



PUC RIO

LUCIANA BECKER SANDER

OFICINA DO OLHAR:

Metáforas da Subjetividade na Fotografia

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

RIO DE JANEIRO, FEVEREIRO DE 2002

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO**

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea

CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil

<http://www.puc-rio.br>

LUCIANA BECKER SANDER

OFICINA DO OLHAR:

Metáforas da Subjetividade na Fotografia

**Dissertação apresentada ao Departamento de
Psicologia da PUC-RJ como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre em Psicologia
Clínica.**

Orientadora: Solange Jobim e Souza

**Departamento de Psicologia
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro, fevereiro de 2002

121307

BCD



*Se procurar bem, você acaba encontrando
Não a explicação (duvidosa) da vida,
Mas a poesia (inexplicável) da vida.*

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

a Solange Jobim e Souza, pelo interesse e disponibilidade com que me orientou ao longo deste trabalho;

à CAPES, pelo auxílio financeiro;

aos alunos Alcione, Carina, Elisangela, François e Melize, pelo incentivo que sempre me deram participando intensamente da Oficina do Olhar, interlocutores e cúmplices desta criação;

ao GIPS(Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade), pelo apoio teórico;

às escolas Luiz Delfino, Marly Fróes Peixoto e Christiano Hamann, pertencentes ao Município do Rio de Janeiro (2ª CRE), por permitirem e incentivarem o desenvolvimento deste projeto;

à Prof. Denise Portinari, pela interlocução tão produtiva;

à Beatriz Viegas pelo auxílio na revisão do texto;

a meu pai, por me mostrar o caminho da Fotografia;

a minha mãe por trilhar comigo este caminho;

aos meus irmãos, Ernesto, Valéria, Guilherme e Pedro por existirem;

a todos que de alguma forma colaboraram e acreditaram neste trabalho;

ao André, pelo mergulho no mundo da Arte.

RESUMO

A dissertação enfoca a relação entre a Fotografia e a produção de subjetividade, através da articulação entre a prática de uma oficina de fotografia para adolescentes alunos da Rede Municipal de Ensino e a reflexão teórica acerca da fotografia propostas por Walter Benjamin e por Roland Barthes. Nosso objetivo é refletir sobre as possibilidades de criação engendradas por este aparato técnico, retomando um espaço de enunciação singular para o sujeito contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia
Subjetividade
Educação
Oficina

SUMÁRIO

	pág.
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: WALTER BENJAMIN E A FOTOGRAFIA.	5
I.1) Nasce um novo instrumento	5
I.2) Ascensão e declínio da Fotografia	7
CAPÍTULO II: UM RETORNO A ROLAND BARTHES	14
II.1) Os desvios da linguagem	15
II.2) Uma proposta de leitura do mundo através da Fotografia	21
CAPÍTULO III: OFICINA DO OLHAR: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA	31
III.1) Escola Luiz Delfino: o princípio	31
III.2) Segunda etapa: ampliando o projeto	34
III.3) Etapa final: integração das escolas	37
III.4) O recorte: atividade "Tema Livre"	42
CAPÍTULO IV: STUDIUM X PUNCTUM: O QUE AS IMAGENS REVELAM?	47
IV.1) Elisângela: os objetos que falam de mim	49
IV.1.1) Elisângela escolhe fotos de Melize para falar de si	61
IV.2) Melize: ordem e caos através da Fotografia	65
IV.2.1) Melize comenta as fotos de Elisângela	70
IV.3) As aventuras de François	72
IV.3.1) François comenta as fotos de Elisângela	77
IV.4) Carina: ausência	80
IV.5) Alcione: escondida atrás do espelho	82
IV.5.1) Alcione comenta uma foto de Elisângela	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
BIBLIOGRAFIA	89

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo discutir a produção da singularidade mediada por um instrumento técnico específico, a fotografia. É a partir dela que vou analisar a relação do sujeito com o mundo, entendendo essa relação como algo a ser eternamente reinventado em nosso devir cotidiano e não como algo pré-estabelecido e massificado. Ao considerarmos a experiência humana a partir desse prisma, o conceito de verdade, tanto na ciência como na vida de forma geral, passa a adquirir outro significado, e o que se revela é a verdade como algo singular, que traz à tona a voz de um sujeito único e não a verdade como resultado de postulados científicos generalizantes.

Afinal, o que vem a ser a verdade? Quem está autorizado a enunciar um discurso a não ser quem detém o poder? Esse discurso encontra-se paralisado, mortificado pela doxa, pela repetição e pelo clichê que perpetuam padrões de uso das linguagens. A nós interessa especialmente subverter esses padrões estabelecidos, e isso através da técnica, uma vez que ela também se encontra sob o domínio das elites, desautorizando os sujeitos menos privilegiados a enunciar e produzindo, além disso, formas estereotipadas de expressão que desarticulam nossa interlocução com o outro, com os objetos do nosso desejo, com o que há de mais singular no ser humano: o interesse por aquilo que no mundo diz de nós mesmos.

Ao nos depararmos com uma nova realidade tecnológica, a reação mais imediata é conceber a técnica como estranha a nós, algo que nos assusta, nos desestrutura, nos impõe até mesmo um determinado comportamento. É como

se a técnica não fosse algo criado por nós mesmos, algo produzido pelo próprio homem. Construimos um pensamento bastante pessimista em relação à civilização das máquinas. Como consequência, atribuímos um caráter negativo às imagens produzidas pela tecnologia. A liberdade do homem viu-se limitada por uma coisa avassaladora que veio para ameaçar diretamente e de forma contundente a nossa relação com a criação, com o consumo e com a realidade. Contudo, esse discurso *apocalíptico* estaria de alguma forma chamando atenção para uma necessidade de tecermos um conhecimento crítico sobre o mundo contemporâneo e suas transformações (Machado, 1996).

Sabemos que existe hoje uma sobrecarga sensorial que se deve principalmente à constante proliferação de estímulos visuais.

"Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos a poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagem, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (Calvino, 1990:107)

Não damos conta nem mesmo de digerir nossos próprios álbuns fotográficos. São imagens e mais imagens acumuladas sem que possamos fazer alguma coisa com elas. Na civilização da imagem estamos perdendo a capacidade de imaginar, o que parece um paradoxo. A quantidade de imagens pré-fabricadas gera, segundo Calvino (1990), falta de imaginação e falta de criatividade. Esta relação de sobrecarga sinaliza sobretudo para a necessidade de problematizarmos a civilização da imagem técnica, sem deixarmos de levar em conta as potencialidades significantes dos novos meios de produção da

cultura. Não se pode simplesmente considerar a técnica como algo negativo. Se uma imagem vale mais que mil palavras, que palavras são essas, embutidas no que vemos? Acreditamos, assim, que, de dentro da própria técnica, podemos questioná-la, transformar seu uso em algo que resgate a voz de um sujeito perdido em meio a massificação. A fotografia aqui será tomada como instrumento que possibilita o exercício de uma experiência sensível que amplia os usos tradicionais do aparelho perceptivo, criando a possibilidade de conhecermos novas linguagens e recuperamos a capacidade interpretativa que vem se perdendo em meio às transformações radicais da cultura contemporânea. Quando fotografamos, não estamos apenas reproduzindo imagens de forma inocente, mas estamos introduzindo, isto sim, um princípio de ordem, um sentido sobre aquilo que desejamos abordar. Fotografar passa a ser, então, uma forma de atuar sobre o mundo, uma forma de exercermos um poder político indispensável (Machado, 1986).

Acreditamos que, com a fotografia, podemos aproximar palavras e imagens num exercício de narratividade que contribui não só para aguçar nossa relação com os textos visuais como também para incentivar nossa relação com o texto escrito. Palavra e imagem aqui não se excluem; muito pelo contrário, se complementam.

O "olhar clássico" (Machado, 1996), olhar onividente, de um observador externo, civilizado, que observa sempre em enquadramentos frontais, à altura dos olhos, com o motivo no centro do quadro e o foco para a figura humana, esse olhar massivo, é o olhar que não vê as infinitas possibilidades de representação do mundo que o cerca. Sabemos que a experiência

contemporânea dificulta a experiência sensível. Pouco se pensa sobre o que se vê e pouco se vê do muito que nos interpela os olhos, e o que encontramos hoje é um espectador passivo e massificado pela mídia. Nossa proposta é trabalhar na contramão da massificação através de uma *sensibilização estética*, capacitando o homem a ver as coisas e levar em conta o que nelas por ventura exista de verdade, de sentido, de seu.

Esta dissertação é o resultado de um projeto que se desdobra em dois eixos, um teórico e um prático. Quanto à parte prática, é importante ressaltar que se tratou de uma intervenção no campo escolar que teve por objetivo incentivar o aluno a buscar soluções mais criativas para o seu dia-a-dia através do contato com a arte da fotografia. Pretendemos aqui articular essa prática com os pensamentos de Roland Barthes e de Walter Benjamin.

CAPÍTULO I: WALTER BENJAMIN E A FOTOGRAFIA

I.1) Nasce um Novo Instrumento

Em Paris, no ano de 1839, foi divulgada a invenção de mais um aparato tecnológico: o daguerreótipo. Isso equivale a dizer que naquele ano foi anunciada a descoberta da fotografia. É importante contextualizarmos o momento histórico em que se deu tal avanço. A sociedade europeia da época sofria as transformações do ritmo da vida urbana, e o tempo começou a ser percebido como cada vez mais acelerado. Produção industrial, efemeridade e consumo são características de um período onde as coisas passaram a perder o sentido no mesmo instante de sua criação. Nessa relação de fragmentação, o homem alienou-se da dimensão histórica do mundo. Para Benjamin (1994), a modernidade é tida como um tempo onde a *experiência* não seria mais possível.

Em alguns textos dos anos trinta¹, o autor nos fala do conceito de *experiência* (*Erfahrung*), demonstrando seu enfraquecimento no mundo capitalista moderno. Um outro tipo de experiência (*Erlebnis*) passa a existir. A primeira, *Erfahrung*, é a experiência que se dava em uma organização social comunitária, centrada na convivência, na troca, no fazer junto e na produção artesanal, o que tornava possível a narrativa, a transmissão do saber, o contar histórias. A arte de narrar ficou cada vez mais rara no mundo industrial, e o que encontramos hoje são experiências do tipo *Erlebnis*, vividas pelo indivíduo

¹ Principalmente em O Narrador e Experiência e Pobreza. Obras Escolhidas VOL . I (ver Bibliografia)

solitário, privado de convivência e que produz formas sintéticas e fragmentárias de narratividade. Essa transformação da experiência seria para Benjamin (1994) a demonstração de um esfacelamento social, o declínio de uma tradição e de uma memória coletivas que garantiam a existência de uma prática compartilhada de linguagem. No mundo moderno estamos impossibilitados de dialogar. Não há mais tempo e nem espaço para tanto. Na grande cidade, os homens esbarram-se uns nos outros mas não se encontram, passam uns pelos outros como se nada tivessem a dizer. O resultado desse desencontro é a falta de trocas. A vida do outro não me diz nada, e tampouco a minha a ele. Não se fazem mais elos entre as histórias, a juventude e a velhice já não se relacionam. A experiência de um velho sábio não diz nada a um jovem moderno. Tampouco damos ouvidos ao que nos dizem as crianças. As gerações não se intercomunicam e as histórias encontram-se desencadeadas, fragmentadas, desconectadas de um sentido mais amplo. Sem dúvida estamos empobrecidos. Um fato só passa a fazer sentido no momento em que o transmitimos a alguém. Se essa transmissão se interrompe, automaticamente interrompemos a produção de sentidos sobre a vida.

Benjamin(1996) mostra-nos como o choque causado pela primeira guerra também trouxe para o homem o silêncio. As experiências vividas naquele período não eram nem um pouco interessantes de serem contadas aos outros: morte, fome, dor, privação e miséria, tudo isto convinha esquecer, mais do que lembrar. Perdeu-se muito com todo esse silêncio, e talvez o mais grave tenha sido perdermos a expressividade, a comunicabilidade, a intersubjetividade. Perdeu-se a possibilidade de significação da nossa história.

Na sociedade moderna tudo é feito de forma a esconder os rastros e disfarçar as pegadas. A própria arquitetura encarrega-se de escolher materiais "à prova de marcas". Vidros, metais e cimento mascaram a existência de seres humanos habitando os ambientes. Quanto menos objetos, melhor: menos elementos para denunciar a presença de vida. O mundo hoje é *clean*. Aceitar a experiência é aceitar a vida e, com ela, a possibilidade da morte. Nega-se a morte, perde-se o sentido da vida.

É nesse contexto de fragmentação que surge a fotografia. O desejo de apropriar-se do instante levou o homem a desenvolver uma técnica para *congelar* o tempo. A fotografia seria então o reflexo das modificações culturais, como se a transformação da experiência tivesse exigido a invenção de uma tecnologia capaz de registrar os estilhaços da vida cotidiana para que em algum momento pudéssemos montá-los, dando-lhes algum sentido. Benjamin(1994) toma a fotografia como modelo de uma imagem dialética, de um desfragmentar-se através do próprio fragmento. Capaz de registrar imagens, a máquina fotográfica vem para modificar de maneira bastante radical a forma com que os homens passaram a ver a si mesmos e ao mundo

1.2) Ascensão e Declínio da Fotografia

Inicialmente, sentia-se medo, timidez e estranhamento frente ao aparelho. Também um certo mal-estar era despertado quando alguém se deparava com uma imagem fotográfica, conforme nos afirma Benjamin(1994), ao trazer o depoimento de um velho fotógrafo referindo-se ao daguerreótipo:

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Benjamin,1994:95)

Com a fotografia, impõe-se um novo paradoxo. A técnica, que é tida por muitos como algo diabólico, um sacrilégio, uma afronta ao divino e à arte da pintura, tem também um caráter mágico que a própria pintura não tem: a presença inquestionável de algo que realmente existiu. Na fotografia, a realidade *chamuscou* a imagem; ela traz consigo um fragmento de história, um *aqui e agora* que condensa presente, passado e futuro, *minutos únicos* que nos permitem olhar para frente e para trás. Na pintura, as coisas são diferentes: o pintor pode até mesmo retratar uma cena com base em algo real, mas o que está sendo contemplado ali é muito mais o talento de um artista retratista do que a própria figura do referente (o retratado).

Na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte". (Benjamin,1994:93)

O aparelho fotográfico também trouxe consigo uma ampliação do nosso campo perceptivo. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olho humano. A câmera seria uma espécie de prótese do olho, possibilitando entrarmos em contato com novas dimensões da realidade, que vão desde o mundo minúsculo dos seres microscópicos até detalhes do movimento que agora já podem ser "congelados" e analisados, permitindo uma consciência

maior, uma outra visibilidade sobre a realidade. Esse olho mecânico nos dá a ver infinitos ângulos de um mesmo objeto.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. (Benjamin,1994:94)

A primeira função da fotografia foi o retrato. Num período pré-industrial de apogeu, os primeiros fotógrafos experimentavam as possibilidades da nova técnica retratando pessoas. Os primeiros retratos costumavam ser feitos no cemitério, pois ali era garantido que nada poderia vir a atrapalhar o trabalho que exigia um longo tempo de exposição da cena a fim de fixá-la na emulsão. Nesse primeiro momento da fotografia, existia uma notável simplicidade. Era um momento de descoberta, de experimentação. A fotografia artesanal exigia que o registro de um fragmento fosse construído ao sabor do tempo. A longa imobilidade do modelo fazia com que a expressão final da fotografia fosse uma síntese do que foi sentido durante o ato fotográfico. O resultado era uma imagem forte, carregada de sentimento, feita para durar.

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo. (Benjamin,1994:96)

Num processo de individualização intenso, a sociedade europeia da época vibrava com a possibilidade de reprodução de seus corpos, para admirá-los e perpetuá-los sob a forma ideal. Isso fez com que cada vez mais o mercado fotográfico se expandisse. A fotografia passou a ocupar então um

outro lugar na sociedade. Ela não era mais utilizada de forma artesanal como antes, passando então a ser *um bom negócio*. A fotografia transforma-se numa prática industrial e, com isso, experimenta uma forte decadência. O interesse puramente comercial dos fotógrafos criou situações onde o principal era retratar o cliente numa atmosfera artificial de luxo e poder, ficando em último plano questões estéticas primordiais à arte da fotografia.

A moda da época eram os álbuns de família (família rica). Eram grandes volumes encadernados em couro, cheios de pompa e ostentação. As figuras vinham emolduradas por papel banhado a ouro, e ali estava toda a família burguesa, vestindo luxuosas roupas. O uso burguês da fotografia esvaziou-a de beleza e magia, passando à compulsividade e à repetição. Os ateliês surgidos na época demonstram alguns absurdos, e já havia quem os considerasse o cúmulo do ridículo, como nos mostra a descrição do retrato infantil de Kafka.

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem esta paisagem feita sob medida para eles. (Benjamin, 1994:98)

A fotografia, contudo, tomou rumos inesperados: seu progresso não significou um avanço, e sim um retrocesso do ponto de vista criativo. Mesmo com toda a decadência do uso da fotografia, o que sempre permaneceu como

desafio foi a relação do fotógrafo com a técnica. Como usar o aparelho sem cair na mesmice, na repetição a-crítica e no mau gosto tão bem evidenciados pelo uso burguês? Felizmente, não se parou de inventar, pelo menos não ali, ainda naquele momento. Segundo Benjamin(1994:100), Atget "atingiu o pólo da suprema maestria". O fotógrafo conseguiu romper com as leis limitativas do instrumento, trazendo algo de novo para o que vinha sendo feito até então com a técnica fotográfica. Ele se abriu às coisas com muita precisão. As fotos parisienses de Atget são, para o autor, as precursoras da fotografia surrealista, a única vanguarda verdadeiramente expressiva que o surrealismo conseguiu mostrar. Atget conseguiu sair do lugar-comum do retrato burguês buscando elementos outros que não o próprio homem. Seu interesse eram os fragmentos de objetos, cenas sem personagens, paisagens desconhecidas, imagens de coisas perdidas, esquecidas, excluídas do interesse geral. Atget traz para perto do sujeito os objetos e retira da fotografia sua aura de coisa única e distante, criando a possibilidade de um outro olhar sobre o mundo. O que antes quase não era visto passa a ser visto, admirado e questionado. Passa a existir de uma outra forma. Esse novo olhar tira do centro do quadro o que sempre esteve em evidência na fotografia: o retrato da figura humana.

Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação ao seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.
(Benjamin, 1994:102)

O fato de possuir um objeto através de uma fotografia permitiu também uma democratização da relação do sujeito com a arte. As obras de arte ficaram

mais próximas. Passamos a ter contato com produções estéticas que até então só podiam ser vistas dentro do museu. A reprodução técnica da obra de arte vai alterar uma série de conceitos, abalando toda uma tradição teórica a respeito do assunto.²

Atget não foi o único a romper com o que vinha sendo feito com a fotografia. Subitamente, o rosto humano apareceu na chapa com uma nova significação. Ao contrário de retratos, August Sander mostrou o que no homem havia de reflexo do social. Sua obra é organizada em sete grupos, que correspondem à cultura da época. As fotos partem do camponês ligado à terra e vão levando o observador ao encontro das camadas e profissões. Seu mérito incomensurável reside no fato dele ter trazido para perto do homem o *outro*, a alteridade sob forma de imagem.

Vemos que, mesmo submersa numa atmosfera comercial repetitiva, a técnica fotográfica nunca deixou de apresentar *desvios* que possibilitassem um movimento criativo. Por mais que o homem, num primeiro momento, se sentisse assombrado pelo desconhecido, ultrapassado pelo instrumento, incapaz de ultrapassá-lo, sempre houve uma prática que colocasse a técnica a serviço dos nossos anseios criadores. Nos dias de hoje, a industrialização acelerada da fotografia, a proliferação de câmeras automáticas e o barateamento do material fotossensível nos colocam novas questões relativas às possibilidades inovadoras na relação do homem com esse meio de expressão.

² O autor tratará do assunto no texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Obras Escolhidas, Vol I. Ver Bibliografia.

Benjamin(1994) finaliza seu texto problematizando a idéia corrente de que o analfabeto do futuro não será quem não sabe ler e sim quem não sabe fotografar. O que se vê, contudo, é que está cada vez mais fácil usarmos uma câmera, qualquer um tem capacidade para tal. O autor enfatiza, então, que muito mais preocupante do que não saber fotografar seria o fato de um fotógrafo não saber ler suas próprias imagens. "Este sim deve ser considerado o analfabeto do futuro", diz Benjamin(1994:107). Como encarar o desafio de nos mantermos sujeitos neste universo massificado da fotografia instantânea? Como manter o sujeito numa relação de significação com as imagens que ele produz ? Como manter a *magia* da fotografia?

O autor apresenta-nos um desfecho nada favorável ao homem do século, XX e, contudo, sua análise ultrapassa o caráter negativo, apontando saídas que possibilitam recuperarmos o que existe de humano em nós, onde a humanização se dá através da expressividade, da arte. Ele está consciente de que existe uma barbárie da técnica invadindo os espaços da arte, mas a técnica em si não pode ser tomada como negativa, pois ela traz consigo uma possibilidade de crítica ao mau uso de seus instrumentos. A técnica nos traz a possibilidade de recuperarmos o sentido da experiência, de retomarmos um processo de sensibilização através da virtualidade de expressão que ela própria engendra.

CAPÍTULO II: UM RETORNO A ROLAND BARTHES

Polêmico, como não poderia deixar de ser, falar em Roland Barthes significa, ainda hoje, provocar reações de recusa e acusações gratuitas que não poderiam de forma alguma permanecer intocáveis. Verdades constituídas, talvez de forma injusta, e que merecem ser aqui retomadas para que possam adquirir novas visibilidades, resgatando a riqueza da obra de um mestre que a academia considerou *impuro* e ultrapassado.³ Barthes foi considerado um dos papas do estruturalismo, papel para ele insuportável, conforme nos mostra Perrone-Moyses(1983). A pesquisa universitária francesa dos anos 60 preocupava-se com a decodificação geral dos signos, criando sistemas para dar conta da linguagem em seus aspectos diversos. Os estruturalistas concebiam um projeto de totalização da leitura do mundo através de modelos abstratos, a-históricos e objetivos por excelência. Barthes na época preocupava-se em sistematizar o pensamento do reconhecido lingüista genebrino Saussure, organizando e redigindo um texto com suas principais idéias. Foi exatamente esse trabalho de Barthes que resultou em um julgamento precipitado acerca de sua obra. O engano estendeu-se até os dias de hoje e, em muitos meios, sua figura ficou estigmatizada e rotulada como "Barthes, o Semiólogo". Em conseqüência, as críticas tecidas à semiologia francesa caberiam também a ele. Mas os estudos semiológicos eram apenas uma breve faceta do trabalho de Barthes, e não predominante em sua obra.

³ Considerado impuro pela academia, pois sua obra não se restringiu ao modelo acadêmico. O ensaio, gênero não científico é a forma predominante na produção do autor, onde a escritura rivaliza com a análise.

Como ele mesmo anunciou na introdução à *Análise estrutural das narrativas* (1966)⁴, "não se pode esquecer do caráter provisório de toda e qualquer teoria". Mesmo seus textos considerados estruturalistas demonstraram, de alguma forma, o caráter provisório daquilo que vinha sendo seu objeto de estudo: os códigos de linguagem. O que interessava a Barthes não eram as *permanências* encontradas em grandes modelos teóricos, mas a *transitoriedade* das linguagens, suas transformações. Dez anos mais tarde, ele abandona o projeto científico da semiologia tradicional por considerar que a ciência mantinha um descaso para com o objeto. As análises estruturalistas eram apenas constatações do *imaginário científico*, que não levava em conta a relação de um pesquisador provido de afeto com seu objeto de interesse. Barthes desejava, mais do que uma ciência, um saber sobre o real. Em 1977, quando assume a cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, sua proposta é a de uma semiologia particularmente distinta, que rompesse com os pressupostos de uma ciência positiva dos signos, e, assim, o que o autor propõe é um novo saber sobre o signo, uma *Semiologia negativa e ativa*. Negativa, por negar a estabilidade do signo e ativa, por requerer uma relação dinâmica e prazerosa com o objeto em questão.

II.1) Os Desvios da Linguagem

Barthes (1977) nos traz uma reflexão acerca do discurso do poder presente nos mais variados segmentos do intercâmbio social. O poder não se define como algo simples e único, do tipo "de um lado, quem o tem; de outro,

⁴ Apud Perrone-Moysés (1983:4^).

quem não o tem". Não existe somente o poder burguês da moral oficial dos códigos penais ou dos mandamentos religiosos. O poder se constitui de forma mais plural, enraizado em lugares onde talvez nem suspeitássemos. Para Barthes, o poder está presente em toda parte, e em todos os tempos históricos, em todas as classes, grupos, modas e opiniões.

"Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem - ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: A língua." (Barthes, 1977:12)

Barthes (1977) fala-nos do estereótipo, do *monstro* que nele dorme; do efeito paralisante dos modelos, mesmo os mais libertários. Com frequência, naturalizamos o que não passa de uma legislação(a linguagem) e de uma codificação(a língua), que são tão-somente construções humanas. A própria estrutura da língua nos obriga a seguir regras sem a possibilidade de escolhas e críticas. Somos obrigados a escolher entre o feminino e o masculino, mas a opção do neutro não nos é dada. Estamos, assim, sujeitos aos códigos, sem nos permitirmos ao menos questioná-los. O que Barthes reivindica é que os discursos possam ser plurais, sem a imposição de uma linguagem única, e que se possa desmontar todo e qualquer discurso para que ele perca a aparência falsa de naturalidade absoluta, o que chega a ser quase uma utopia, pois:

Sem dúvida ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder: o poder (a libido dominandi) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder. (idem:10)

Ao enunciar, o sujeito inevitavelmente repete e afirma os signos, que só existem na medida em que são reconhecidos. Assim, todo signo contém um estereótipo que recolhe o que se *arrasta* da língua, os sentidos mais ou menos fixados. A linguagem da burguesia, por exemplo, embora se apresente como natural e geral, é, na verdade, particular e historicamente datada. Essa linguagem acaba por oprimir as demais manifestações, tornando ilegítimas as representações das classes menos favorecidas. Os dominados só o são por falta de espaço para a expressão de uma linguagem própria, sendo obrigados a admitir a linguagem imposta pela ideologia dominante.

...a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.
(idem:14)

Desta forma, como se poderia pensar em liberdade? Como deslocar as linguagens dos centros de poder? Infelizmente, não existe um fora-da-linguagem, fugir dela é impossível. É somente através da própria língua, do interior dela, que se pode dela desviar, trapaceá-la, reconhecendo a possibilidade de pluralidade dos discursos. Barthes nos propõe uma linha de fuga para a linguagem através da literatura, que para o autor tem um sentido singular, conforme nos mostra a citação a seguir:

Entendo por literatura não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor do comércio ou do ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de

que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (idem:17)

A possibilidade de desviarmos o caminho, de fazermos ouvir a língua fora do poder, estaria para Barthes na busca de uma nova relação com a escrita (feita ela com a luz-fotografia) ou com a tinta. As Forças de liberdade da literatura são para Barthes *mathesis, mimeses e semiosis*. Os três conceitos derivados do grego referem-se respectivamente ao saber, à representação e ao jogo. O saber da literatura é de outra ordem que o da ciência. Na ciência, o saber é um enunciado, um discurso sem sujeito, que pretende dizer uma "verdade" sobre o objeto. De outra forma, o que a literatura propõe é uma enunciação que faz ouvir *um* sujeito e visa o próprio real da linguagem. As palavras adquirem sabor na própria enunciação. O paradigma que Barthes reivindica visa unificar ciência e literatura numa *escritura*, que se manifesta sempre onde as palavras têm um gosto a mais.

A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens. (idem:19)⁵

Barthes reconhece na literatura uma segunda força, a força de *representação* ou *função utópica*. A literatura sempre esteve empenhada em representar o real, mas é justamente porque o real não pode nunca ser representado, porque não há paralelismo possível entre a linguagem e o real que fazemos incansáveis tentativas de representá-lo. O inconformismo do homem em relação à representação do real é que produz a literatura, as

⁵ Grifo do autor.

linguagens. A literatura é realista, para Barthes, não por reproduzir o real, mas por ter o real sempre como objeto de desejo. Nas palavras de Barthes:

Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isto os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (idem:22)

Há ainda uma terceira força que Barthes reconhece como estando presente na literatura: a *semiosis* ou *jogo* - jogo de associações, jogo de relações e reconstruções do real. Sua semiologia desloca-se da tradicional, pois, ao invés de buscar o universal dos discursos, interessa-se pelas diferenças presentes no texto. Nesse caso, o semiólogo joga com os signos, que o fazem saborear, compreender e inventar novos sentidos. O que o semiólogo vê é uma evidência que lhe salta aos olhos, como *um estalo no imaginário*, e que o leva a acrescentar algo ao signo ao invés de dele extrair um sentido absoluto. O que Barthes traz como método (provisório e, portanto, fictício) é o desprendimento através da excursão. O objeto não é um foco de desvendamento, mas um impulso para uma viagem - idas e vindas - um passeio pelo desejo em busca do fantasma que o move. Assim, nossa relação com o signo é sempre a de uma leitura possível, e não a enunciação de uma verdade sobre ele. Não há sentidos fixos para um signo - ele estará sempre ligado a um tempo histórico e a um corpo que o vê. Conforme nos afirma Barthes,

a semiologia não é uma chave, ela não permite apreender o real, impondo-lhe um transparente geral que o tornaria inteligível; o real, ela busca antes soerguê-lo, em certos pontos

e em certos momentos, e ela diz que esses efeitos de solevamento do real são possíveis sem chave: aliás, é precisamente quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvenda coisa alguma. (idem:39)

A possibilidade de nos desviarmos da fatalidade da linguagem está, como vimos, em sabotá-la, através da *literatura*, libertando-a das rotas habituais através de um discurso que fuja à lógica dominante e que esteja até mesmo *fora de moda*, como o discurso de um sujeito apaixonado, por exemplo⁶. Barthes dá um lugar ao discurso do sujeito desautorizado pelo imaginário dominante. Desta forma, o discurso do louco, o discurso da criança afirmam-se como discursos possíveis de serem enunciados, o que subverte e desmonta "verdades" até então inquestionáveis, estabelecendo outros lugares ou, melhor dizendo, *des-lugares* para o sujeito. Essa possibilidade de uma prática revolucionária da linguagem estaria para Barthes não na prática de um discurso empírico, subjetivista e vulnerável, nem na prática de um discurso cientificista iludido com a objetividade, mas antes na tensão entre um e outro, ou seja, na prática de um discurso poético, chamado por ele de *escritura* ou "um Saber com Sabor". A relação da semiologia com a ciência seria uma relação que se dá por subsídio, por auxílio às outras disciplinas.

O acaso objetivo do dia-a-dia é, portanto, dialeticamente subjetivo na medida em que o sujeito transfere para o objeto suas mais íntimas e inconfessáveis aspirações... aos poetas, cabe captar essas imagens... O fantástico não é senão o real captado e transformado em poesia. (Rufino, 2001:48)

⁶ Barthes Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

II.2) Uma Proposta de Leitura do Mundo através da Fotografia

Barthes(1980) procurava saber a qualquer preço o que a Fotografia era *em si*, buscava nela uma essência que a distinguisse dos outros modos de representação. O que poderia torná-la diferente das imagens até então existentes? As categorias empíricas, retóricas ou estéticas não responderiam à sua questão, pois se aplicam a outras formas de representação, anteriores à fotografia. Profissional ou amador, paisagem ou retrato, realismo ou pictorialismo, nada disso dizia a Barthes do *Novo* de que a fotografia seria o advento. A fotografia seria inclassificável, pois, afinal, o que ela reproduz ocorreu apenas uma vez e nunca mais se repetirá. Ela aponta para algo único: "Olhe! *'Isto é isto'* e de fato ocorreu". Ela é o *particular absoluto* e por isso improvável de ser tratada como algo geral.

A Fotografia sempre traz consigo seu referente. Os dois estão colados um ao outro e nada pode separá-los, sob pena de destruí-los. É desta teimosia do referente em aderir à imagem fotográfica que surge em Barthes o desejo de encontrar sua essência.

*Um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo,
intransigentemente. (Barthes,1980:15)*

A foto não se distingue de seu referente logo de imediato. Quando olhamos uma foto, o que ocorre é o reconhecimento de algo evidente, mas é preciso recuarmos um pouco para ver mais. Em toda a fotografia haverá algo ou alguém que escolhemos para fotografar. Na foto estão unidos objeto e

desejo. Contudo, a Fotografia não é para Barthes apenas uma mensagem direta, o que nela vemos não é somente o que ali está. As Fotografias são sempre invisíveis, e a aderência de seu referente traz uma dificuldade inicial de acomodarmos o olho à imagem.

A foto me toca se a retiro de seu blá, blá, blá costumeiro: técnica, realidade, reportagem, arte, etc: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva.
(idem: 83/4)

Barthes sente-se um pouco perdido em sua busca. Para ele, os livros que tratam da fotografia são ou muito técnicos, postulando que para ver o significativo fotográfico é preciso *acomodarmos a vista muito perto*, ou históricos e sociológicos, e nos obrigam a *acomodar a vista muito longe*. Nenhum deles falava daquilo que nas fotos interessava a Barthes: o prazer e a emoção.

Que tinha eu a ver com as regras de composição da paisagem fotográfica, ou, no outro extremo, com a fotografia como rito familiar? (idem:17)

Diante de certas fotos, Barthes desejava-se um *selvagem*, sem cultura, dispensando comentários científicos que nada acrescentavam ao eco da imagem amada. Ele prosseguia, resistindo a vários discursos que pretendiam transitar entre a expressão e a crítica. Descartou então qualquer sistema redutor, decidindo tomar como ponto de partida algumas fotos que para ele *existiam*, fazendo sentido. Barthes deparou-se com um debate bastante convencional entre a subjetividade e a ciência, chegando a pensar em algo até

mesmo *bizarro*: uma ciência nova, calcada em uma *mathesis singularis* e não mais *universalis*. Nesse momento, ele se coloca como mediador de toda a Fotografia para tentar formular, a partir de seus próprios movimentos pessoais, o que seria o traço universal sem o qual não existiria a Fotografia. Continuava ele persistindo em algo geral, mesmo partindo de um ponto de vista particular.

*Eis-me assim, eu próprio, como medida do "saber" fotográfico;
o que meu corpo sabe da fotografia? (idem:20)*

Barthes entendia que existiam na fotografia três práticas distintas, três emoções: o fazer do fotógrafo (*operator*), o suportar do alvo (referente) e o olhar do espectador (*spectator*). Mesmo sentindo-se barrado de uma das práticas, a do fotógrafo, podia supor que a emoção deste estaria ligada ao fato de enquadrar, escolher, limitar, determinar o que desejava e o que não desejava mostrar. A Barthes pertenciam as outras duas experiências: a do sujeito que olha e a do sujeito que é olhado. Dizia ele prestar-se ao jogo social, à pose e às determinações dos fotógrafos, mas que praticamente nunca a fotografia coincidiu com o que ele esperava. Ver-se na fotografia e não no espelho era um ato novo e muito diferente do ver-se em um retrato pintado; era um ato recente que em muito modificaria nossa sociedade.

A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade... diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. (idem: 25/6)

O sujeito fotografado estará inevitavelmente experimentando o transformar-se em objeto, desapropriado de si mesmo, à disposição de toda uma sociedade, de muitas leituras, perdido de si mesmo, sem o menor controle sobre sua imagem. A foto de si traz para o sujeito a sensação de morte. A prática do *espectador*, esta sim, interessou diretamente a Barthes, intrigado com a quantidade de imagens a que estamos expostos hoje em dia.

Vejo fotos por toda a parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de imagens, seu modo de aparição é o tudo o que vier. (idem: 31)

Barthes pôde perceber que, dentre todas as fotos, algumas lhe provocavam *pequenos júbilos*, remetendo-o a um silêncio, algo enterrado em si, *erótico* ou *dilacerante*. Outras fotos, ao contrário, passavam por ele de forma despercebida, indiferente, causando até mesmo aversão, por multiplicarem-se de forma descontrolada. O gostar da foto não estava ligado ao autor dela, nada tinha a ver com o estilo pessoal do artista. A fotografia ficava então cada vez menos determinável. O que se destacava nela era sua *desordem*, o *acaso*, o *enigma*. O interesse pela fotografia estaria se confirmando para Barthes como algo ligado aos movimentos da subjetividade, ao gostar ou não gostar, mas isso por si só não bastaria, e ele resolve interrogar-se sobre o porquê de seus humores.

Não para justificá-los; menos ainda para preecher com minha individualidade a cena do texto; mas, ao contrário, para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (o que ainda não está decidido) uma generalidade que não me reduza nem me esmague. (Barthes, 1980:34)

Sua análise seria cada vez mais guiada pela atração que sentia por determinadas fotos, as que produzissem nele uma agitação interna, “a pressão do indizível que quer se dizer”. Chamar a isso de interesse seria insuficiente. Uma foto poderia satisfazer a um critério de interesse: quem tirou, se está bonita, etc, mas, ainda assim, interessar muito pouco. Barthes procurava determinar o que dava nele o *estalo* quando via determinada imagem. Um interesse forte, atração que chamou de *aventura* e que faria a foto existir para ele. Nas palavras do autor:

*Neste deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma **animação**. A própria foto não é nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda a aventura produz. (idem: 37)⁷*

Eis o paradoxo: buscar uma Ciência da Fotografia através do sentimento. Caminhando entre a paixão e a regra que aos poucos se tornara insuficiente, o autor via a necessidade de nomear dois elementos co-presentes na Fotografia, pois estes pareciam-lhe fundar o interesse particular que via em determinadas imagens, conforme veremos a seguir.

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica. (idem: 44)

⁷ Grifo do autor.

O interesse de Barthes por essas fotos era um interesse geral, podendo até chegar a emocionar, mas também era a emoção de um *afeto médio*, que ele denominou *studium*, termo extraído do latim e que significa o gosto por alguma coisa ou alguém. Esse gosto aqui vincula-se aos dados culturais, às informações que reconhecemos como integrantes de um amplo acervo social. O outro elemento a que Barthes se refere diz respeito a uma espécie distinta de interesse pela imagem, interesse que parte como uma *flecha*, da foto em direção ao espectador.

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; estas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum. (idem: 46)

Os dois elementos são para Barthes contrários, mas não excludentes. São dois níveis de interesse que podem ou não co-existir numa mesma imagem, mas a maioria das imagens desperta apenas um interesse mais geral e nenhum *punctum*.

A Fotografia oferece a seu leitor dados imediatos, que podem servir como material etnográfico. Ela informa para o sujeito que quer saber sobre a cultura melhor do que informam os retratos pintados. Da mesma forma que os biografemas⁸, certas fotografias encantam por contar certos traços pitorescos sobre a história do homem.

⁸ "Pequenas unidades biográficas, índices de um corpo perdido, recuperável como um simples plural de encantos". (Perrone-Moysés, 1983:9). Barthes propõe uma biografemática, que teria por objetivo compor uma biografia descontínua, diferente da biografia destino, onde tudo se liga conforme o modelo causa-efeito.

Entretanto, certas fotografias oferecem mais do que a mensagem unária do *studium*; nela também podemos ver algum detalhe que salta aos olhos, mudando definitivamente o curso da nossa leitura. Num momento desses estaremos abdicando de qualquer análise para recorrer diretamente à nossa lembrança. Expansivo, o *punctum* traz a força da metonímia e, ao identificá-lo, acrescentamos ao que vemos tudo o que lembramos e sentimos. Barthes considera ser a relação com o *punctum* uma relação proustiana por despertar a memória involuntária do sujeito. Também acontece de o *punctum* só ser percebido quando o olho já não está mais sobre o papel. O detalhe só se faz presente muito mais tarde, ou, então, na hora de vermos a foto, algo nos impressiona e, mais tarde, é outra coisa que volta - um outro ponto que antes não havia despertado interesse vem puxar nossa memória. Há também o *punctum insituável*, que nos move a querer encontrá-lo.

Barthes se vê mergulhado nas fotos e percebe que esteve o tempo todo em busca de seu desejo, e que não havia encontrado o que desde o início teria sido a sua meta: a essência da fotografia.

Eu tinha que convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. (Barthes, 1980:91)

Paradoxalmente, as fotos que Barthes passaria a contemplar seriam somente fotos suas, remexidas em função da morte da mãe. Percebe que só faziam sentido as cenas onde ele já era nascido, onde podia reconhecer nelas os objetos que fizeram parte de sua vida.

Para "reencontrar" minha mãe, fugidamente, é pena, e sem jamais poder manter por muito tempo essa ressurreição, é preciso que, bem mais tarde, eu reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre sua cômoda, uma caixa de pó-de-arroz de marfim (eu gostava do barulho da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cadeira baixa que hoje tenho perto de minha cama, ou ainda os tecidos de ráfia que ela dispunha sobre o sofá, as grandes sacolas de que ela gostava (cujas formas confortáveis desmentiam a idéia burguesa da "bolsa"). (idem:98)

Barthes continuava procurando sua verdade através das fotos da mãe, e diz tê-la encontrado em apenas uma: a foto do *jardim de inverno*. Ali estava estampada a *bondade* presente na mãe desde menina.⁹ Identifica então um outro *punctum*, este agora relacionado com o esmagamento do tempo, com o "isso foi" da Fotografia, uma realidade desconcertante e inevitável. Encontramos aí uma outra dimensão: a do passado, da morte do instante e, conseqüentemente, da nossa morte futura. A evidência da Fotografia é somente o *isso foi*, diz Barthes, e nada além disso pode então ser afirmado sobre ela - podemos, isto sim, interpretá-la. A Fotografia pode dizer tão-somente o que ela dá a ver, e ninguém jamais saberá sua "verdade". Uma foto pode ser uma prova de realidade¹⁰, mas nunca a prova de uma verdade. A narrativa que dela se produz é sempre de caráter ficcional. Querer encontrar a essência do que está na Fotografia é uma utopia; nela o que há é a presença de um objeto, e o desejo de traduzi-lo. O que emana de um objeto e nos faz reconhecê-lo é uma semelhança, da ordem do imaginário, e que está

⁹ Barthes não mostra a foto ao leitor, pois diz que não faria sentido a ninguém além dele.

¹⁰ Nteriormente à era digital.

relacionada com o que espero desse objeto. A Fotografia para Barthes(1980) é falsa quanto à percepção que temos dela, e verdadeira quanto à existência de um tempo(passado). O que percebemos é o que desejamos ver, mas o tempo, este sim, é inquestionável. Ao decompor uma imagem, desviamos dela, que nada mais é do que a evidência de um acontecimento.

*Tal seria o "destino" da fotografia: ao me fazer crer (é verdade que uma vez em quantas) que encontrei "a verdadeira fotografia Total", ela realiza a confusão inaudita da realidade (isso foi) e da verdade (é isso); ela se torna ao mesmo tempo **cansativa e exclamativa**; ela leva a efigie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se aproxima, efetivamente, da loucura, reúne-se à "verdade louca". (idem: 168)¹¹*

O que Barthes finalmente propõe é usarmos o signo não como verdade, mas como ficção; não como deciframento, mas como versão, fruto de uma subjetividade, de uma imaginação. Ele procura desmontar a pretensa objetividade científica ao propor uma nova ciência calcada nos valores particulares, na voz do sujeito. A fotografia é tomada como metáfora da tensão entre objetivo e subjetivo. O que "A Câmara Clara" nos apresenta, em última análise, é a semiologia barthesiana levada ao plano prático. A Fotografia então nos serve para pensarmos na relação do homem com a verdade, que não pode ser dada *a priori*, mas que precisa ser construída continuamente a partir da nossa relação com os objetos. Barthes parece com isso retomar um olhar mais humano e mais sensível não só para com o objeto da ciência, mas para com sua própria vida. O discurso da ciência positivista, que pretende a racionalidade

¹¹ Grifos do autor

pura, é posto em cheque por Barthes quando ele propõe olharmos o mundo também do ponto de vista do imaginário. O autor convoca a fantasia, a criatividade, a imaginação para compor o sentido dado a cada cena. Samain(1998) chama de *metodologia barthesiana* essa forma de ver, este olhar fotográfico que recorta a realidade num movimento vertical, abissal e que procura um ponto para mergulhar e condensar presente, passado e futuro.

O *olhar livre*, diz Samain, é a pretensão de Barthes - livre dos códigos pré-estabelecidos, aberto aos signos incertos e aos prazeres do imaginário. Ele pretende colocar-se na posição de *grau zero* do signo, como um selvagem que desconhece a cultura, que nunca viu e não sabe o que é fotografia. O autor propõe um estranhamento, um outro olhar para o que estamos olhando todos os dias do mesmo ângulo; aí está a possibilidade de construirmos algo novo.

Portanto, a partir de então, eu devia aceitar misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor que só pertencia a mim. (Barthes,1980:114)

Esse estranhamento proposto por Barthes nos coloca em confronto com a posição passiva que adotamos diante das imagens técnicas. Estamos submetidos a elas como se fossem algo natural e sem levar em conta o fato delas terem sido construídas em algum momento.

CAPÍTULO III: OFICINA DO OLHAR: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

A pesquisa-intervenção denominada “Oficina do Olhar” teve seu início em outubro de 1998¹², com o objetivo de ampliar o uso da linguagem, capacitando o aluno a utilizar um instrumento técnico específico (a máquina fotográfica), para, a partir dele, expressar-se e, principalmente, participar de forma mais ativa da realidade. O trabalho subdividiu-se em três etapas: a primeira na Escola Municipal Luiz Delfino (de outubro a dezembro de 1998), a segunda no SPA da PUC-RJ¹³, em paralelo à Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto (de março a dezembro de 1999), e a última na Escola Marly Fróes Peixoto (de março de 2000 a junho de 2001), etapa em que iniciou-se nossa pesquisa de mestrado, que tem como objetivo principal analisar o conteúdo que se revela a partir da relação do aluno com as imagens que ele produz e/ou contempla.

III.1) Escola Luiz Delfino: o Princípio

A escolha da escola se deu principalmente pela localização (em frente à PUC-RJ). A direção mostrou-se bastante receptiva ao projeto e sugeriu para iniciar o trabalho, uma turma de terceira série do Ensino Fundamental no turno da tarde. Como não haveria possibilidades de o projeto atender a todos, a

¹² A Oficina do Olhar é um sub-projeto da pesquisa “Subjetividade em Imagens: Dialogismo e Alteridade na Construção do Conhecimento Contemporâneo”, coordenada pela Prof. Solange Jobim e Souza, do Departamento de Psicologia da PUC-RJ. O trabalho se desenvolveu junto ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade (GIPS), a partir da monografia apresentada pela aluna Luciana Becker Sander. Mais detalhes sobre o GIPS e seus projetos poderão ser encontrados no site www.gips.psc.br

¹³ Serviço de Psicologia Aplicada – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

professora decidiu fazer um sorteio de doze alunos; foram sorteados cinco meninos e sete meninas com idades entre nove e treze anos.¹⁴ Dessa forma, iniciamos nossos encontros, que, a partir de então, seriam semanais, dentro do horário escolar, na própria escola, que cedeu uma de suas salas para a realização do trabalho. O grupo era dispensado de sala de aula, com a autorização da direção e da professora, para participação na oficina. O cronograma previa oito semanas de atividades, incluindo exercícios de sensibilização, aulas teóricas sobre história da fotografia, noções básicas da técnica, exploração de ambientes próximos à escola e registros com câmeras fotográficas automáticas. Os primeiros contatos foram principalmente visando à apresentação e à integração dos participantes (doze alunos e duas dinamizadoras)¹⁵. Começamos com exercícios exploratórios do ambiente (sala de aula) e das pessoas do grupo. Aos poucos, ampliou-se o nosso universo de investigação e, atendendo à demanda dos próprios alunos, partimos para pesquisar o campus da universidade. Os alunos exploravam o ambiente ainda sem o uso da câmera, apenas observando e relatando para o grupo o que lhes havia chamado a atenção. Antes de introduzir a máquina fotográfica, trabalhamos conteúdos relativos à história da fotografia e noções básicas de utilização do equipamento fotográfico. Ouvimos também a história dos alunos, contada através de fotografias de álbuns familiares. Alguns alunos não tinham

¹⁴O processo de seleção dos alunos foi realizado pela professora da classe sem a participação da pesquisadora responsável pelo projeto.

¹⁵As dinamizadoras eram Luciana Becker Sander (coordenação do projeto) e Gilcilene Silva, então aluna de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que participou da oficina através de um projeto de caráter interinstitucional visando integrar PUC-RJ e UERJ. O reconhecimento do projeto interinstitucional pela UERJ possibilitou que pleiteássemos recursos financeiros para a compra de material de consumo, o que de fato se concretizou.

registros de imagens da família. (Constatamos o quanto a fotografia ainda é um privilégio dos mais favorecidos economicamente.)

Nesse momento do trabalho, a turma já se encontrava bastante impaciente para fotografar, e partimos para os primeiros registros.¹⁶ A câmera era um instrumento totalmente novo para eles. Alguns tinham máquina em casa, mas os pais não permitiam o seu uso, a fim de preservar o equipamento. Escolhemos como local inicial a ser explorado o campus da universidade. Eufóricos, os alunos gastaram o primeiro filme em poucos minutos. Buscavam retratar principalmente a si e aos colegas, escolhendo cenários para compor o ambiente da pose. Outros preferiram registrar a natureza.

Mesmo tendo terminado o filme, a turma continuava disparando o obturador da máquina, num movimento compulsivo. Os alunos não conseguiam parar de recortar cenas interessantes. No final da atividade, já de volta à escola, encontramos dificuldade para interromper o trabalho e, se houvesse disponibilidade, talvez os alunos ficassem ainda por muito tempo fazendo o que tinham tido oportunidade de fazer agora pela primeira vez.

Montamos um álbum do grupo, contendo uma foto de cada um, com a legenda escrita pelo próprio autor da imagem. Deparamo-nos então com uma grande resistência dos alunos em relação à expressão escrita. Nessa primeira etapa, tornou-se evidente a necessidade de aprofundar o que havíamos começado; tanto os alunos como eu, pesquisadora, estávamos dispostos a dar prosseguimento à Oficina do Olhar. O desejo do grupo foi de continuar fazendo "passeios com a máquina fotográfica" em lugares como o Jardim Botânico, a

¹⁶Disponibilizou-se para a atividade 12 máquinas automáticas com flash embutido, investimento da própria pesquisadora. Cada aluno recebeu também um filme de 24 poses.

praia de Copacabana e, para minha surpresa, as casas das dinamizadoras - o que nos levou a pensar em propor, para o semestre seguinte, um passeio também às casas deles, na Rocinha; a sugestão causou espanto, pois todos consideravam o lugar muito feio e sem graça. Exatamente por isso, decidimos, a partir daí, discutir com os alunos o que era considerado feio ou belo e trabalhar no sentido de flexibilizar idéias pré-concebidas através dos exercícios com as imagens fotográficas.

III.2) Segunda Etapa: Ampliando o Projeto

Tomando por base a expectativa do grupo, montamos um cronograma que contemplasse as diversas sugestões de atividades. Iniciamos o primeiro semestre de 1999 montando uma exposição das primeiras fotografias na Escola Municipal Luiz Delfino. A exposição foi um sucesso, e vários candidatos se apresentaram para as possíveis vagas de uma próxima edição da Oficina. Houve uma modificação no grupo inicial, saindo dele quatro alunos que mudaram de turno. Os encontros passaram a acontecer no SPA da PUC-RJ, fora do horário escolar.¹⁷ Encontramos nessa etapa dificuldades para manter a Oficina em funcionamento. Havia o equipamento disponível, mas faltavam-nos recursos para compra de material fotográfico. Partimos então para a busca de patrocinadores junto a empresas públicas e privadas. Graças à iniciativa da

¹⁷Deste momento em diante o projeto ganha um novo sentido para todos. Sentimos a necessidade de ampliar a proposta e a Oficina do Olhar ganha um novo espaço junto ao Serviço de Psicologia Aplicada da PUC-RJ. Este apoio institucional foi de extrema importância para a consolidação do trabalho que adquiriu então, maior credibilidade e reconhecimento junto à comunidade.

empresa Lomo¹⁸, pudemos propor a atividade de exploração do ambiente da Rocinha, conforme havíamos combinado na etapa anterior. O patrocinador nos emprestou quatro máquinas com filmes¹⁹, em troca exigindo apenas que usássemos seu equipamento, para registrar as cenas, conforme a “filosofia Lomo” de fotografar, segundo a qual a foto deve ser enquadrada sem o auxílio do visor da câmera. Não se deveria pensar antes de fotografar, nem armar situações. A fotografia deveria ser feita no impulso do espectador em registrar determinado objeto, não importando como, nem por quê. Sorteamos quatro alunos para participarem dessa atividade. O exercício foi bastante produtivo, rompendo *clichês* da fotografia tradicional, talvez pelo efeito de choque causado nos alunos com o novo uso do aparelho. Percebemos uma relativização na relação de cada um frente às expectativas do resultado do trabalho. O fato da fotografia ser feita ao acaso fez com que a surpresa fosse impactante na hora de conferirmos as imagens, que ficaram muito interessantes. O resultado nos surpreendeu, principalmente porque pudemos constatar uma transformação significativa nos padrões estéticos da turma. Tudo isso gerou interesse nos professores, diretores e alunos da escola, que passaram a ver a Oficina como uma iniciativa importante por ampliar as formas tradicionais de expressão daquele grupo, contribuindo para que o projeto

¹⁸A LOMO é uma empresa austríaca que comercializa máquinas fotográficas russas de fácil utilização. As câmeras não apresentam maiores vantagens com relação à qualidade das imagens. Sua tecnologia é bastante primária. O grupo LOMO tem como objetivo desconstruir os padrões da fotografia tradicional, propondo novas formas de apropriação do instrumento técnico. A filosofia particular deste grupo vem ganhando adeptos que se reúnem em congressos mundiais afim de apresentar os trabalhos. Mais detalhes podem ser obtidos no site <http://www.lomo>

¹⁹As máquinas foram devolvidas após a atividade, sendo que a revelação dos filmes foi de responsabilidade da própria pesquisadora.

ganhasse força e, conseqüentemente, abrindo perspectivas para sua expansão.²⁰

Em maio de 1999, implantou-se a Oficina do Olhar também na Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto.²¹ A escola envolveu-se no projeto como um todo: alunos, direção, pais, professores e funcionários.²² Durante o primeiro semestre de 1999, a Oficina funcionou paralelamente nas duas instituições, cada uma com suas atividades independentes. Na escola regular, trabalhávamos a confecção de um jornal com matérias que contavam a história do projeto. Os alunos entrevistaram professores, diretores, colegas e funcionários (das duas escolas envolvidas). As entrevistas foram gravadas e fotografadas pelo grupo. Também era nossa intenção que aquele veículo pudesse servir como um espaço para discutirmos questões ligadas ao cotidiano da turma da escola regular, como, por exemplo, a violência na escola, as pichações, o ensino, esportes, lazer, etc. Os alunos redigiram as matérias, montaram, divulgaram e venderam o jornal no II Ciclo de Debates Mosaico:

²⁰Nesta época recebemos apoio da UERJ (material fotográfico) em conseqüência do acorddo interinstitucional anteriormente citado.

²¹A escola pertence à Secreteria Municipal de Educação, sob supervisão da Segunda Corregedoria Regional de Educação(CRE). O envolvimento junto à escola se deu através do convite da então diretora Ana Elisabete Lopes que na época estava se integrando ao GIPS. A fotografia já era utilizada naquela escola como forma de documentação do trabalho pedagógico, prática que serviu como tema da Dissertação de Mestrado de Ana Elisabete Lopes(ver referências na bibliografia). Com a implantação da Oficina do Olhar, ampliou-se a proposta de uso da fotografia na Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto, pois a partir de então os fotógrafos seriam também os alunos e não somente os professores, marcando uma significativa diferença com relação ao uso da imagem naquela instituição. Ana Elisabete Lopes passou a coordenar a Oficina junto com sua idealizadora Luciana Becker Sander. A Equipe passou a contar também com a participação de Sara Norton Pont, integrante do GIPS, bolsista de IC/CNPq.

²²Vale destacar o apoio recebido pela Escola Especial que cedeu ao projeto não só espaço físico, como também, material para os alunos trabalharem.

Imagens do Conhecimento, promovido pelo GIPS, na PUC-RJ, em agosto de 1999.²³

Na escola especial, trabalhávamos, naquele período, as noções básicas da fotografia e as histórias de vida de cada um, contadas através das imagens. Com isso, esperávamos mobilizar o grupo para o trabalho na Oficina. Propusemos como atividade de culminância do semestre um passeio ao Jardim Botânico, oportunidade para a integração entre os alunos das duas escolas envolvidas no projeto. A partir daí, a aproximação entre foi cada vez maior, fazendo-nos pensar na possibilidade de criação de um único grupo, em que os alunos da Escola Municipal Luiz Delfino passariam a freqüentar a Escola Municipal Especial Marly Fróes Peixoto uma vez por semana, fora do horário escolar.

III.3) Etapa Final: Integração das Escolas

Começamos a integração entre os dois grupos em setembro de 1999. No início, a experiência foi bastante desafiadora: os grupos estavam em fase de adaptação mútua. Os alunos da escola regular estavam mobilizados com as dificuldades encontradas pelo portador de necessidades especiais de

²³O GIPS realizou o evento intitulado "Mosaico: Imagens do Conhecimento", que contou com várias mesas de debates, exposições dos trabalhos dos alunos da Oficina do Olhar, além de exposição e workshop do fotógrafo alemão Jochen Dietrich sobre a técnica da Câmera Obscura. O evento teve o patrocínio da FAPERJ e os debates foram gravados e transcritos, sendo publicados no livro Mosaico: Imagens do Conhecimento. (ver bibliografia).

aprendizagem,²⁴ o que era muito novo para eles. A experiência da integração trouxe benefício para os dois segmentos envolvidos: os alunos da Escola Regular podiam vivenciar sentimentos de solidariedade, cooperação e companheirismo e estar no ambiente acolhedor da escola especial; os alunos da Escola Especial, por sua vez, estavam recebendo uma atenção diferente e contando com a possibilidade de convivência com outras pessoas da mesma faixa etária, o que contribuiu para a expansão de seu círculo de amizades, além de descaracterizar o espaço da escola especial como sendo de isolamento e afastamento social. A fase adaptativa durou os dois últimos meses do ano de 1999 e, durante esse período, houve uma grande rotatividade na turma da escola regular. As atividades da época envolviam principalmente dinâmicas de aproximação entre os grupos, tendo-se sempre como base o trabalho com as imagens.

A partir de março de 2000, consolidou-se o Grupo Integrado²⁵, que oferecia espaço para cinco participantes de cada instituição. A questão da presença na Oficina ficou prejudicada nessa fase do projeto. Apenas três alunos da escola regular vinham mantendo regularidade.

Foi montado na escola especial um pequeno laboratório de revelação que, embora improvisado, atendia às nossas necessidades. O grupo entrou em contato com o processamento do material fotossensível. Ensinamos as etapas da ampliação de uma cópia, nomes dos materiais, químicas, tempo de

²⁴O presente trabalho não se propõe a abordar este tema, embora se reconheça a indiscutível relevância do mesmo. O resultado da integração entre os grupos será discutido em outro trabalho em andamento dentro do mesmo grupo de pesquisa. Os resultados preliminares da proposta de integração foram publicados na coletânea "No fim do século a diversidade" (ver bibliografia.)

²⁵Deste momento em diante deu-se início esta pesquisa de mestrado específica. A oficina passa a ser o tema da presente dissertação.

exposição, secagem, corte, etc. As técnicas *pinhole*²⁶ e *raiografia*²⁷ também foram ensinadas. Essas modalidades fotográficas possibilitaram uma maior compreensão do funcionamento básico do dispositivo fotográfico e também a quebra de alguns padrões estéticos relativos à fotografia tradicional. Registramos, com as variadas técnicas, cenas do cotidiano escolar e do local onde se localiza a Escola Especial.

Resolvemos então voltar ao local de moradia dos alunos, desta vez com câmeras tradicionais. Subimos para fazer a Oficina na Comunidade da Rocinha. Nosso objetivo era explorar o ambiente com os alunos e também filmar a atividade para posteriormente editar um vídeo sobre a Oficina do Olhar, conforme vínhamos planejando no grupo de pesquisa.²⁸ Marcamos o encontro na casa da Melize, já que o local é de fácil acesso. A mãe da aluna, Clara, envolveu-se diretamente no trabalho, colaborando bastante conosco. Somente as meninas compareceram para a atividade.

De volta à escola, na semana seguinte, demos seqüência ao projeto. Determinamos que as duas vagas disponíveis para alunos da Escola Regular deveriam ser preenchidas por colegas indicados pelos próprios alunos que

²⁶Técnica fotográfica artesanal que não utiliza lentes para a captação das imagens. As câmeras podem ser construídas em materiais recicláveis tais como caixas de sapatos, latas de todo o tipo, ou em qualquer recipiente possível de vedação contra a luz. Utiliza-se como material fotosensível o papel fotográfico. Tivemos a oportunidade de aprimorar a técnica por ocasião da visita do pesquisador/fotógrafo, professor Jochen Dietrich, da Universidade de Siegen, Alemanha, que prestou assessoria ao projeto Oficina do Olhar em duas ocasiões: uma em agosto de 1999, por ocasião do evento Mosaico: Imagens do Conhecimento, outra em agosto de 2001, em consultoria prestada ao grupo GIPS, como professor visitante da Universidade de Coimbra.

²⁷Técnica inspirada no fotógrafo surrealista Man Ray. Não se usa máquina fotográfica para impressionar o material fotosensível. A exposição se dá a partir de uma lâmpada comum sobre o papel.

²⁸A atividade foi registrada em VHS por Valéria B. Sander, integrante do GIPS e bolsista de IC/CNPq. Editamos o vídeo sob o título "Oficina do Olhar parte I". O vídeo serviu como base para a monografia da aluna Valéria B. Sander, apresentada ao Departamento de Comunicação da PUC-RJ, em Dezembro de 2000.

participavam regularmente das atividades. Alcione, Elisangela, e Melize indicaram Carina e François, que, a partir de então, formavam um grupo assíduo à Oficina.²⁹

Nossa próxima tarefa foi disponibilizar uma máquina fotográfica de uso comum para circular pelo grupo. A máquina deveria visitar a casa de todos os alunos. Eles tinham por incumbência fotografar a mãe e posteriormente o pai. Achamos que, isso feito, poderíamos, juntos, criar categorias para serem fotografadas. Concluímos que seria mais proveitoso se cada um ficasse à vontade para determinar os temas de seu interesse. François antecipou a atividade que íamos propor, ao comentar que vinha acompanhando indiretamente o trabalho fotográfico das suas colegas na escola onde estudam³⁰ e que sempre teve em mente alguns lugares que gostaria de fotografar, caso viesse a participar da Oficina. O aluno manifestou o desejo de levar a máquina para casa para registrar suas cenas. Não só ele, mas todos os colegas tiveram a oportunidade de gastar um filme na atividade que batizamos de "Tema Livre".³¹

Nossos trabalhos prosseguiram com ênfase em tarefas relacionadas à leitura das imagens registradas ao longo do processo. Trabalhamos no sentido de desenvolver uma leitura crítica das fotografias. Buscamos, então, perceber em cada detalhe e no todo da imagem seus possíveis significados e os elementos que a constituem. Confirmamos que a fotografia poderia ser usada

²⁹A produção destes cinco alunos é o objeto de análise da presente dissertação.

³⁰O grupo formado pelos alunos da Escola Regular estudava inicialmente na Escola Municipal Luiz Delfino, que atende somente ao primeiro segmento. Ao chegarem à quinta série, no ano de 2000, os alunos passaram a frequentar a Escola Municipal Christiano Hamann.

³¹ Esta atividade será o foco de nossa análise e portanto, retomaremos mais a frente.

como disparador de narrativas, revelando um universo até então desconhecido. Junto com a imagem vinham lembranças, desejos e fantasias. Foi uma etapa de muitas descobertas.

Cabe ainda destacar o papel fundamental das exposições realizadas no decorrer do ano: uma no Solar Grandjan de Montigny, em outubro de 2000, e outra na própria Escola Especial, em dezembro do mesmo ano, ocasiões em que os alunos puderam perceber a importância e a beleza do que produziram ao longo da Oficina. A exposição no Solar aconteceu por ocasião do lançamento do livro MOSAICO: Imagens do Conhecimento.³² Os alunos e seus familiares compareceram ao evento e compartilharam com o público a emoção de ver o sucesso do trabalho. O vídeo, Oficina do Olhar Parte I, teve sua primeira exibição na mesma data e também foi motivo de orgulho para os alunos e seus familiares.

Na exposição da Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto preparamos com os alunos um coquetel. Alguns serviram os convidados, outros eram monitores das visitas guiadas, estas um fato importante, proporcionado pela exposição. Nada havia sido combinado e, no entanto, os alunos desempenharam seu papel com perfeição. Em duplas, mostravam o trabalho para cada novo convidado que chegava à escola. A presença do professor de Geografia foi essencial para os alunos da Escola Regular. Ele visitou a exposição guiado pelas alunas Melize e Carina, ouvindo atentamente a explicação das monitoras, que relembavam passo a passo o

³² Mosaico: Imagens do Conhecimento, organizado pela professora Solange Jobim e Souza. O livro é resultado do II Ciclo de Debates, organizado pelo GIPS em agosto de 1999, na PUC-RJ.

desenvolvimento das atividades. Elas mostraram a escola para o professor, bem como o laboratório de revelação, salas de aula, o que para elas foi motivo de satisfação. Essa exposição foi a culminância das atividades do ano 2000. Após a exposição, houve um pequeno recesso da Oficina.

No início de 2001, retomamos as aulas. Havíamos planejado para o semestre o uso de novas técnicas que pudessem ampliar ainda mais o universo expressivo dos alunos. Trabalhamos com escultura, desenho, pintura e história em quadrinhos.

Aos poucos, fomos sentindo a necessidade de afastamento do trabalho de campo para a escritura da presente dissertação. Nosso trabalho de campo terminou em julho de 2001 e, a partir de então, a professora Ana Elisabete Lopes deu continuidade às atividades na escola junto ao mesmo grupo formado pelos alunos das duas escolas, Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto e Escola Municipal Cristiano Hamann.

III.4) O Recorte: Atividade “Tema Livre”

Escolhemos como foco de nossa análise uma dentre as diversas atividades que foram propostas na Oficina do Olhar durante o ano de 2000. Essa atividade realizou-se em paralelo ao trabalho que vínhamos desenvolvendo com o grupo integrado na Escola Marly Fróes Peixoto durante o segundo semestre de 2000. Naquela época, estávamos preocupados em definir com os alunos alguns temas que pudessem ser fotografados por todos, tanto os alunos da escola especial quanto os da escola regular. Buscávamos

temas de interesse geral e aos poucos começamos a perceber que nossa idéia talvez não funcionasse muito bem na prática. Os alunos tiveram a oportunidade de fotografar a mãe, sendo que uma aluna fotografou o pai em substituição à mãe, que falecera. Dando seqüência, a proposta era fotografar o pai, mas poucos realizaram a tarefa. Começamos a perceber, então, dificuldades na generalização dos temas, pois nem todos os alunos encontravam identificação com o que se pré-determinava como categoria a ser fotografada, fato que nos apontou para um novo caminho de investigação. Pensamos que talvez fosse mais produtivo se, ao invés de concebermos *a priori* as categorias, elas pudessem surgir espontaneamente a partir do interesse de cada um. Um dos alunos (François) manifestou o desejo de levar a câmera para casa e fotografar algumas paisagens que, segundo ele, já estariam há algum tempo em sua cabeça, faltando apenas concretizá-las como fotografia. Aceitamos a sugestão do aluno, dando início à atividade que seria então denominada Tema-Livre.

Disponibilizamos para o trabalho três câmeras automáticas com flash embutido. Para facilitar o uso do equipamento, colocamos uma etiqueta com instruções básicas: "Ligar o flash à noite ou dentro de casa". Cada aluno teria direito a gastar um filme de vinte e quatro poses, preto e branco, no prazo de uma semana, sendo que cada aluno teria total liberdade para decidir o que iria fotografar. A escolha do material em preto e branco deu-se em função de uma doação recebida da Secretaria Municipal de Educação.³³ Também havia em

³³Po ocasião de uma oficina realizada com os professores do município do Rio de Janeiro tivemos a oportunidade de requisitar o material excedente para uso na Oficina do Olhar. Ganhamos vinte filmes preto e branco, todos com o prazo de validade vencido.

nosso estoque material para a revelação dos filmes e ampliação das cópias, tarefa que poderia ser realizada por nós mesmos, sem despesas com terceiros.

As câmeras circularam pelo grupo sem maiores problemas. Apenas uma aluna (Melize) pediu auxílio, pois a câmera apresentou problemas técnicos quando estava com ela. Trocamos o equipamento e ela levou a máquina novamente para casa. Acontece que a mãe desta aluna resolveu usar a câmera. Colocamos um novo filme na máquina, para então a aluna fotografar. Depois de um mês, ela não conseguiu fazer nenhum registro e trouxe a máquina de volta, dizendo que não tivera oportunidade de ir a nenhum lugar que a motivasse fotografar. A aluna queixou-se de muito tédio e desmotivação desde o princípio do trabalho. Em função dessa dificuldade, resolvemos aproveitar o material feito pela mesma aluna no dia em que saímos para fotografar pela Rocinha. Apenas as fotos dessa aluna fogem ao enquadramento da atividade. Em menos de dois meses, todos os outros alunos já haviam feito seus registros: sete da escola especial e quatro da escola regular, sendo que nossa análise contará tão-somente com o material criado pelos alunos da escola regular, uma vez que optamos por fazer este recorte em nosso trabalho de campo³⁴.

Os negativos obtidos pelos alunos foram processados, e posteriormente cada um escolheu suas dez melhores fotos para ampliar. O resultado final foi montado em um álbum, confeccionado pelos próprios alunos, que puderam

³⁴ A opção por analisar a produção dos cinco alunos da Escola Regular se deu em função da própria história da Oficina do Olhar, que teve seu início dentro da Escola Regular. Esta investigação se restringirá portanto, ao universo dos cinco alunos da Escola Regular e não pretendemos entrar no âmbito das questões relativas ao aluno portador de necessidades especiais de aprendizagem.

levar o material para casa no encerramento das atividades da Oficina, em dezembro de 2000.

Antes do encerramento do trabalho, realizou-se, durante o mês de novembro, entrevistas com os cinco alunos da escola regular, para que eles pudessem falar sobre as suas fotos e também sobre as fotos dos colegas. As entrevistas foram individuais, em uma sala cedida pelo Serviço de Psicologia Aplicada da PUC-RJ. O conteúdo das entrevistas foi registrado em fitas de áudio, posteriormente transcritas. O procedimento na entrevista foi o seguinte: após espalhadas as fotos do aluno sobre uma mesa, pedíamos que ele escolhesse as que mais lhe chamassem atenção. O aluno escolhia as imagens e revíamos uma por uma, perguntando se havia algum detalhe que chamava mais atenção na cena e porquê. Queríamos saber exatamente onde o olho do aluno se fixava dentro do contexto mais amplo da imagem. Num segundo momento, pedíamos para o aluno fazer o mesmo exercício com o material de um colega escolhido por ele. Reservamos alguns minutos da entrevista para que o aluno falasse sobre a Oficina: o que significava para ele, o que mais gostava, etc.

O primeiro aluno a fazer o exercício foi Elisângela. Ela separou em dois blocos as fotografias: de um lado, as de que gostou e, de outro, as que não lhe agradaram. Começamos a falar de cada uma delas, mantendo a pergunta: o que mais chama a atenção na fotografia? Onde o teu olho pára nesta imagem? A aluna fez comentários sobre todas as fotos, primeiro sobre as de que gostou, depois sobre as de que não gostou. Os outros escolheram apenas algumas imagens de que gostaram muito, sendo que Carina escolheu quase todas as

fotos para comentar. Infelizmente, alguns problemas técnicos na fita de áudio impediram a transcrição completa do material de Carina. Melize escolheu poucas fotos para comentar, um fato curioso, já que seu material destaca-se pela beleza das imagens. Seleccionamos para o corpo da dissertação 20 das 58 fotos escolhidas e comentadas pelos alunos nas entrevistas. As fotos com os respectivos comentários foram submetidas à aprovação dos alunos. Uma delas fez restrição quanto ao uso de uma das fotos, alegando que nela aparecia sua mãe despenteada, o que seria motivo de descontentamento para essa mãe caso ela viesse a se ver na imagem. Retiramos a fotografia, totalizando então 19 fragmentos para análise na dissertação.

Nosso critério de seleção deu-se principalmente em função da questão que desde o início colocou-se como centro da investigação teórica: o que se revela na relação do aluno com as imagens que ele produz ou mesmo apenas contempla? Privilegiamos no material selecionado as fotos que melhor respondem a essa questão. As escolhas não tiveram como prioridade nem o conteúdo das imagens, nem o conteúdo do texto isoladamente, mas sim a relação existente entre os dois. Destacamos para nossa análise fragmentos que, na relação imagem-texto, evidenciassem algo importante sobre o universo do aluno, revelando aspectos subjetivos presentes naqueles jovens e, principalmente, fragmentos que evidenciassem a construção de uma consciência crítica de si e do contexto sócio-cultural, o que desde o princípio esteve presente como desafio em nossa proposta de intervenção.

CAPÍTULO IV: *STUDIUM* x *PUNCTUM*: O QUE AS IMAGENS REVELAM?

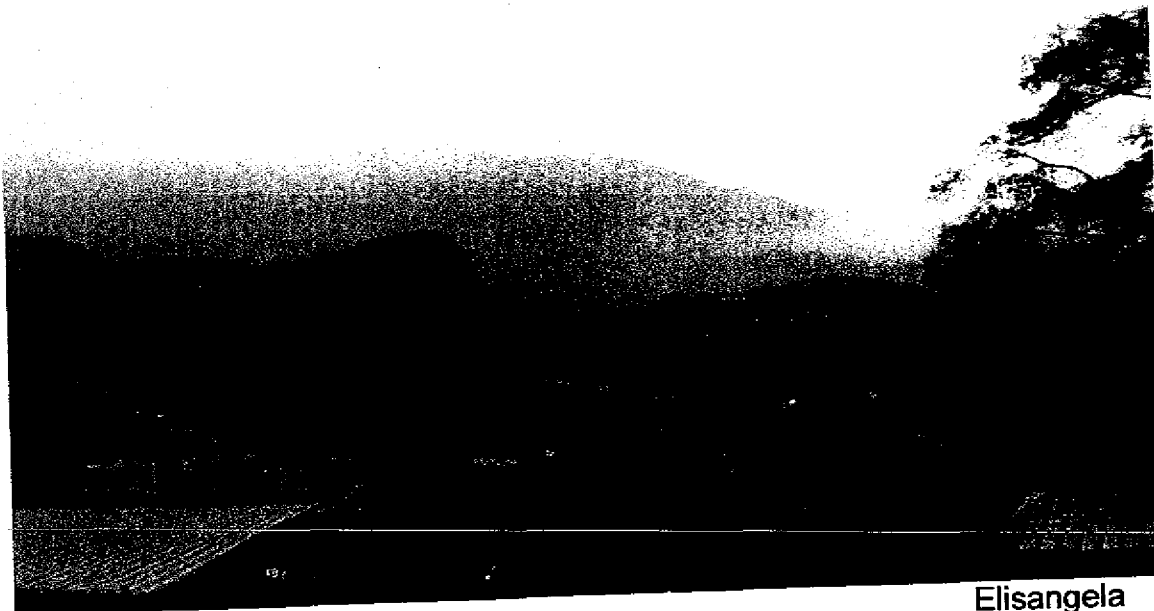
Barthes (1980) propõe um exercício de leitura de imagens que ultrapassa o caráter racional, procurando desenvolver um movimento interpretativo na busca de sentidos singulares para o que vemos. Foi a partir da proposta de Barthes para a leitura de imagens fotográficas (da tensão entre o *Studium* e o *Punctum*) que desenvolvemos nossa metodologia de análise das fotografias produzidas pelos alunos, que puderam experimentar uma relação singular com suas próprias imagens e com as imagens dos colegas de Oficina. Nossa análise sobre a leitura dos alunos também esteve sempre balizada pelos conceitos propostos por Barthes. Nossa proposta não teve como intenção um deciframento dos fragmentos de imagem-texto destacados para análise. Da tensão entre o geral e o particular (*studium* e *punctum*), surgiram figuras que falam da transformação dos sujeitos na relação com a fotografia, sempre observando a difícil tarefa de não explicar o texto, nem de reduzi-lo ou esvaziá-lo, e sim de acrescentar-lhe algo, determinando o ângulo sob o qual vemos aquele objeto. O que se pode dizer de um sujeito, afinal? Talvez que sobre ele se possa dizer não mais que algumas percepções, percepções estas que não pretendem esgotá-lo, nem dizer dele “a verdade” última, pois o mundo para nós constitui-se a partir de uma pluralidade de olhares e verdades, conforme nos ensinou a experiência com a Fotografia. O mais importante, entretanto, é o que o sujeito diz para si próprio e para o outro a partir da análise de suas imagens e das imagens dos colegas. É o modo como os jovens resgatam um

imagens produzidas pelo outro. É o modo como os jovens resgatam um sentido para a vida a partir desta proposta de pesquisa-intervenção aqui relatada.

Incentivar a produção de narrativas singulares através de um trabalho construído na relação com o outro e com o mundo circundante, enfim, compartilhando idéias e ações para uma vida digna, eis o objetivo primordial deste trabalho.

É importante ressaltar que os fragmentos de entrevistas destacados para análise e apresentados a seguir encontram-se sob a forma original proferida pelos alunos. Optamos por manter o discurso sem interferir na forma, uma vez que nossa proposta é justamente a de dar lugar ao enunciado sem aprisioná-lo em modelos pré-estabelecidos, reconhecendo o discurso dos alunos não apenas como a manifestação legítima de um determinado segmento social, mas também como a expressão particular de um sujeito único - e livre para enunciar.

IV.1) Elisangela: Os Objetos que Falam de Mim³⁵



Elisangela

Luciana – O que mais te chama atenção nesta foto?

Elisangela – Esta foto aqui eu não sei se eu tirei à noite ou à tarde! Acho que foi à tarde, tá indo pra noite, entendeu? Só que não saiu. Mas por que que saiu assim se eu só tirei uma foto com essa paisagem aqui? Eu tentei tirar uma da lagoa, lá da laje do meu tio e não saiu, mas só que foi à tarde!

Luciana – Talvez você não lembre, mas com certeza tinha um pouquinho de luz, e essa luz ficou registrada. Devia estar quase anoitecendo.

³⁵ Elisangela iniciou seu trabalho na Oficina do Olhar aos onze anos. Na época frequentava uma turma de terceira série da Escola Municipal Luiz Delfino, na Gávea. Ela é a aluna mais antiga do projeto, tendo estado presente desde seu início, em outubro de 1998.

Elisangela – Eu nunca tinha tirado uma foto assim, com esse visual. Tô achando totalmente diferente, porque quando eu tiro uma foto é com sol ou com o tempo totalmente fechado. Aqui não, tá com o tempo aberto e fechado e eu gostei dos dois visuais juntos... Eu pensava que nem ia sair quando eu tirei!



Elisangela

Elisangela – As outras fotos eu escolhi uns negócios mais simples, dentro de casa, paisagens (...) Aqui não, aqui eu fui tirar esta, tinha até uns meninos dando tchau e andando de bicicleta (...) Aqui tem um homem fazendo churrasco, batendo faca, sei lá (...) Aí, eu falei: Caramba, eu vou tirar deles! Quando eu vi a foto, tirei das casas também! Se fosse pra tirar deles, eu tinha que chegar mais perto!

Luciana – Pois é, eu mesma achei essa foto muito legal, porque eu não sabia dessa tua expectativa. Eu gostei porque mostra bem como é a Rocinha!

Elisangela – Eu achei engraçado também, porque eu pensei que ia tirar de uma coisa e saiu várias coisas!



Elisangela

Elisangela – Esta daqui foi pra exposição!

Luciana – E você não gostou?

Elisangela – Eu gosto desta foto, mas o problema era que, por exemplo, isto daqui ó, aqui tinha um arranjo de flores, e aqui tinha bichinhos entre elas (as garrafas), aí eu queria tirar todas, tudo, tudo, não essa parte. Aí, sabe o que

eu fiz? Tirei o arranjo de flores, coloquei todas as coisas totalmente diferentes, aí depois fui e coloquei isto, mas era pra eu ter colocado o arranjo de flores e os vinhos do lado, aí eu fiz tudo diferente, porque eu queria ter uma imagem diferente da que tinha antes, mas eu fui ver e a imagem que tinha antes era melhor do que esta que eu fiz agora, entendeu?

Luciana – Não. A sala da tua casa tava de um jeito; aí, pra você fotografar...

Elisangela – Eu quis colocar de outro!

Luciana – Aí não gostou do que fez? Preferiu como era antes?

Elisangela – É isso!



Elisangela

Elisangela – Ai, esta aqui eu não gostei, porque era pra eu ter arrumado a cama de outro jeito!

Luciana – Como você queria ter arrumado?

Elisangela – Tia, se você vê a coleção de ursinho que eu tenho! Tem uma porta do armário da minha mãe que é só de urso! Tudo meu. Tudo meu. Meu pai, um dia desses, comprou cinquenta e cinco reais só de urso pra mim!

Luciana – Mas aqui você decidiu tirar foto de quê?

Elisangela – Da minha cama.

Luciana – E aí, por que você não gostou?

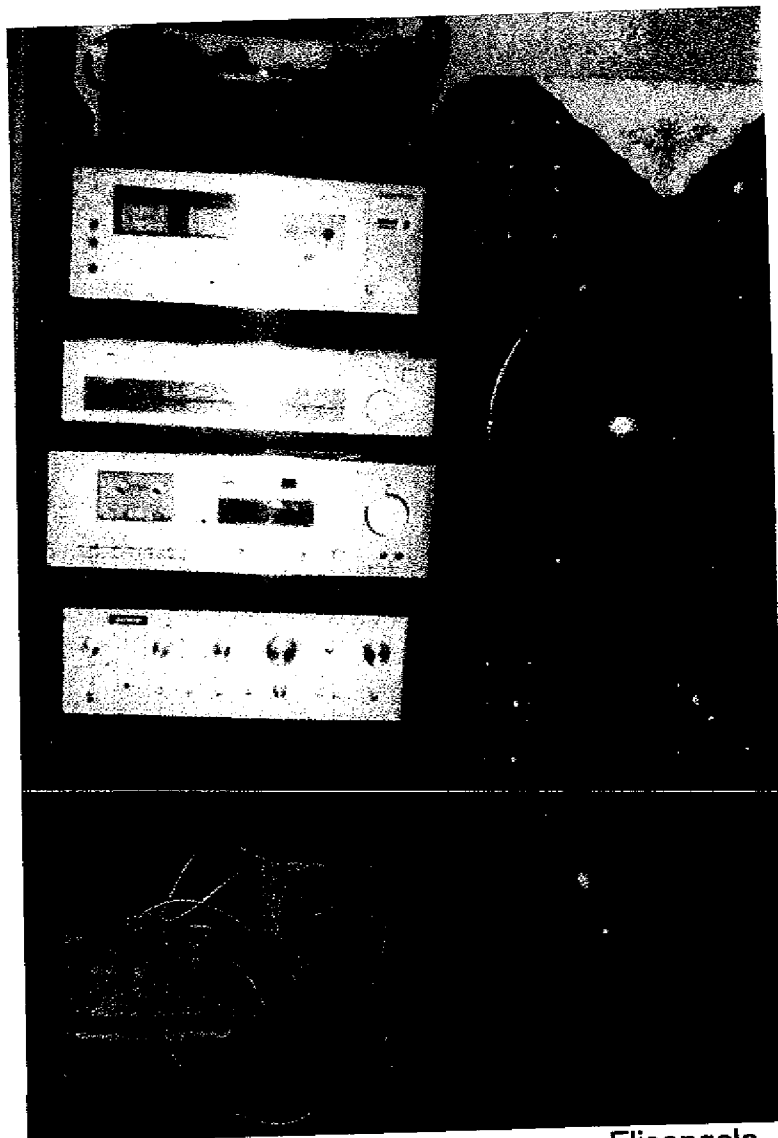
Elisangela – Porque eu queria ter tirado uma coisa mais viva, por exemplo, mais alegre.

Luciana – Mas e por que não tá alegre essa foto?

33

Elisangela – Porque, olha só. Esse ursinho eu ganhei quando eu tinha cinco anos, tinha um de quando eu nem tinha nascido, meu avô que me deu! Aí eu falei assim: "Eu vou botar os ursinhos que eu mais gosto". Aí, em vez de eu colocar os que eu ganhei antes, eu botei os que eu ganhei depois. Aí eu me enganei. É mais um mistério nas minhas fotos!

.....



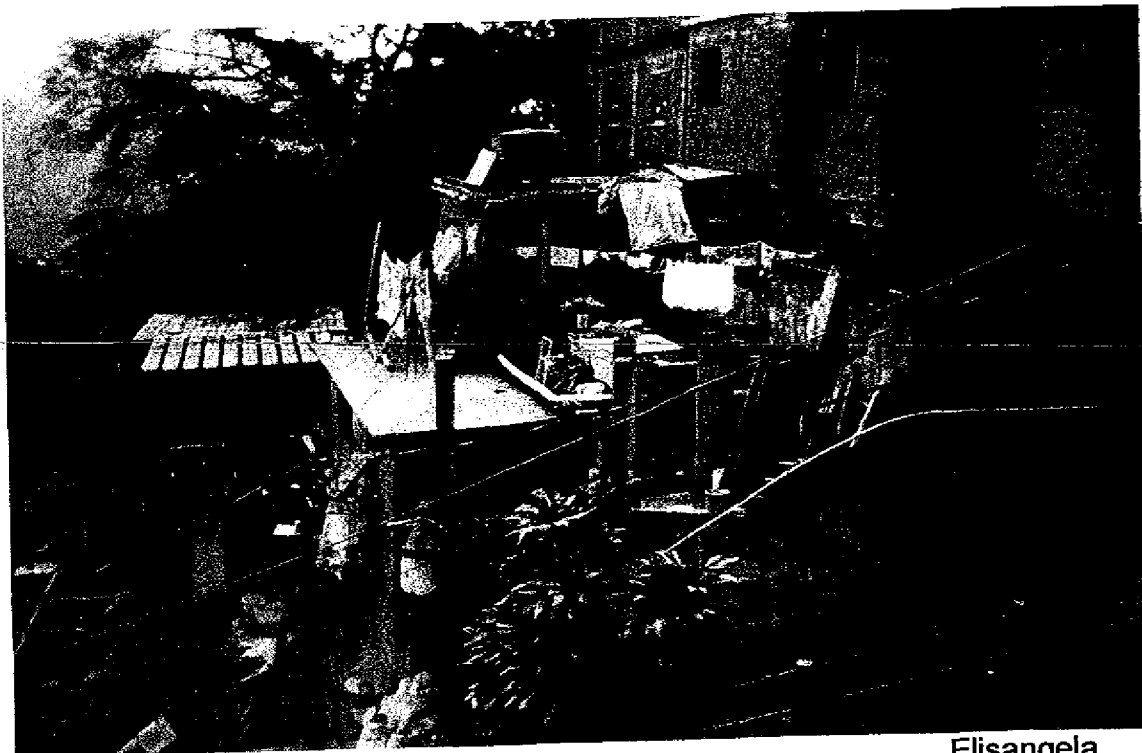
Elisangela

Elisangela – Ai, esta daqui eu gostei, porque (...) como é que eu vou te explicar isto daqui? É uma forma, por exemplo, esse som aqui, quando tem uma festa lá em casa, o meu pai não pensa assim em dinheiro, nem nada, ele fala: "Se você tiver responsabilidade, eu te empresto o meu som". Mas não é por causa do dinheiro. Ele não pede nada, ele empresta. Agora, os outros tendo responsabilidade, ele empresta. Mas eu também gostei desta foto porque

em casa não tem nada desta foto. Eu tirei mais porque meu pai gosta dele, tirei também pra mim dar pra ele.

Luciana – Quer dizer que essa foto lembra muito...

Elisangela – Meu pai.



Elisangela

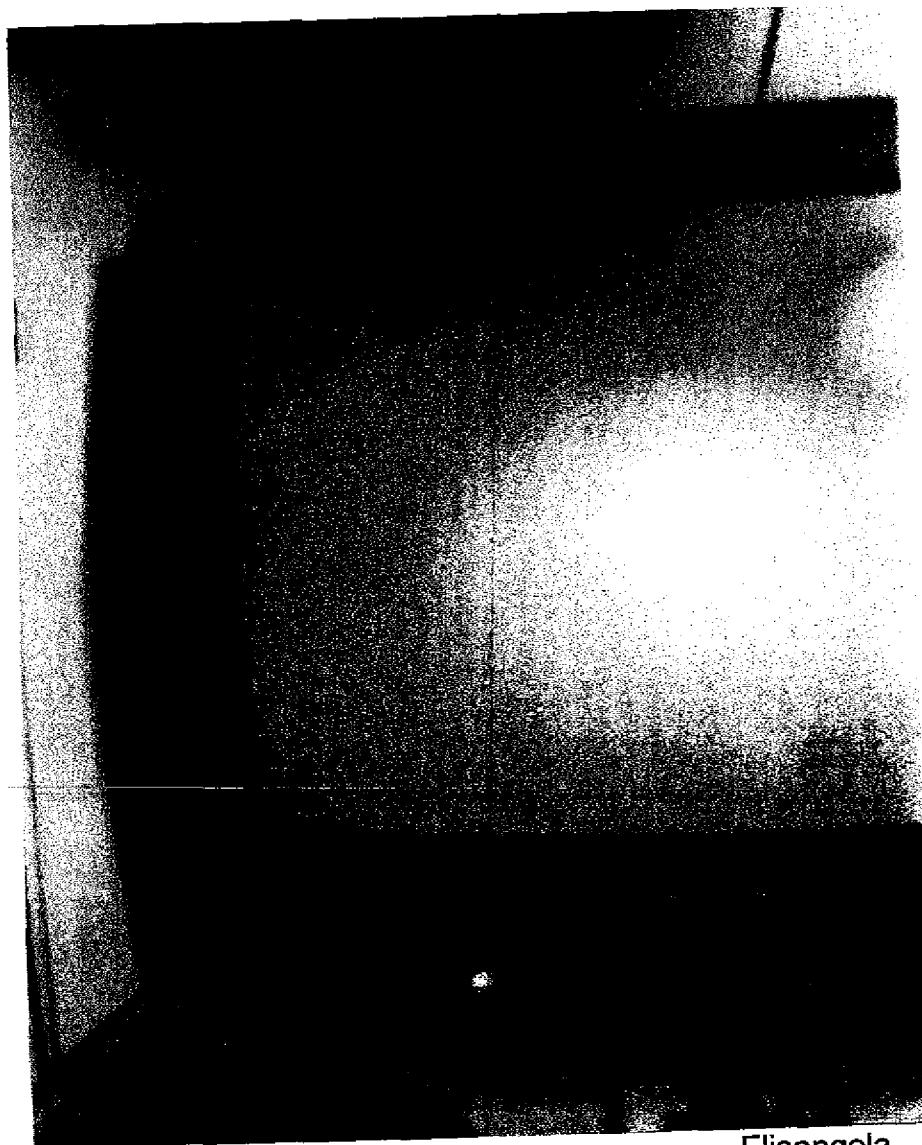
Elisangela- Esta daqui eu ia tirar a minha mãe, né? Ia tirar só da minha mãe, que ia descendo a escada e eu ainda chamei ela, só que ela não escutou! Eu ainda cheguei a descer na escada. Pensei: não, vou subir rapidinho. E tirei da janela do meu quarto.

Luciana- Ah.... Aqui é da janela do teu quarto?

Elisangela- É. Essa é da janela do meu quarto. Pode ver que já é mais trancado daqui. E pode ver que na outra foto não sai isso daqui.

Luciana- Quer dizer que a idéia era fotografar a tua mãe?

Elisangela- Era a minha mãe; como foi aquela das crianças.



Elisangela

Elisangela – Essas TVs que eu tirei, era pra eu ter pensado em tirar umas coisas melhores.

Luciana – Por quê?

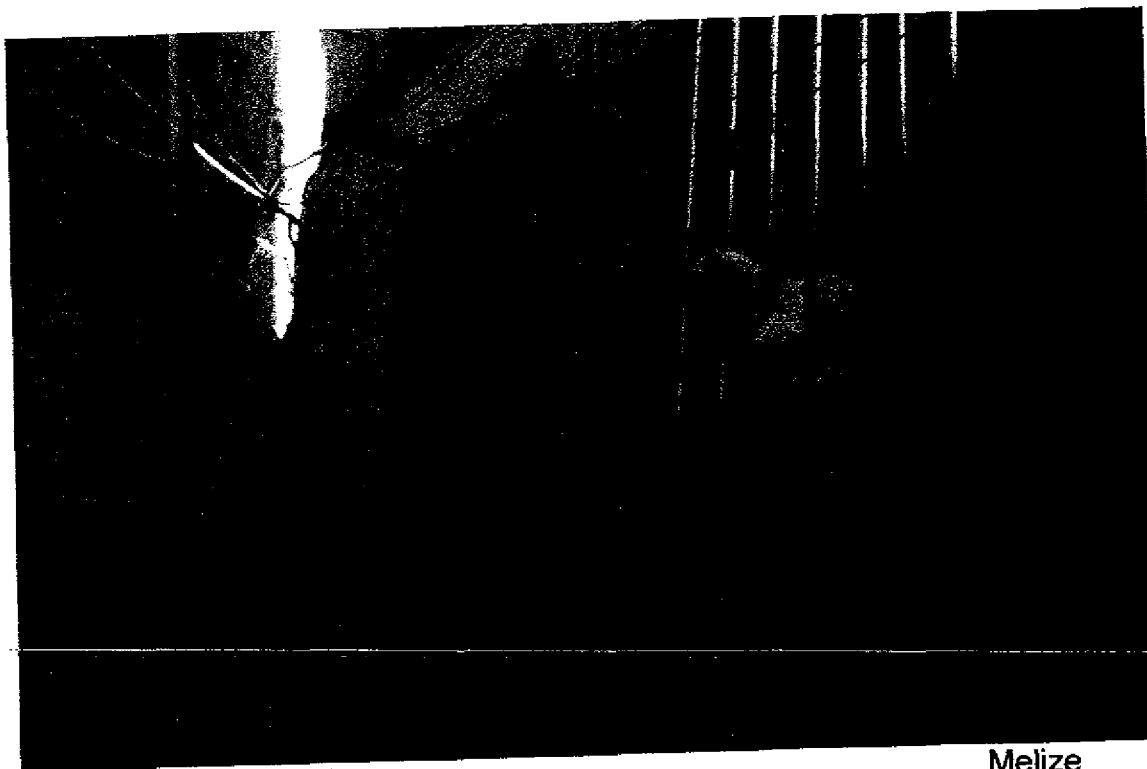
Elisangela – Porque eu queria mostrar aquilo que o Hans Donner mostrou pra gente.³⁶

³⁶ A aluna se refere à visita do artista gráfico Hans Onner à Escola Especial. Na ocasião Hans Donner levou uma amostra de seu trabalho para os alunos.

Luciana- A vinheta do Hans Donner?

Elisangela- É, aquela bola. Quando apareceu, eu pensei: vou tirar de todas. São oito tipos. Da Amazônia, Rio de Janeiro, São Paulo, o Cristo (...)
Esqueci o resto. Pensei em tirar pra ver se sai, porque eu não sabia. Foi mais uma experiência que eu tentei fazer. Pode até dar certo (...), mas foi uma coisa que eu tentei, eu considero que eu tentei descobrir uma coisa que eu não sabia!

iv.1.1 Elisangela escolhe fotos de Melize para falar de si.



Melize

Luciana – E aqui, o que te chama mais a atenção?

Elisangela – O gato. Porque eu sou apaixonada por gato. Sabe, porque um dia desses atrás eu perdi um gatinho que eu adorava. Eu tava no prédio do meu pai, onde ele trabalhava, aí o gato pulou da janela pra cima de mim, do último andar, décimo andar. Aí, ele foi pra casa comigo e tudo. Ele caiu em cima de mim e do meu pai. Ele só me arranhou um pouco (...) Sempre gostei de gato, cachorro. Aí, eu gostei disto aqui porque eu me lembro do gato, porque era parecido com este.

Luciana – Como era o nome dele?

Elisangela – Fofinho, era Xane.

Luciana – E que fim deu ele?

Elisangela – Assim, minha mãe esqueceu de deixar (...); ele me desencobria e deitava junto comigo e botava a unha pra fora e cobria a gente. Minha mãe até tirou uma foto minha e dele quando eu era pequena, depois eu trago pra você ver. Minha mãe esqueceu de deixar a porta escorada, aí o gato não pôde entrar dentro de casa. Quando ele foi andando, pegaram ele e mataram, aí comeram o gato!

Luciana – Tem certeza?!!!

Elisangela – O menino viu a cabeça dele, ele era pegado com todo mundo. Todo mundo gostava dele. Conheciam pelo olho, que era verdinho.



Melize

Luciana – E essa foto, o que mais chama atenção?

Elisangela – O menino, porque ele tem a cara de, por exemplo, de... como é que eu vou te explicar isso? Ele tem uma cara de uma criança boa, porque, você viu naquele dia, nem todo mundo na Rocinha tem umas condições que eu, a Melize, a Viviane, a Patricia e etc, têm. Não é falando que eu posso mais do que os outros, é falando que eu vivo uma coisa diferente da dele, por exemplo: ele pode ser assim, mas ele pode ser mais alegre que eu até, porque ele pode viver na casinha dele assim, ele pode brincar com os colega dele, tal e tal, eu não sou assim, eu tenho minha casa, eu posso brincar com a pessoa que meu pai quer, e com quem ele deixar.

Luciana – Como assim? Vamos ver se eu entendi. Nessa foto te chama a atenção o menino, a carinha do menino...

Elisangela – É, porque ele tem cara de bom, mesmo com a vida que ele leva.

Luciana – Mas por que isso lembrou você e seu pai?

Elisangela – Não, porque é assim, meu pai fala que faz isso por mim, pro meu bem, porque tem criança que vive lá na Rocinha que acaba se dando mal. Aí, eu acabo sendo uma prisioneira. Mas não é por mal, ele quer fazer o meu bem.

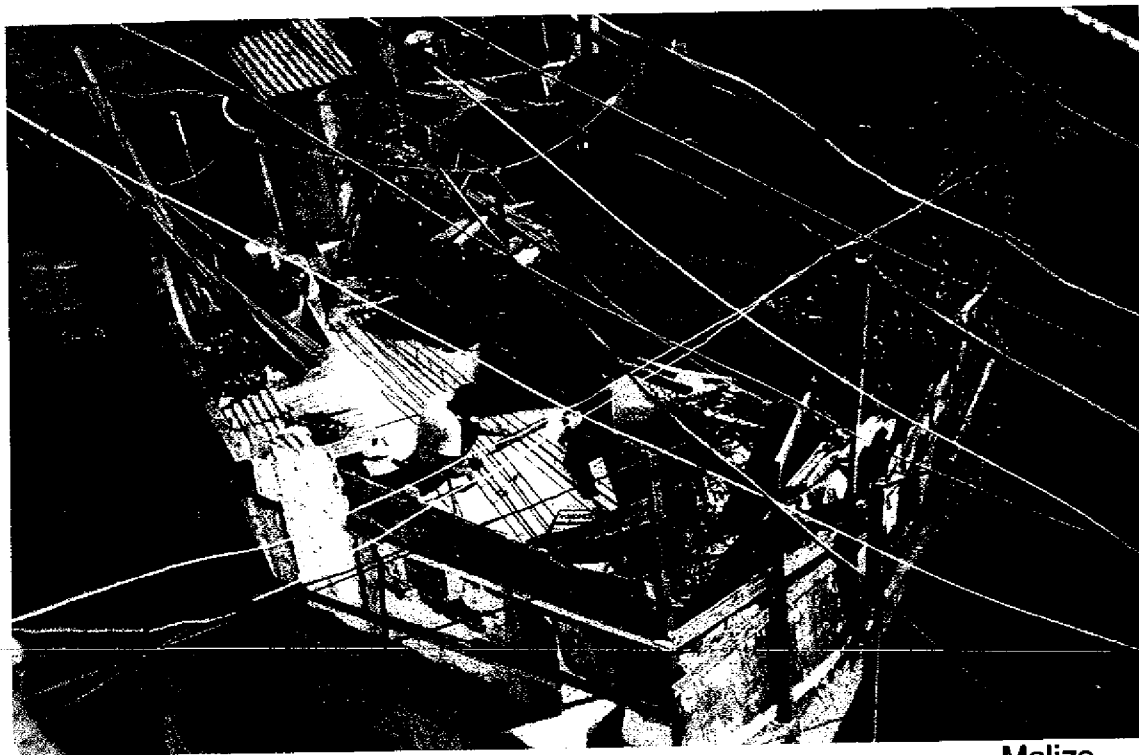
Luciana – E você acha que esse menino é mais livre que você?

Elisangela – Eu acho, porque, assim: a Melize mora perto da casa dele e pode ter visto ele brincando. Eu não. É da casa pra escola, da escola pra casa do meu tio, e pronto. Nem pra casa das minhas tias meu pai não deixa eu ir.

Luciana – Então você deve ter gostado de sair passeando por aí pela Rocinha com a gente?

Elisangela – Eu adorei, porque tinha muito lugar que eu nem conhecia!

Iv.2) Melize: Ordem e Caos Através da Fotografia³⁷



Melize

Luciana – Onde teu olho pára nesta foto?

Melize – Neste moço trabalhando.

Luciana – A gente quase não percebe ele ali; por que te chamou a atenção?

Melize – Ah, sei lá, porque ele tá fazendo um negócio de ferro; aí, eu acho que deve ser pra construir a casa dele, né? Porque só tem tábua aqui!

Luciana – Você acha que aquilo ali é a estrutura da casa que ele tá montando?

Melize – Ahã.

³⁷ Melize iniciou no projeto em julho de 1998, aos doze anos. Seu ingresso se deu no segundo semestre de atividades. A aluna tem hoje quatorze anos e frequenta uma turma de Sexta

Luciana – E o que isso lembra você?

Melize – Ah, sei lá, do jeito que isso tá tudo velho, acho que ele tem a vontade de construir a casa dele pra ficar bonitinha.

Luciana – Construir uma coisa melhor?

Melize – É, pra ele viver.

Luciana – E, quando tu tirou a foto, já tava pensando nisso?

Melize – Não. Quando eu tirei ela, eu achei assim maneiro, essas coisas assim, mas quando eu vi este moço aqui, aproveitei e tirei a foto.

.....



Melize

Luciana – Qual o ponto que chama a atenção?

Melize – O moço trabalhando!

Luciana – O barbeiro?

Melize – É. Dá pra ver aqui ele cortando o cabelo.

Luciana – Ih!, é verdade! No espelho dá pra ver o reflexo do trabalho dele! Por que isso te chama a atenção?

Melize – Sei lá, é tudo organizadinho! Tá tudo limpinho, combinando com as coisas, mesmo que aqui seja pequeno o lugar, mas tá tudo organizadinho.



Melize

Melize – A menina!

Luciana – Por quê?

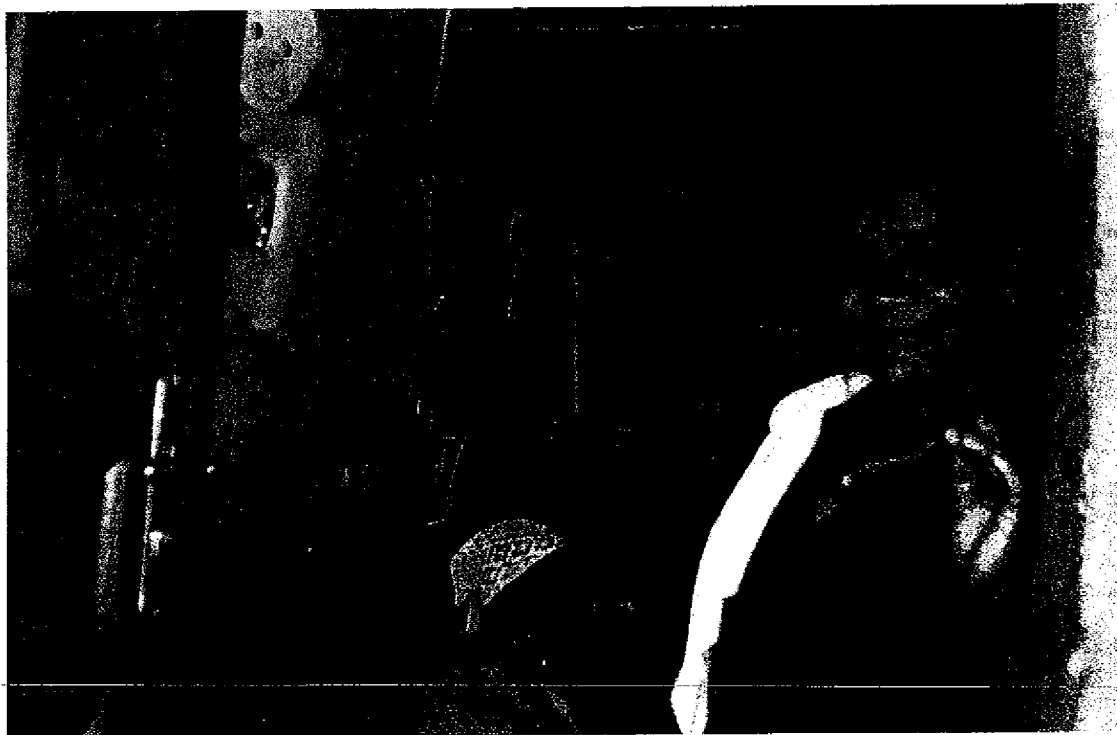
Melize – Não sei.

Luciana – Qual o sentimento que essa menina te passa?

Melize – Aí é tristeza, porque ela tá triste.

Luciana – E por que ela te chama a atenção?

Melize – Sei lá, acho que é por causa da pobreza dela, aí, toda desarrumada, um lugar assim todo desarrumado, sujo.



Melize

Luciana – E esta? O que você acha?

Melize – Esta aqui é maneira, tem a moça dentro da casa da moça, a senhora.... é simpática, né?

Luciana – Você gostou da foto, mas não tem nada nela que te chame muito a atenção?

Melize – É, que me chame a atenção!

IV.2.1) Melize Comenta as Fotos de Elisangela³⁸



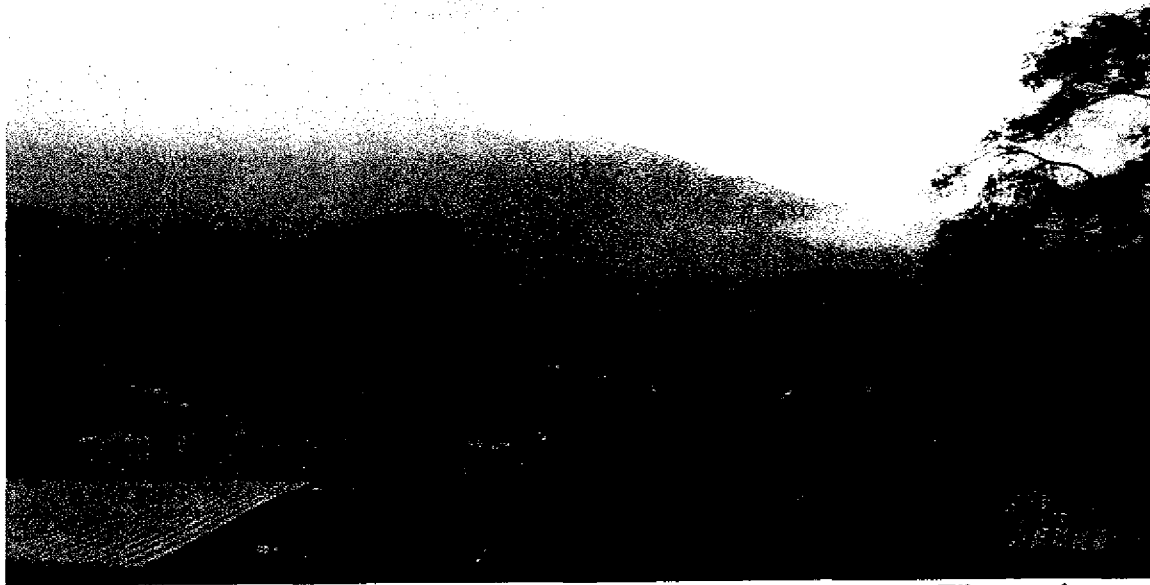
Elisangela

Melize – Eu gostei da arrumação da cama, bonitinha! Os ursinhos, tudo arrumadinho direitinho.

Luciana – Tudo pronto pra tirar foto?

Melize – É, e pra dormir também!

³⁸ Em entrevista individual.



Elisangela

Melize – A paisagem. Que a foto saiu bem, a paisagem que pegou as nuvens assim na montanha.

Luciana – E qual o detalhe que mais te chama a atenção?

Melize – Isto aqui, assim, saiu uma coisinha assim quase perfeita!

Luciana – O quê?

Melize – A cerração, as casinhas aqui em baixo, também dentro do mato... Porque tava nublado naquele dia, não tava?... Tem nuvem em tudo, assim.

IV.3) AS AVENTURAS DE FRANÇOIS³⁹



François

³⁹ François é o único dos cinco alunos que não mora na Rocinha. Sua residência localiza-se no interior do Parque da Cidade, na Gávea. O aluno frequentou a Oficina durante o segundo semestre de 2000. Na época François tinha treze anos e frequentava a quinta série da Escola Municipal Christiano Hamann.

Luciana – O que nesta foto te chama a atenção?

François – Estas paredes que tem ao lado dela. Me chama a atenção e me lembra coisas boas. Que eu e meus colegas fingimos que nós somos assim tipo pesquisadores que ficavam assim pesquisando, só que os guardas não sabiam. A gente entra lá escondido.

Luciana – Vocês ficam brincando de pesquisador?

François – É.

Luciana – E fazem o quê?

François – Ah, no começo a gente tentava encontrar o final, porque ela é muito funda. Só que ela é desta largura que você vê aqui e, quando chega aqui, ela sobe. Lá no alto ela é cheia de morcego. Sobe, aí sai logo aqui em baixo. Aqui eu tô em cima da saída da pequena. Aí, por exemplo, aqui já é o começo dela, e aqui é a pequena; aí, quando a gente descia correndo, alguns começavam a descer, aí a gente descia com a mão na pedra, puxava uma pedra e vinha um burulhulhummm (barulho da pedra). Saía rolando. Daqui a pouco a gente descia. (...) A gente desce escorregando, aí chega aqui e você tem que pular pra passar.

Luciana – Quer dizer que o que te chama a atenção mesmo são as paredes da caverna?

François – Ahã. Como ela é feita. Porque aqui eles falam que foi dos escravos mesmo. E lá na frente tá fechada essa caverna.

Luciana – Então isso aqui foi construído pra ser tipo um esconderijo de escravos?

17

François – Não. Foi pra eles poder fugir. Porque, cê vê: se a gente continuasse essa caverna, ela ia dar lá perto daquele museu, por ali, e ali que eles ficavam presos. Então isto aqui é o chão dela, você vai andando por aqui... e escorrega!

Luciana – E tem mais lá pra dentro?

François – Tem!

Luciana – E vocês vão só até um certo ponto, assim, porque dá medo depois?

François – É, porque antes, quando a gente começou, a gente ia com lanterna de vela. A gente pegava, botava a vela dentro numa lata, e ia indo, mas não dava pra chegar até o final, porque não dava pra espantar os morcegos só com aquela luzinha, porque eles vinham assim pra cima.

Luciana – Vem assim pegar o cabelo da gente?

François – Não. Eles vêm, desce, vai pra outro lugar. Só que aí eles dão rasante.

Luciana – E você já foi muitas vezes nessa caverna?

François – Um pouco. E tem outras também, não é só essa, não.

.....



François

François – Aqui, foi no caminho duma trilha.

Luciana – Mas o que te chama a atenção?

François – É a vista que ela tem.

Luciana – A foto toda, ou algum detalhe que te puxa mais?

François – Tem isso aqui. Esta parte aqui que dá pra ver um pouco da Rocinha.

Luciana – Ah, é verdade. Aqui, este pedacinho aqui.

François – Eu vim nesse dia tirar daqui, porque no outro dia, quando eu não tava com a máquina, tinha macacos aqui em cima. Eles sobem lá pra cima.

Luciana – Macaco mesmo, ou mico?

François – Macaco mesmo, deste tamanho!

Luciana – Nossa! Quer dizer que ainda existem macacos!

François – Tem! Só que raramente eu consegui ter visto assim. Eles tentam fugir.

Luciana – Então o que essa foto lembra você?

François – Me lembra de um dia que eu tava com meus colegas descendo essa trilha. Eu só me lembro essas coisas! Aí, tinha um bicho preguiça lá em baixo. Meu amigo começou a tacar pedra lá.

Luciana – E é perigoso de cair?

François – É perigoso de cair se você ficar andando na pontinha, porque a trilha é desse tamanho. Mas aí meu colega começou a tacar pedra, tacar pedra, tacar pedra, aí ele foi e tacou uma no bambuzal que tinha lá. Aí ele foi lá e tinha um bicho olhando pra ele assim. Aí falou: "Corre", e saiu correndo. Eu fui lá, olhei, era um bicho preguiça. Aí, todo mundo já tinha descido lá embaixo. Eu comecei a correr também, né? Aí fui, desci lá embaixo com ele e depois falei: "Não, era um bicho preguiça", e tal. Ele disse que tinha um corpo assim, grande. Eu disse: "Então era um bicho preguiça!"

Luciana – Ele se assustou?

François – Foi. Ali, nós já tínhamos corrido de um cachorro. Que lá em cima, subindo essa trilha, vai dar na casa de um cara. Sobe muito pra dar nessa casa. Lá tinha um Rotweiler preso, e a gente pensou: "Ah, tá preso. Vamos ver". Daqui a pouco surge um Pastor Alemão não sei daonde. Aí, todo mundo disse: "Corre!" Tinha tipo um portão grande. Eu tava com meu primo de dez anos, e a gente saiu correndo. Ele me puxou o braço, e eu saí correndo. Não deu nem tempo de fechar o portão. Os outros meus colegas foram lá e

fecharam o portão. Aí, a gente deu a volta na casa dele, e daqui a pouco: "au, au, au", e a gente começou a correr de novo. Aí paramos. Quando a gente tava voltando viu os macacos, mas não foi no dia da foto!

.....

IV.3.1) François Comenta as Fotos de Elisangela⁴⁰



Elisangela

Luciana – E essa?

François – Separei essa paisagem dela que ficou bonita, eu gostei. Acho que na Rocinha tem bem mais vista, e aqui acho que dá pra você ver o parque.

⁴⁰ Em entrevista individual.

Aqui é aquela ruazinha, e aqui aquele prédio que tem em frente. Onde eu ficava era praticamente por aqui.

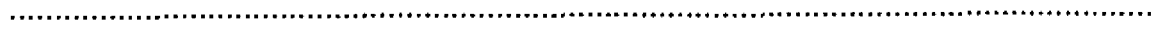


Elisangela

François – Essa foto aqui mostra tipo a engenharia que tem a favela: as casas, o jeito que são construídas.

Luciana – O que você acha dessa engenharia aí?

François – Esta parte aqui eu acho *como se fosse uma arte, né*. Uma em cima da outra, do lado, em frente, atrás, mais alto, mais baixa, a escada, os fios também, que são tudo pra lá e pra cá, maior rolo!



IV.4) Carina: Ausência⁴¹



Carina

Luciana – O que mais te chama a atenção na foto?

Carina – Os coqueiros, parece que tão tudo em fila. Tudo arrumadinho, parece que o homem fez!

Luciana – E isso te lembra o quê?

Carina – Assim olhando, me lembra meu pai lá no hospital, né?

Luciana – Ah, é ? Quer dizer que esta foto te lembra o teu pai quando tava internado?

Carina – Lembra.

⁴¹Carina frequentou o projeto em sua primeira fase(outubro/novembro de 1998) . A aluna afastou-se, retornado em setembro de 2000. Carina tem hoje dezoito anos e estuda na sexta série da Escola Municipal Christiano Hamann.

Luciana – Ele não tá mais no hospital; já tá em casa agora, né?

Carina – Já.

Luciana – E o que você lembra de quando ele tava internado?

Carina – Ah, me lembra coisas ruins, porque meu pai... não dá nem pra lembrar coisas boas... o pai no hospital, né?

Luciana – É, verdade.

Carina – Toda vez que eu ia lá, ele chorava, contava o dia dele lá, ele contava chorando, né, que não agüentava mais hospital, que isso e aquilo.

Luciana – Quer dizer que esta foto te lembra isso?

Carina – Lembra, porque eu tirei de lá, né?

Luciana – Isso é do hospital?!

Carina – É!

Luciana – Lá em cima, do quarto ?

Carina – É.

Luciana – Que vista bonita, né?

Carina – Pois é, as enfermeiras não deixavam tirar foto dele, porque fica a enfermeira, no quarto.

Luciana – E você pediu?

Carina – Eu pedi, mas elas não deixaram. Sabe como é que é, né?

Luciana – Mais alguma coisa, que você queira lembrar, falar?

Carina – Não .

IV.5) Alcione: Escondida atrás do Espelho⁴²



Alcione

Alcione – Esta aqui, eu tirei esta foto aqui de cima de uma escada, onde desce pra prainha, e esse aqui é um lugar muito bonito. Eu achei que ia ficar feia a foto! Que ia ficar torta, mas não! Eu gostei dela! Ela ficou bonitinha!

Luciana – Mas que detalhe te chama a atenção?

Alcione – O mar, que ficou bem natural!

⁴²Alcione frequentou o projeto de março de 2000 em diante. Alcione tem hoje quinze anos e é aluna da Sexta série da Escola Municipal Christiano Hamann.



Alcione

Alcione – Esta aqui até eu nem entendi bem porque eu escolhi ela.

Luciana – Tem algum detalhe que te chama a atenção?

Alcione – Este carro, que eu também tirei ele. Eu tava parada, mas ele tava andando, e deu pra perceber por causa dos vidros.

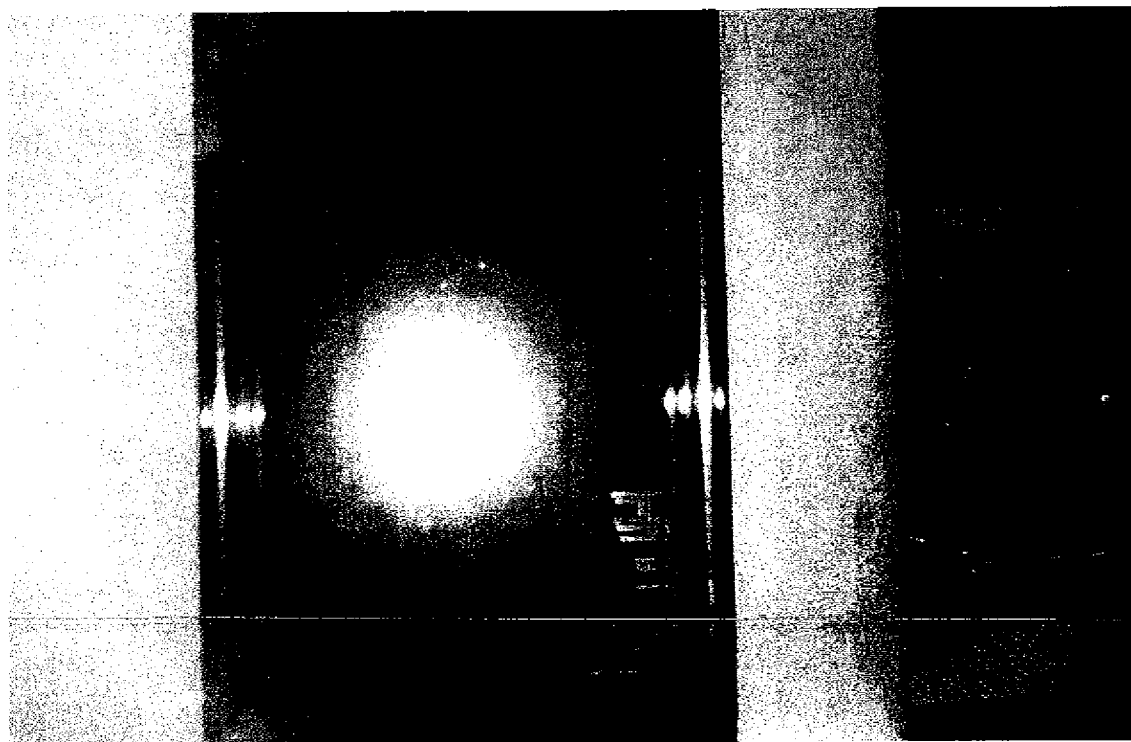
Luciana – O que você sente olhando pra isso?

Alcione – Eu acho engraçado, porque dá pra gente, numa foto, prender o movimento de alguma coisa!

Luciana – E você tirou a foto do carro ou do colégio?

Alcione – Foi do colégio, mas eu acabei me interessando mais pelo carro agora.

IV.5.1) Alcione Comenta uma Foto de Elisangela⁴³



Elisangela

Alcione – Esta daqui é que ela tá defronte do espelho! O flash da máquina bateu no espelho e ficou o reflexo. Ficou bem chamativo. Apareceu o corpo dela e ficou sem a cabeça.

Luciana – Parece o quê?

Alcione – Tipo um fantasma mesmo!

⁴³ Também em entrevista individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho mostrou, antes de mais nada, a relação estabelecida entre os alunos da Oficina do Olhar e a Fotografia. Não se pode falar simplesmente de um comportamento geral, de algo que se verificou no grupo todo, uma vez que o que vimos foram formas muito particulares de fazer uso desse instrumento técnico. As fotos de cada aluno e o modo como narram suas histórias remetem para uma tensão permanente entre a subjetividade e o contexto social de forma mais ampla. Histórias de si, do lugar onde moram, os desejos, os valores que os constituem, as interdições, tudo isso vem à tona na relação do aluno com a imagem, revelando, tanto ao sujeito que fala como ao sujeito que escuta, uma maior consciência de si e do outro, do seu lugar no mundo.

Talvez o que perpassasse os cinco alunos da Oficina seja o fato de nenhum deles ter tido esse tipo de contato com a técnica anteriormente. Ao se depararem pela primeira vez com a possibilidade de fotografar o que bem entendessem, os alunos experimentaram a liberdade de registrar suas escolhas, tão particulares, revelando todo um universo, também para nós, espectadores dos fragmentos enquadrados.

Os alunos da oficina puderam exercitar o pensar-o-instante, como ruptura, como quebra de um tempo contínuo e repetitivo, como possibilidade do novo. Com a Fotografia, a menor fração de tempo se transforma na experiência

de um fato narrável, histórico, vivido e documentado. Os alunos puderam conhecer a magia do tempo na *qualidade do instante*, rompendo com a aceleração imposta pela sociedade atual. A Fotografia revela verdades nos fragmentos, rompe com a continuidade temporal fazendo do imperceptível algo eterno.

As imagens que os alunos produziram poderiam nos fazer pensar que já estamos saturados delas, que não há mais disponibilidade para percebermos nada, que fotografar chega a ser uma idéia repugnante, não fosse o fato de se ter trabalhado principalmente, a relação de significação entre o sujeito e seus produtos criativos. Incentivamos, ao longo do trabalho, o interesse pelos objetos, pelo mundo, pelo desejo. Nos pareceu possível sair um pouco do *clichê*, evocando expressões de sentimentos singulares. Com isto, travou-se um diálogo entre o olhar do aluno e o olhar do outro. Sentimos que talvez tenhamos colaborado para diminuir o espaço entre o sujeito e o objeto ao provocarmos uma aproximação entre a imagem de algo e seu significado, seu conteúdo. Resgata-se assim a *aura das coisas* que fazem parte da materialidade do mundo e a realidade passa a ganhar outros sentidos – da descoberta, da narração, etc.

Esses fragmentos são fundamentalmente a expressão autoral dos alunos - não apenas exprimem uma forma, mas também expressam um conteúdo. Assim, estivemos suscitando novos gozos para a linguagem, o que Barthes chamou de *escritura*. A escritura, ao invés de oferecer respostas, questiona o mundo; nela, a significação está livre e não fixa, e o sujeito produz-se no próprio texto, de forma sempre provisória.

Escritura é um modo de dizer as coisas, uma enunciação, uma "voz". Esse modo de dizer provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo, de seu inconsciente, de sua história pessoal; é o termo de uma metamorfose cega e obstinada, partida de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo" (Barthes, apud Perrone-Moysés, 1983:54)

Nos fragmentos ouvimos a voz do autor, voz única, não-analisável, apenas sentimento de intensidade, de espessura das percepções sobre o mundo. Assim como na poesia, a justificação está na própria formulação e não em algo externo, como nas metanarrativas. O que é dito de forma escritural passa a valer como verdade, como visão de mundo que coloca o sujeito em processo ao invés de paralisá-lo em explicações de qualquer ordem. Os fragmentos são, sim, biografemas.

Barthes chamou de biografemática a ciência dos biografemas, que teria por objeto pormenores isolados, compondo uma biografia descontínua - nunca verdades objetivas. Os biografemas são virtualidades de significação: convidam o leitor a fantasmear, a compor com os fragmentos um outro texto que engloba autor e leitor, este acrescentando algo do seu imaginário ao que lê. Os biografemas pertencem ao campo do imaginário afetivo. Em Roland Barthes por Roland Barthes, o autor reuniu alguns autobiografemas, como nos mostra Perrone-Moyses (1983):

..lembranças de infância fixadas como breves haicais: o defeito na louça de uma tijela; um morcego rechaçado pela família, armada de pinças; o canto do jardim onde se enterravam ninhadas indesejáveis de gatos; o sabor insosso de um café com leite claro; etc. (Perrone-moysés, 1983:10)

Nossa relação com a *escritura*, com essas biografias descontínuas, é, porém, de uma outra ordem. Diferente das tradicionais abordagens científicas, a relação que Barthes (1977) nos propõe com esses textos tão particulares é uma relação calcada no prazer e na fruição.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (Barthes, 1977, p.21-22)

Desta forma, convidamos o leitor a, junto conosco, pensar na seguinte questão: interessa saber se o que está expresso nos fragmentos é ou não verdade? Talvez fosse mais interessante se, ao nos depararmos com eles, pudéssemos perceber que ali está estampado o imaginário de um sujeito, as verdades possíveis de serem construídas e que dizem muito mas não dizem tudo sobre os nossos alunos; dizem, porém, um pouco do que se passa na cabeça e no coração de cada um deles.

(que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal) para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do autor em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (Barthes, 1977, p.86)

Façamos, cada um de nós, a nossa própria leitura.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTI, L.E. Fotoetnografia. Porto Alegre, Tomo Editorial, 1997.

————— (org) Ensaio sobre o fotográfico. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1998.

————— Fotografia. Porto Alegre, Tomo editorial, 1997.

ARCARI, A.A. A fotografia: as formas, os objetos, o homem. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

ASIS BRASIL, L.A. O pintor de retratos. Porto Alegre, L&PM, 2001.

AUMONT, JACQUES. A Imagem, São Paulo, Papirus, 1995.

————— A estética do filme. Campinas, Papirus, 1995.

BAKHTIM, M. (1997) Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec.

————— (1992) Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, ROLAND. A Câmara Clara, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

————— Aula. São Paulo, Cultrix, 1997.

————— Fragments de um discurso amoroso. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.

————— Roland Barthes por Rolande Barthes. São Paulo, Cultrix, 1975.

- O prazer do Texto. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- BAUDRILARD, JEAN. A Sociedade de Consumo, Lisboa, Edições 70, 1991.
- BAUDELAIRE, CHARLES Escritos sobre arte. São Paulo, EDUSP, 1991.
- BAVCAR, EVEN. *Uma câmera escura atrás de outra câmera escura*. Entrevista com Elida Tessler e Miguel Caron. In Souza, Edson Luiz André et ali. A Invenção da vida: arte e psicanálise. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.
- BELLOUR, RAYMOND. Entre-imagens. Campinas, Papirus, 1997.
- BENJAMIN, WALTER. Obras Escolhidas I, II, III, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- . Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação. São Paulo, Summus, 1984.
- BERGER, JONH. Modos de ver. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- Cadernos de Antropologia da Imagem. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem - N. 11995, Rio de Janeiro, UERJ.
- CALVET, JEAN-LOUIS. Roland Barthes: uma biografia. São Paulo, Siciliano, 1993.
- CANEVATTI, MÁXIMO. Antropologia do Cinema, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- . Antropologia da Comunicação Visual, São Paulo, Brasiliense, 1990.

- CALVINO, ÍTALO. Seis Propostas para o Próximo Milênio, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- . Aventura de um Fotógrafo. Em Calvino, I. Os Amores Díficeis. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CARNICEL, A. O fotógrafo Mário de Andrade. Campinas, UNICAMP, 1994.
- CARVALHO LOPES, A. Foto-grafando: Sobre Arte-Educação e Educação Especial, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UERJ, 1996.
- COLLIER, JR, JONH. Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa, São Paulo, Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1973.
- DEBRAY, RÉGIS. Vida e morte da imagem. Petrópolis, Vozes, 1994.
- DELEUZE, GILES. Conversações. Rio de Janeiro, Ed.34, 1990.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1972.
- DUBOIS, PHILIPPE. O Ato Fotográfico. São Paulo, Papyrus, 1994.
- ENTLER, RONALDO. A Fotografia e o Acaso. Campinas, Unicamp/Instituto de Artes/Depto. Multimeios, 1994.
- FISCHER, ERNST. A necessidade da arte. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- FLUSSER, VILÉM. Ensaio sobre a fotografia – para uma filosofia da técnica. Lisboa, Relógio D'água, 1998.

- _____ Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia, São Paulo, Hucitec, 1985.
- FATORELLI, A. Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1999.
- FELDMAN-BIANCO & LEITE, MÍRIAM.M. (Orgs) Os desafios da Imagem. Campinas, Papirus, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL. Vigiar e Punir. Petrópolis, Ed. Vozes, 1977
- _____ Microfísica do Poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin, São Paulo, Perspectiva, 1994.
- GALEANO, EDUARDO. O livro dos Abraços. Porto Alegre, L&pm, 1991.
- GERTZ, CLIFORD. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Livros Técnicos Científicos Editora S. A. 1989.
- GODOPHIN, NUNO. *A Fotografia Como Recurso Narrativo: Problemas Sobre a Apropriação da Imagem Enquanto Mensagem Antropológica*. Em Horizontes Antropológicos, nº 2, Porto Alegre, UFRGS, 1995.
- GUATTARI, FÉLIX *Da produção de subjetividade*. In: PARENTE, André (org.) Imagem-máquina: as tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

GUATTARI, FELIX & ROLNIK, SUELY. Micropolíticas: Cartografias do Desejo.
Petrópolis, Vozes, 1986.

GURAN, MILTON. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro, Rio
Fundo, 1992.

JAMESON, FREDERIC. Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros
Ensaios. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

JOBIM E SOUZA. Infância e Linguagem – Bakhtin, Vygotsky e Benjamin.
Campinas, Papirus, 1993.

————— (org.) Mosaico: Imagens do Conhecimento. Rio de Janeiro,
FAPERJ/Rios Ambiciosos, 2000.

————— (org.) Subjetividade em questão: a infância como crítica da
cultura. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.

————— *Re-significando a psicologia do desenvolvimento*. In: Kramer, S. &
Leite, M. (orgs.), Infância: fios e desafios da pesquisa. Campinas: Papirus,
1996.

————— *Sujeito, linguagem e verdade nas palavras imagens de Walter
Benjamin e Mikhail Bakhtin*. In: MOTTA, M.E. & FÉRES-CARNEIRO, T.
(org.) A psicologia em contexto. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Psicologia,
1996.

————— *Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito
de verdade no discurso da ciência contemporânea*. In: BRAIT, B. (org.)

Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

————— *Linguagem, consciência e ideologia: Conversas com Baktin e Vygotsky*. In OLIVEIRA, Zilma de Ramos de. A criança e seu desenvolvimento: perspectivas para discutir a educação infantil. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

————— *A psicologia do desenvolvimento e as contribuições de Lev Vygotsky*. In: FREITAS, M.T.A. (org.) Vygotsky: um século depois. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1998.

————— *A estética e a psicologia*. In: Psicologia Clínica. Pós-graduação e pesquisa. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Departamento de Psicologia, v. 11, n. 11, 1999.

————— & Castro, L. R. — *Pesquisando com crianças: subjetividade infantil, dialogismo e gênero discursivo*. In: Psicologia Clínica – Pós-graduação & pesquisa v. 9 – Departamento de Psicologia - PUC – Rio, 1997/8.

————— & Farah, Neto Miguel (orgs) A tirania da imagem na educação. Presença Pedagógica. Jul. Ago. V. 4, N. 22 (29-33), 1998.

JOLY MARTINI. Introdução à análise da imagem. Campinas, Papirus. 1996.

KAPLAN, ANN. O Mal-Estar no Pós-Modernismo, Rio de Janeiro, Zahar, RJ, 1988.

- KOSSOY, BÓRIS. Fotografia e História. São Paulo, Ática, 1989.
- KOURY, MAURO GUILHERME. Olhares Sombrios sobre a Cidade: a Pobreza Urbana através da Fotografia. GT Estudos Urbanos – ANPOCS, 1994.
- . Provar o Espaço: Fotografia e Cidade Através das Lentes e Crônicas de Walfredo Rodriguez. GT Estudos Urbanos – ANPOCS, 1995.
- KUBRUSLY, C. O que é fotografia. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- LEVY, PIERRE. As Tecnologias da Inteligência. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- LIMA, I.A. A Fotografia é a sua Linguagem, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.
- LINS, DANIEL. Cultura e subjetividade – saberes nômades. Campinas, Papyrus. 1997.
- LYOTTARD, JEAN -FRANÇOISE. O Inumano. Lisboa, Editorial Estampa, 1989.
- . O Pós-Moderno, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.
- LOPES, SANDER & SOUZA. *A criação de narrativas na escola: uma abordagem através da fotografia*. In: Paiva, aparecida (org). No fim do Século: a diversidade. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.
- MACHADO, ARLINDO. A Ilusão Espetacular: uma Introdução à Fotografia, São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1984.

- O Vídeo e sua Linguagem. Em Revista da USP. Dossiê Palavra/Imagem, São Paulo, Edusp, no.16, 1992/1993.
- Pré-cinemas & Pós-Cinemas. Campinas, Papyrus, 1997.
- A Cultura da Vigilância. Em Novaes, A. (Org.), Rede Imaginária. Televisão e Democracia, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- Máquina e Imaginário. São Paulo, Edusp, 1996.
- MARRONI, AMNÉRIS. Figuras da Imaginação. São Paulo, Summus Editorial, 2001.
- MIRANDA, LUCIANA. Protagonismo Juvenil: fragmentos de um olhar. In: Filé, V. (org.) Batugues, fragmentos e fluxos. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2000.
- MORAES PIRES, MARIA CECÍLIA. O que há de novo na cultura de massa? Um estudo através da música dos DJs. Dissertação de Mestrado, PUC/Rio, 2001.
- MONFORTE, L. Fotografia Pensante. São Paulo, Editora Senac, 1997.
- MOREIRA LEITE, MÍRIAM. Retratos de Família - Análise da Fotografia Histórica, São Paulo, Edusp, 1993.
- Texto Verbal e Texto Visual. GT Uso das Imagens nas Ciências Sociais – ANPOCS, 1993.
- (org) Desafios da Imagem. Campinas, Papyrus, 1998.

MORIN, EDGAR Cultura de Massas no Século XX. O Espírito do Tempo - Vol

I: Neurose, São Paulo, Forense Universitária, 1986.

NOVAES, ADAUTO. (org.) Tempo e História. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____ (org.) Artepensamento. São Paulo, Cia das Letras, 1994.

_____ (org.) O olhar. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

_____ (org.) Rede imaginária. São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

OMAR, ARTHUR. O zen e a arte gloriosa da fotografia. Rio de Janeiro, CCBB, 1999.

PASOLINI, PAULO. Os Jovens Infelizes – Antologia de Ensaios Corsários, São Paulo, Brasiliense, 1990.

PEIXOTO, NELSON *A Ética das Imagens*. Em Novaes, A. (Org.). O Desejo, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. *As Imagens e o Outro*. Em Novaes, A. (Org.). O Desejo, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

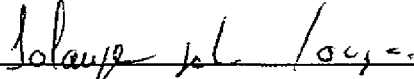
PERRONE-MOYSÉS, LEYLA. Barthes. Brasiliense, São Paulo, 1983.

_____ Inútil Poesia. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

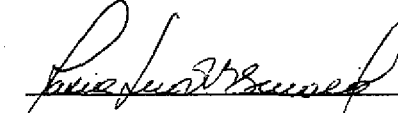
PENIDO, S. O caleidoscópio da memória. Dissertação de Mestrado – PUC/Rio, 1992

- PLENTZ, LEOPOLDO. Simulacro ou fotografias de coisa nenhuma. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1998.
- ROCHA DE SOUZA. Ver e Tornar Visível: Formulações Básicas em Cinema e Vídeo. Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- SAMAIN, ETIENNE. (org). O fotográfico. São Paulo, Hucitec, 1998.
- SANDER, AUGUST. 1876-1964. Paris, Tashen, 1999.
- SANTAELLA, LÚCIA. Imagem, cognição, semiótica e mídia. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- SANTOS, MILTON. Técnica, Espaço e Tempo, São Paulo, Hucitec, 1996.
- SONTAG, SUSAN. On Photography, New York, Dell, 1973.
- SOUZA, LUIZ ANDRÉ. (org) A invenção da vida. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.
- VASQUEZ, P. Fotografia: Reflexos e Reflexões. Porto Alegre, L&PM, 1986.
- VIRÍLIO, Paul O espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- . A Máquina de Visão, Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Luciana Becker Sander, intitulada "Oficina do Olhar: Metáforas da Subjetividade na fotografia", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Solange Jobim e Souza
(Orientadora) PUC-Rio



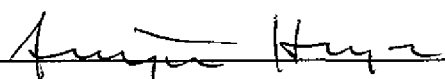
Prof. Maria Luiza Oswald
PUC/Rio



Prof. Lucia Rabello de Castro
UFRJ

Visto e permitida a impressão

Rio de Janeiro, ...5.../...8.../2002.



Prof. Jurgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas