



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Programa de Pós-Graduação

**JEITOS DE VER, FORMAS DE NARRAR:
ITINERÁRIOS FOTOGRÁFICOS NO RIACHO FUNDO II**

André Luís Carvalho

Brasília, março de 2007



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Programa de Pós-Graduação

JEITOS DE VER, FORMAS DE NARRAR: ITINERÁRIOS FOTOGRÁFICOS NO RIACHO FUNDO II

André Luís Carvalho

Matrícula 05/29591

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha de Pesquisa: Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

Brasília, março de 2007

**JEITOS DE VER, FORMAS DE NARRAR:
ITINERÁRIOS FOTOGRÁFICOS NO RIACHO FUNDO II**

Banca examinadora

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

Faculdade de Comunicação/UnB

(Presidente)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello

Departamento de História/UnB

(Membro Externo)

Prof. Dr. David Lyonel Pennington

Faculdade de Comunicação/UnB

(Membro do Programa)

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Siqueira Montoro

Faculdade de Comunicação/UnB

(Suplente do Programa)

Dedico este trabalho a dois homens, dois irmãos, modos de ser e de ver a vida pouco convencionais, por isso tão belos: a papai, Luiz Alberto de Carvalho, o Bibico, não *in memoria*, mas principalmente em coração, inspiração e gratidão pelo paciente, libertador e tranqüilo caminhar a meu lado; e ao inquieto tio Mário – Mário Rabelo de Carvalho, o tio Marim –, por me inspirar no gosto pelas artes e na necessidade por um lugar no mundo.

E a Iva, Ivany Câmara Neiva, quem num final de semana, com suas delicadas e ao mesmo tempo fortes palavras, fez com que tudo isso começasse a acontecer e não deixou de me acompanhar um minuto sequer.

AGRADECIMENTOS

A caminhada deste trabalho passa por muitas mãos, muitas vozes, muitos olhares – todos fundamentais em cada uma de suas etapas. Assim, não há como deixar de pontuar cada uma dessas contribuições efetivas, pois quando relembro a trajetória percorrida, sempre visualizo as belas e consistentes pontes que permitiram a travessia.

Ao meu orientador e amigo, Marcelo Feijó, que soube com o seu jeito divertido, leve e encorajador fazer desse exercício acadêmico um lugar de retomadas e de paz.

Ao amigo Mauro Giuntini, que colocou, com sua assertividade e insistência, o Mestrado como algo urgente em minha vida. Estou certo de que sem Iva, Mauro e Marcelo Feijó não teria tomado a decisão por investir nessa história em dezembro de 2004, quando, a uma semana do processo seletivo, me convenceram a encará-lo.

Ao amigo Jander, que me trouxe momentos de suspensão, tranquilidade e alegria, em encantadoras e revitalizantes viagens, vitais para retomadas dignas, reordenadoras e saudáveis.

A todos os demais amigos, que com muita ternura souberam me acompanhar, ora ouvindo de forma zelosa, ora me inquietando, ora oferecendo generosos caminhos. E, nesse sentido, não posso deixar de pontuar os que fizeram isso de muito perto: Ana Galluf, Flávio Coelho, Fred, Pedro Ladeira, Junior (Leoni), Alex Silveira.

À minha família, mamãe (dona Fátima) e irmãos (Lulu e Pê), que têm me encantando nos últimos anos, mas talvez não tenham ainda a dimensão exata do quanto que boas surpresas acabam sendo essenciais para se continuar vivendo bem e em harmonia.

A Yoko Teles e Andre Borges, grandes companheiros de pesquisas e das incursões pelo Riacho Fundo II, imprescindíveis em cada passo da Oficina de Fotografia. E a Simone, que generosamente me ajudou no contato com os moradores e a montar toda a exposição.

A Chicão, Arthur Monteiro e Fábio Lima, que sempre me socorrem com uma disposição e fidelidade impressionantes, típicas da gratuidade entre bons amigos.

Aos fiéis parceiros e amigos do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*, da Pró-reitoria de Extensão da Universidade Católica de Brasília, Beth Aiko, Maria Auxiliadora, Vânia Aquino, Paula e Beton. A confiança e o apoio que freqüentemente depositam nessas nossas empreitadas é que fazem delas iniciativas primeiro possíveis e, em seguida, viáveis.

À professora e amiga, Dione Moura, pela forma como me recebeu no início dessa caminhada, logo após a partida de meu pai, em março de 2005; e por breves, mas profundas conversas que me fizeram ter mais perseverança. Algumas palavras ditas ainda marcam a forma como percebo os tempos da vida.

Às queridas professoras Thereza Negrão e Tânia Montoro, por todas as ricas contribuições na ocasião da banca de qualificação e depois dela, quando, de forma muito paciente, generosa e encantadora, continuaram iluminando os caminhos desta pesquisa.

A Regina e Luciano, funcionários da Pós-Graduação, mas principalmente companheiros que, com compreensão e competência, criaram, em diversos momentos, atalhos saudáveis e eficientes. Além de palavras divertidas, muito caras às horas de angústia e sufoco.

À professora Elen Geraldes por sua grandeza de espírito, tolerância e solidariedade. Sem o seu imprescindível apoio à realização desse trabalho, dificilmente estaria sendo concluído agora.

Aos moradores do Riacho Fundo II que investiram seus preciosos tempos nessa Oficina, acreditaram em sua proposta e se engajaram, permitindo a concretização dessa: Adriano, Alan, Claris, Déborah, Fábio, Fernanda, Gabriela, Glória, Lindemberg, Iara, Isabelle, Joana, Johnatan, Dona Francisca e Simone. E a todo o grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*.

Ao Centro de Rádio e TV e ao Núcleo de Fotografia Captura, do Curso de Comunicação Social, Universidade Católica de Brasília. E é claro a suas equipes compostas por dispostos e competentes amigos e companheiros de trabalho. Não poderia deixar de citar aqui Alex Vidigal, Lelê e Keliane. E a todos os demais colegas do Curso de Comunicação pela torcida constante e palavras encorajadoras.

Aos professores das disciplinas do Mestrado. Em especial ao professor Martino, pelas consistentes e instigantes aulas, como também pela sabedoria em incentivar inquietando. Confesso que não consegui resolver muitas das questões que discutimos, mas sigo tentando clarear um pouco mais as relativas ao campo da Comunicação.

Às ricas contribuições do professor Fernando Cury de Tacca e dos demais colegas do NP: Fotografia, Comunicação e Cultura, da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação).

A Ana Flávia Magalhães, que com muito cuidado e competência, revisou e deu forma à dissertação nos tumultuados dias de desfecho.

Ao CNPq pelo apoio à pesquisa.

RESUMO

Este estudo de caráter exploratório trata das representações do mundo social construídas pelo repertório fotográfico e pela oralidade. Por meio de uma Oficina de Fotografia desenvolvida com moradores do Riacho Fundo II, cidade-satélite do Distrito Federal, analisa como cada um fotografa elementos de seu cotidiano para depois, partindo dessas imagens, reelaborar suas relações com o mundo social e simbólico representados. Observa o papel do imaginário e da memória nesse processo e procura verificar como se dá a conexão com o referente da imagem, o assunto que a originou pela e através da fotografia, buscando indícios dessa apropriação nas formas de narrá-la. Assim, entrecruza discursos visuais e orais para entender funcionamentos, processos de produção de sentidos, estruturas que revelam, moldam, transformam identidades de quem os constrói.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, representações, cotidiano, imaginário, memória, identidade, Riacho Fundo II.

ABSTRACT

The present study deals with the representation of the social world which is built by photographic repertoire and orality. It analyses, through a photography workshop carried out with the dwellers of Riacho Fundo II, satellite city of the Federal District, the manner in which every participant photographs elements of his/her daily life. From such images, there is an attempt to reelaborate his/her relationship concerning the social as well as the symbolic worlds which are represented in the pictures. This research aims at observing both the memory and the imaginary roles present in this process and at verifying the connection to the image reference, the subject in which it was originated by and through photography by seeking indications of this appropriation in the ways it is narrated. Thus, this study blends visual and oral discourses in order to understand the functioning, process of production of the senses, and structures that reveal, shape and transform the identities of those who create them.

KEY WORDS: Photography, representations, daily routine, imaginary, memory, identity, Riacho Fundo II.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Dando linha...	12
Invenção de moda	14
Cinco fios...	16
Pano de fundo	19
Vestimentas	22
CAPÍTULO 1 – PARA ALÉM DO 3X4	24
Identities fotográficas	28
A linguagem do visível, o mundo representado	30
Narrativas e leituras da vida	37
Oficina de aprender	40
O olhar do outro e o viés familiar	42
O olhar cotidiano	45
Imagens: conteúdos e histórias	47
CAPÍTULO 2 – AINDA RABISCOS...	50
Primeiros remendos	53
Acasos e encontros	55
De chegada...	60
Aventura de ver	66
Trocando figuras	76
Deixando rastros	80
Desenhando trilhas	93
Notinhas em caderneta	98
CAPÍTULO 3 – SUPERFÍCIE, MAPAS DE HISTÓRIAS	101
Olhares itinerantes	103

Travessia	137
CAPÍTULO 4 – PELA LUZ DE SUAS FALAS E TRAJETÓRIAS	144
Contos em formas, cores e lugares	145
Encenando falas	151
“O seu olhar me olha”	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
Costurando novos desenhos...	162
Tear de histórias	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173

INTRODUÇÃO

DANDO LINHA...

O essencial é saber ver
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender¹

Como fotógrafo e depois professor universitário, sempre me envolvi com os desafios e as delicadezas do fazer fotográfico. A atividade acadêmica e a profissional entrecruzaram-se na minha trajetória de vida. Foi dentro da Universidade, mais especificamente durante o Curso de Comunicação, na Universidade de Brasília, que descobri o quanto a fotografia passaria a ser uma necessidade na minha relação com o mundo. Era um momento de crise, em que pensava abandonar o curso de publicidade e propaganda. De repente, uma disciplina: Introdução à Fotografia. E lá estava eu, certo do que iria fazer profissionalmente. E em diversos momentos e das mais variadas formas, a fotografia esteve e tem permanecido muito próxima, como encanto, sustento, delírio, fuga, ou mesmo, espaço de respiração. E foi assim que também se tornou objeto de estudo.

Mas o que há de mais fundamental no fazer fotográfico ainda me intriga. A foto pronta, ao contrário do que muitos pensam, não me parece algo tão previsível ou passível de absoluto controle no ato de sua criação. Nem mesmo em condições de laboratório, como no Estúdio Fotográfico. Há sempre uma centelha ou mesmo uma chama de imponderável que torna esse universo muito desafiador. No meu caso especificamente, a imagem revelada ainda

¹ PESSOA, Fernando. *Poesia completa da Alberto Caetano*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 49.

apresenta diversas surpresas, ora felizes, ora tristes. O mais curioso é que entre a produção e a visualização se estendem vários níveis de intenções, identificações, estranhamentos, expectativas, alegrias e frustrações. O fato é que nem sempre o visto antes do clique, da forma como está no mundo, corresponde exatamente ao que aparece na fotografia. E isso a despeito da insistente vontade de domínio de todo o processo e do persuasivo argumento de que, por ser um meio técnico, matemático, ótico, físico, digital, sua produção pode ser mecanicamente determinada. Afinal de contas, se a realidade está lá, diante da câmera, como não poderia aparecer “totalmente” na foto?

Como professor, observo e (re)vivencio o mesmo processo com meus alunos em sala de aula. Por mais que, às vezes, não consiga me conter e acabe tentando, pretensamente, antecipar as conclusões dos próprios estudantes – dizendo que, de fato, é como tudo acontece no universo do fotografar –, isso não atalha em nada suas percepções diante dos resultados que obtêm. Outro aspecto que me intriga são as relações estabelecidas pelo fotógrafo e/ou leitor com os referentes de suas imagens, aquilo que originou a foto. Além da evidente polissemia, constatada de imediato por leituras particulares da mesma foto, dependendo de quem a lê, também existem aspectos coletivos, comuns a todos os leitores/receptores, ora nitidamente fundamentados na cultura, ora em algum possível processo socialmente compartilhado de apropriação dessas imagens. Mas o fato é que muitas vezes o mundo que originou a representação parece ser “re-significado” no momento de sua leitura visual, pois se transformam não somente as impressões sobre a foto, como ainda as próprias “(re)apropriações” de seus respectivos referentes: “Nossa, só agora vi esse detalhe na minha pele”; “Como isso é feio, não tinha notado”; e assim por diante...

Portanto, minhas inquietações fundam-se no fazer e no “ler” a fotografia a partir das relações construídas com a matéria-prima que a originou – o referente fotográfico, o mundo –, sempre ligada e religada a ele, num processo interminável de construção de sentidos, mas também a partir das especificidades da linguagem fotográfica, capaz de imprimir, em parte, certa maneira de apropriação da imagem fotográfica. Desse modo, o sujeito/autor e/ou sujeito/leitor da fotografia fazem suas escolhas do que fotografar e as posteriores leituras do fotografado, respectivamente a partir de seus filtros pessoais, sociais, históricos, políticos, estéticos, religiosos – os quais estão carregados de idiossincrasias e de percepções comuns com seus pares, pertencentes a um determinado contexto sociocultural. No caso específico do exemplo exposto, a sala de aula em uma Universidade. É nesse sentido que surge a idéia de

construção de identidades a partir do fotográfico, fundada tanto no universo individual quanto nas percepções coletivas.

INVENÇÃO DE MODA

À luz das inquietações que acabo de relatar, o tema central dessa pesquisa é a fotografia. O seu caráter é exploratório e funda-se, portanto, na busca por sentidos possíveis, construídos no contexto da experiência. O cenário adequado para o desenvolvimento, ou seja, o plano de observação é o Riacho Fundo II, uma cidade-satélite do Distrito Federal. O *corpus* principal é o fotográfico, e o auxiliar compreende fontes orais. Sem prescindir da mensagem fotográfica e suas especificidades na produção de sentidos, o ponto de partida é a maneira como os moradores dessa comunidade se apropriam dos registros visuais produzidos por eles mesmos no contexto de uma Oficina de Fotografia,² para, a partir daí, estabelecer relações com o mundo social e simbólico representado. Em outras palavras, o objetivo é perceber de que modo os integrantes de um determinado grupo interagem com o referente da foto, presente em sua realidade (portanto próximo, familiar, conhecido), só que a partir da própria imagem. Dentro dessa perspectiva e diante da intrínseca ligação que a fotografia estabelece com o assunto que a originou (cena, objeto ou pessoa fotografada), verifico como tal processo de produção de sentidos se liga à memória, ao imaginário e à construção das identidades de seus autores.

O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico do trabalho. Comunicação, Antropologia, Estudos Culturais, Sociologia e História Cultural são as grandes áreas do saber que generosamente iluminam caminhos aqui trilhados. Dentro delas, a Etnometodologia, a Antropologia Visual, a Pesquisa-Ação e a Análise de Conteúdo marcam nitidamente uma perspectiva transdisciplinar. A partir dos conhecimentos em Comunicação, que aqui foram empregados principalmente na análise da imagem, dialogo com as demais disciplinas, na intenção de compor um todo que não dissocie, mas aproxime saberes. Em certos momentos, intento apagar determinados limites entre uma ou outra para, nessa

² Atividade de produção fotográfica no formato de uma oficina (lugar onde se exercita, desenvolve uma prática), realizada com vários moradores do Riacho Fundo II entre os meses de agosto e setembro de 2006. Essa foi a estratégia empregada para compor o *corpus* dessa pesquisa.

transposição, chegar mais perto do objeto de estudo e do que ele sinaliza. Um dos eixos de observação centrais está ligado a questões identitárias construídas ou reveladas a partir das representações de espaços cotidianos.

O segundo capítulo é dedicado à descrição e à análise da Oficina de Fotografia, atividade criada para que o corpus principal e o auxiliar da pesquisa fossem construídos a partir das contribuições dos participantes. Trata-se de um espaço da experiência. O processo é aqui descrito não somente para que se conheça sua sistemática, sua operação, mas principalmente para que se perceba o número de pistas contidas nele, capazes de elucidar uma série de questões surgidas no desenrolar do trabalho. Desse modo, adquire fundamental importância para a compreensão do objeto de estudo. É também essencialmente um produtor de sentidos e não apenas um cenário onde ele é produzido. Etapa a etapa, a Oficina de Fotografia vai sendo relatada, pensada, revista. Nesse processo, o relato permite a emergência de novos elementos que acabam por remodelá-la, mesmo após sua conclusão.

Com o *corpus* produzido, torna-se, então, possível um mergulho efetivo. Embora já iniciada na etapa anterior, é nesse momento que de fato se processa a busca de universos possíveis de significação nas fotografias captadas e selecionadas por seus autores. Análises sintagmáticas e paradigmáticas são empreendidas, pois, no capítulo três. A orientação vem da Análise de Conteúdo, e as categorias empregadas fundamentam-se na análise estrutural proposta por Roland Barthes. Assim, conotações, denotações, *punctum*, *studium*, índices, questões de linguagem são colocadas em pauta. Além disso, Boris Kossoy oferece uma rica contribuição acerca das “realidades” do fotográfico. Sem perder de vista o fazer, a atenção volta-se para a mensagem. Realizo, enfim, um passeio, em profundidade, sobre as superfícies expressivas, apontando, quando necessário, meandros de sua produção.

Em seguida, são as falas, os relatos orais que norteiam as análises. Entrecruzando-se com as fotografias, as narrações de cotidiano pontuam modos de ver de seus autores/moradores/fotógrafos/leitores. O quarto capítulo cuida de observar um pouco mais as razões, escolhas, percepções desses narradores sobre o mundo que contam. Mundo vivido por eles na cotidianidade, representado em suas fotografias e (re)apropriado por suas falas. Daí a importância de se perceber também as particularidades de seus discursos. À medida que relatam, reconstroem tudo o que fizeram, desmontando e remontando percursos, pontuando lugares, refazendo espaços.

Por fim, as considerações finais tentam sistematizar os elementos essenciais dessa caminhada, apresentando-os sem pretensão alguma de esgotá-los, mas percebendo neles

indícios, pistas para novas empreitadas. Assim, de forma breve porque ainda embrionária, aponto algumas categorias reveladas pela experiência, bem como avalio questões de ordem operacionais, tão importantes para estudos como esse, tanto para viabilizá-lo quanto para compreender melhor a sua arquitetura.

CINCO FIOS...

A possibilidade de uso da imagem técnica – fotografia, cinema e vídeo – como parte fundamental e indispensável de uma dissertação de Mestrado ainda tem sido um desafio para muitos trabalhos acadêmicos. Na construção do conhecimento, a tirania da escrita muitas vezes relega às imagens lugares meramente ilustrativos, modestos ou ainda redundantes em relação ao dito pelo texto. Um dos propósitos desse projeto foi assumir a fotografia como elemento crucial, estabelecendo com a informação escrita “uma relação mais recíproca de *revezamento*, onde ambos, imagens e textos, possam contribuir para o sentido completo”³ do trabalho. O esforço foi dirigido para que as fotografias contribuíssem efetivamente para a elaboração da análise crítica. Falando das resistências encontradas no campo da ciência ao emprego mais efetivo e estrutural da fotografia, Luiz Eduardo Robinson Achutti propõe:

As dificuldades impostas à fotografia seriam resolvidas se esta fosse considerada como realmente deve ser – isto é, uma linguagem que possui suas próprias características – e os fotógrafos, vistos como os portadores de uma forma específica de escrita, nem melhor, nem pior que as outras, apenas diferente.⁴

Diante das palavras de Achutti, o registro e a documentação visuais aqui compreendidos se voltam para uma localidade em crescimento acelerado no Distrito Federal, o Riacho Fundo II, que transita entre uma estrutura com traços de cidades interioranas – contato com a terra, mato, urbanização precária – e uma paisagem tipicamente urbana – asfalto, calçada, meio-fio, complexos de casas populares, etc. Destacaram, assim, questões sociais e comportamentais envolvidas nesse processo de transformação. Portanto, acredito que a escolha de um local “típico” do Distrito Federal, em acentuado processo de formação, fortaleceu a importância do documentário fotográfico elaborado pelos próprios habitantes.

³ PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL George. *Pesquisa Qualitativa com Texto: Imagem e Som – um manual prático*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003, p. 322.

⁴ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia na Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004, p. 81.

Outro desafio foram os referenciais de análise adotados por melhor se adequarem aos objetivos da pesquisa. Na maior parte da bibliografia consultada, apresentaram-se exemplos e categorias construídas para o texto escrito. Tal é o caso da Análise de Conteúdo, que, embora reconheça e mencione a sua aplicação para a leitura da imagem visual, traz frequentemente conceitos adequados a um estudo textual e não imagético. Fala-se em extensão do enunciado, tamanho da unidade de significação, da oração ou da frase escrita. Uma adaptação possível à imagem seria considerar o número de elementos de significação em uma fotografia, mas sabemos que isso não necessariamente corresponde à extensão do seu universo simbólico. A título de ilustração, eu poderia ter uma imagem cheia de elementos e todos eles produzirem significados muito semelhantes entre si; ao passo que, em uma outra, poderia haver uma menor quantidade de significantes, capazes de, uma vez inter-relacionados, proporcionarem uma extensão de significados muito maior que a do exemplo anterior. A lógica linear de leitura de texto – característica do mundo ocidental – confere-lhe a uma forma de decodificação, de produção de sentidos completamente diferente da que ocorre quando lemos uma imagem fotográfica.

Assim, para não incorrer em uma busca obsessiva e reducionista do que corresponderia à palavra, ao substantivo, ao adjetivo na fotografia, ou mesmo tentar empreender uma espécie de análise sintática ou gramática da imagem, a estratégia adotada foi outra. O ponto de partida não deixou de ser o que o texto apresentava como potencial de estudo para a fotografia, todavia isso se deu sem a transposição direta à imagem visual. Assim, busquei experimentar instrumentos adequados à última. Em todo caso, pela pouca experiência, ao me embrenhar por searas tão inóspitas, há uma grande probabilidade de a forma aqui empregada pontuar diversas lacunas a serem amadurecidas em experimentos futuros.

Nesse sentido, a transdisciplinaridade não foi necessariamente um facilitador, como afirmam alguns de seus críticos que atacam principalmente uma suposta intenção dela em esgotar o objeto que estuda. Edgar Morin, em defesa da transdisciplinaridade, acredita que “ela só tem sentido se for capaz de apreender ao mesmo tempo unidade e diversidade, continuidade e rupturas”, e que sua busca é justamente por um “senso de solidariedade” entre as disciplinas do saber.⁵ É a base do que Morin chama de “pensamento complexo”:

Pode-se dizer que o que é complexo diz respeito, por um lado, ao mundo empírico, à incerteza, à incapacidade de ter certeza de tudo, de formular uma lei, de conceber

⁵ MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Eliane Lisboa (trad.). Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 50.

uma ordem absoluta. Por outro lado, diz respeito a alguma coisa de lógico, isto é, à incapacidade de evitar contradições. (...) Na visão clássica, quando surge uma contradição num raciocínio, é um sinal de erro. (...) Ora, na visão complexa, quando se chega por vias empírico-rationais a contradições, isto não significa um erro, mas o atingir de uma camada profunda da realidade que, justamente por ser profunda, não encontra tradução em nossa lógica.⁶

Ao que me parece, ela não é uma proposta totalizante. Ao contrário, em suas buscas, entende as lacunas também como descobertas, não como problemas, erros ou fracassos. Confesso que o termo “pensamento complexo” é um tanto intimidador para mim. Não me sinto à vontade para dizer que é o que faço. Parece-me mais uma escala do saber após anos de exercício do conhecimento. No entanto, a postura transdisciplinar acaba por permitir estudos como esse, em que uma única área do conhecimento não oferece o instrumental necessário para o que se pretende observar.

Além disso, o fato de meu objeto não pertencer ao universo tradicional dos *mass media* (jornal, revista, anúncio publicitário, entre outros) sugere que outras disciplinas possam ser associadas à Comunicação para tentar entendê-lo melhor, impondo algumas questões particulares. Desse modo, pelo viés da Etnometodologia, da Antropologia Visual e dos Estudos Culturais busco percebê-lo melhor. Do ponto de vista da teoria da imagem propriamente dita, encontro interlocutores que dialogam com diversas áreas do conhecimento como estratégia de construção de seus estudos – a exemplo de Barthes, Kossoy.

Portanto, por não encontrar encaixe preciso em uma ou outra teoria, apostei na experiência, vista por um olhar que se funda no princípio da solidariedade entre os saberes, como forma de elucidar inquietudes. Espero apenas não ser isso uma falsa esperança, que sempre nos marca na vida cotidiana, protelando para mais adiante um problema de agora. Assim, investi numa “aprendizagem de desaprender”, e no saber ver livremente, de acordo com Fernando Pessoa, só que sem perder de vista o pensar sobre o que se vê. A pretensão foi compreender um pouco como vemos efetivamente a imagem ou o mundo através dela. Desta feita, a transdisciplinaridade foi a condição fundamental para essa busca.

Por fim, outra motivação desse projeto de pesquisa diz respeito à possibilidade de abertura de uma perspectiva permanente de leitura crítica e política da imagem técnica, com uma expectativa de explicitar sua lógica, discutir linguagem, analisar seus artifícios e verificar suas potencialidades.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 68.

PANO DE FUNDO

Olhar panorâmico sobre o Riacho Fundo II⁷

Em 13 de março de 1990, o Governo do Distrito Federal (GDF) decidiu criar a primeira Quadra do Riacho Fundo I – à época nomeada QS 4, atualmente QS 14, para assentar famílias de baixa renda na localidade. Três anos depois, o assentamento foi transformado em Região Administrativa (RA) pela Lei n. 620, de 15 de dezembro de 1993 – DODF de 16 de janeiro de 1993. Surgia, assim, a RA XVII, no novo parcelamento urbano do Riacho Fundo, que recebeu esse nome em virtude do córrego que corta a cidade na parte sul. Apesar de a promulgação da lei ter ocorrido em dezembro de 1993, o aniversário da cidade é comemorado na data de criação da primeira quadra, 13 de março, marcando bem a história construída por seus moradores e não somente pelas fontes e mecanismos oficiais.

Em fevereiro de 1994, o Decreto n. 15.441, de 7 de fevereiro de 1994, originou o parcelamento do Riacho Fundo II como parte integrante do Riacho Fundo I. A perspectiva era de assentar mais de 17 mil habitantes, em 3.732 lotes. No dia 30 de maio de 1996, foi entregue o primeiro lote. Algumas áreas coletivas da cidade se tornaram residenciais, como os Conglomerados Agro-Urbanos (CAUB I e II), localizados na margem esquerda da DF 001, seguindo em direção ao Gama. No início de 2001, o GDF resolveu então, por meio do Decreto n. 21.909, de 17 de janeiro de 2001, DODF n. 16, de 23 de janeiro de 2001, criar a Sub-Administração Regional do Riacho Fundo II. E com pouco mais de dez anos de existência, a população do Riacho Fundo (I e II) passou a 41 mil habitantes, dos quais quase 28 mil viviam nas áreas do Riacho Fundo II e CAUB's I e II. Aproximadamente 95% dos habitantes estavam concentrados na área urbana e somente 5% na área rural.

Em função desse rápido crescimento, em maio de 2003, o Riacho Fundo II foi então transformado em Região Administrativa XXI, dissociando-se da RA XVII, pela Lei n. 3.153.

⁷ Principais fontes de pesquisa consultadas: CODEPLAN. Coletânea de Informações Sócio-Econômicas Região Administrativa Riacho Fundo II. Brasília, 2004; SEPLAN. *Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios –2004*. Brasília: SEPLAN, 2004; GDF. *Portal do GDF*. Disponível em: www.districtofederal.df.gov.br. Acessado em: 13 de março de 2007; SEDUH. *Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação*. Disponível em: www.seduh.df.gov.br/sites/200/260/RevisaoPDOT/AudienciaRegionais/audienciaregionalSulSudoeste.pdf. Acessado em: 5 de março de 2007; MPOU. *Portal do Ministério do Planejamento e Orçamento da União*. Disponível em: www.spu.planejamento.gov.br/riacho_fundo.htm. Acesso em: 5 de março de 2007; MC. *Portal do Ministério das Cidades*: www.cidades.gov.br. Acesso em: 5 de março de 2007; MPOG. *Convênio entre o Ministério das Cidades, o do Meio Ambiente, o da Cultura, o do Planejamento, Orçamento e Gestão e o GDF*: Disponível em: www.spu.planejamento.gov.br/arquivos_down/riacho_fundo/Convenio_coop_tec.pdf. Acesso em: 13 de março de 2007.

Atualmente a cidade está distribuída em Quadras Industriais (QI), Quadras Nortes (QN), Quadras Centrais (QC) e Quadras Sul (QS), além dos Conglomerados Agro-Urbanos de Brasília – CAUB I e II. Mas seus limites territoriais não foram totalmente definidos até hoje. Em 2005, foi assinado um convênio entre o Ministério das Cidades, o do Meio Ambiente, o da Cultura, do Planejamento, de Orçamento e Gestão e o Governo do Distrito Federal. O objetivo era, por meio de cooperação técnica entre esses órgãos, desenvolver “ações conjuntas de regularização fundiária” e “implantação de políticas habitacionais de interesse da União e do Distrito Federal”.⁸ Ou seja, propor uma configuração territorial e urbana definitiva para a cidade, com o cuidado de preservar a área do Parque do Riacho Fundo contra a poluição dos mananciais e o crescimento urbano desordenado. Até agora, não existem registros oficiais da definição deste acordo. Territorialmente, é uma cidade sem forma definida.⁹

O asfaltamento, lento e progressivo, e as diversas ações de urbanização transformam suas vias em eternos canteiros de obras. Para que se tenha uma idéia, em recente consulta ao *site* da Secretaria de Obras do GDF, encontrei as seguintes informações:

Em andamento:

- Criação do Parque do Riacho Fundo e construção da cerca do parque.
- Pavimentação asfáltica, drenagem e meios-fios nas quadras: QN 15, 14, 08, 07, 12 e 05; QC-02 e 01 – Riacho Fundo II (Obras Programa BID).
- Grama no canteiro central do Riacho Fundo II.
- Iluminação pública em diversas quadras do Riacho Fundo II.

Em fase de projeto:

- Pavimentação asfáltica, drenagem e meios-fios nas quadras: QC 3, 4, 5 e 6 – Riacho Fundo II (Obras Programa BID).
- Execução de obras remanescentes de drenagem pluvial, pavimentação asfáltica e meios-fios em diversos locais do Riacho Fundo II – Lote 1 – BID.
- Execução de obras remanescentes de drenagem pluvial, pavimentação asfáltica e meios-fios em diversos locais do Riacho Fundo II – Lote 2 – BID.
- Construção do Centro Comunitário.
- Construção do Centro de Convivência do Idoso.

Infra-estrutura urbana por percentual (%) da cidade já beneficiado:

- Rua Asfáltada: 78,5.
- Calçada: 65,5.
- Meio-fio: 69,5.
- Iluminação Pública: 99,1.

⁸ MPOG. *Convênio entre o Ministério das Cidades, o do Meio Ambiente, o da Cultura, o do Planejamento, Orçamento e Gestão e o GDF*. Disponível em: www.spu.planejamento.gov.br/arquivos_down/riacho_fundo/Convenio_coop_tec.pdf. Acesso em: 13 de março de 2007.

⁹ Pontuo aqui o papel fundamental de Yoko Teles e de Ivany Câmara Neiva para a obtenção de muitas das informações listadas.

- Rede de Água Pluvial: 82,2.¹⁰

Há, portanto, um espírito de efervescência desenvolvimentista na cidade. As transformações estruturais constantes aceleram seus tempos e somam-se às iniciativas dos moradores, como a implantação de uma feira pública, a construção de pontos de comércio, pequenos prédios residenciais e comerciais de dois e três andares, etc. É claro que a falta de infra-estrutura e de eficácia de muitos serviços (públicos e privados), o improvisado, a ocupação diversificada e, algumas vezes, desordenada também marcam a identidade local.

Paralelamente, as vagas de emprego oferecidas no Riacho Fundo II são mínimas diante do número de habitantes, o que imprime, contraditoriamente, à atmosfera de desenvolvimento urbano uma condição de cidade dormitório – de onde todos partem bem cedo e só retornam no final do dia, direto para suas casas. Somente nos finais de semana que as ruas são então povoadas por seus habitantes ao longo de todo o dia. Segundo dados da Codeplan, 22,9% dos moradores trabalham no comércio, outros 32,9% em empregos descritos, por eles mesmos, como “outras atividades”.¹¹ O relatório não especifica o que são precisamente essas últimas. Aliás, a falta de dados específicos, que descrevam um pouco mais a cidade em nível macro, é uma constante não só nos *sites* oficiais do GDF como também na própria sede da Administração Regional do Riacho Fundo II. No caso do *site* oficial do GDF, em muitos *links* com dados estatísticos sobre as Regiões Administrativas, nem sequer consta o nome do Riacho Fundo II como RA. Seguem, pois, alguns outros indicadores encontrados no relatório da Codeplan¹² e da PDAD¹³, ambos de 2004.

Número de escolas:

- Três públicas (uma de ensino básico, uma de médio e outra de fundamental).
- Três particulares.

Número de hospitais ou postos de saúde:

- Três postos de saúde. Não há hospitais. Os mais próximos ficam em Samambaia (HRSAM) e Taguatinga Norte (HRT).

¹⁰ SODF/GDF. *Secretaria de Obras do Distrito Federal*. Disponível em: www.so.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD_CHAVE=3983. Acessado em: 7 de março de 2007.

¹¹ CODEPLAN, *op. cit.*, p. 11

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ SEPLAN, *op. cit.*

Segundo os dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD 2004, a população urbana de Riacho Fundo II é de 17.386 mil pessoas, das quais 51,5% são mulheres e 48,5% são homens. A renda domiciliar mensal média da população de Riacho Fundo II hoje é da ordem de R\$ 845,00 (3,3 Salários Mínimos – SM) e a renda per capita de R\$ 236,69 (0,9 SM). A PDAD 2004 é uma iniciativa da CODEPLAN/SEPLAN que pretende ser o primeiro levantamento periódico sobre a realidade socioeconômica da população urbana residente nas RA's.¹⁴

VESTIMENTAS

Mas a configuração identitária do Riacho Fundo II não se encontra diluída apenas nos escassos números dos relatórios oficiais. Muitas vezes ela é construída a revelia de sua própria população. Um exemplo disso foi um projeto distrital que circulou na Câmara Legislativa do DF e previa a mudança do nome de Riacho Fundo II para Cidade JK – uma denominação tão marcante para um povo que nem sequer foi consultado ou tomou conhecimento de que poderia dormir em uma “cidade”, acordar em outra, sem mudar de lugar. O projeto não foi aprovado.

Ainda sobre transformações repentinas, em 2004, foram construídas aproximadamente 1.200 casas populares, o que, em menos de seis meses, representou um aumento populacional de quase 20%. A parcela de um quinto de todos os moradores passou a ser constituída pelos novos moradores, isto é, os novos desconhecidos. Essa relativização do novo e do incorporado acaba sendo uma rotina, que aos poucos transforma o forasteiro em nativo para receber outros estrangeiros, vindos dos locais mais distintos e com as histórias mais diversas. Também aos poucos cada um desses novos habitantes começa a modificar seu muro, sua calçada, sua rua, atuando e contribuindo para a extensão dessa enorme colcha de retalhos que vai surgindo a cada dia.

Nessa perspectiva, o conceito de cidade com o qual iremos trabalhar se fundamenta, sobremaneira, na relação dos seus moradores entre si e com os espaços urbanos. Não é um conceito geográfico, físico, arquitetônico ou estatístico, nem mesmo estático ou limitador. Ao contrário, é aberto, instável, transformado diariamente pelas vivências e experiências de quem a habita. Vai se modificando ao passo que seus habitantes vão “consumindo os espaços públicos”, segundo as idéias de Pierre Mayol. É absolutamente dinâmico. Surge a partir de

¹⁴ CODEPLAN. *Riacho Fundo II recebe Ouvidoria Itinerante*. Disponível em: www.codeplan.df.gov.br/003/00301015.asp?ttCD_CHAVE=12667. Acessado em: 29 de abril de 2005.

suas casas, segue por seus bairros, unidades mínimas do viver o urbano, e se expande à medida que tornam cotidianos outros espaços. Assim, ao encenarem a cidade cotidianamente ou mesmo relatá-la, pintam suas formas com novas cores, apropriando-se cada vez mais dela, identificando-se. Segundo Mayol:

A cidade é, no sentido forte, “poetizada” pelo sujeito: este a re-fabricou para o seu uso próprio desmontando as correntes do aparelho urbano; ele impõe à ordem externa da cidade a sua lei de consumo do espaço. O bairro é, por seguinte, no sentido forte do termo, um objeto de consumo do qual se apropria o usuário no modo da privatização do espaço público. Aí se acham reunidas todas as condições para favorecer esse exercício: conhecimento dos lugares, trajetos cotidianos, relações de vizinhança (política), relações com os comerciantes (economia), sentimentos difusos de estar no próprio território (etologia), tudo isso como indícios cuja acumulação e combinação produzem, e mais tarde organizam o dispositivo social e cultural e cultural segundo o qual espaço urbano se torna não somente o objeto de um conhecimento, mas o lugar de um reconhecimento.¹⁵

No caso do Distrito Federal, onde se localiza o Riacho Fundo II, é importante esclarecer sua configuração particular em relação a outras unidades administrativas do país. Não se trata de um estado como os demais. Suas cidades-satélites, chamadas de Regiões Administrativas, em parte se assemelham a bairros do que seria a Grande Capital Federal, em parte a cidades “independentes”, com configurações identitárias muito particulares e distantes da centralizadora Brasília. O que mais aproxima todo o conjunto talvez seja a diversidade de seus habitantes, oriundos de muitos lugares do país. Assim, com tantos “estrangeiros” moradores, o “estar se formando” é a grande constante explícita do DF. Oficialmente não prevalece a nomenclatura “bairro”. O que corresponderia a eles são as quadras residenciais, que constituem núcleos da habitação. Na condução desse trabalho optei por chamar o Riacho Fundo II de cidade, considerando suas quadras como bairros. Sei que essa é uma questão polêmica no Distrito Federal, mas entendo que esse debate não altera em substância os objetivos da minha pesquisa, que se fundam nas formas de representar e se apropriar dos espaços urbanos, sejam eles cidades, regiões administrativas, bairros ou quadras.

¹⁵ MAYOL, Pierre. O bairro. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.p. 45.

CAPÍTULO 1 – PARA ALÉM DO 3x4

“Olhando aqui para a câmera... Levante o queixo, ajuste os ombros, arrume a camisa... E... Agora...” Quem nunca passou por uma situação assim? É parte do que usamos para nos identificar oficialmente: uma fotografia 3x4, às vezes com, no máximo, um sorriso um tanto sem graça. Mas daquilo que nos é particular, a não ser certos traços físicos, quase nada. E ainda mais, estamos falando de uma imagem produzida, justamente, na contramão de uma das marcas da linguagem fotográfica, a efemeridade. O “três por quatro”, como é chamado, quando feito para nosso Registro Geral (RG), tem como uma de suas funções não ser efêmero, não carregar a marca do passado. Ao contrário, pretende ser reconhecido como algo sempre atual, o mesmo o tempo todo, a despeito de todas as nossas naturais mudanças de fisionomia e tantas outras por que passamos. O popular RG – tal como o próprio nome insinua – é um número absolutamente impessoal, um documento. Uma vez feito corretamente, tem valor de verdade, é estático no que diz respeito a atualizações e incontestável. Trata-se de quase um dogma de nós mesmos. São poucos os que, de tempos em tempos, resolvem atualizar suas imagens nas inseparáveis, necessárias e obrigatórias Carteiras de Identidade.

Diametralmente oposto a tudo isso, o sentido de identidade que irei discutir nesse trabalho, a partir do viés dos Estudos Culturais, é, antes de tudo, um eterno processo, em franca e ininterrupta construção. A identidade, pois, se constrói e é construída a cada dia, sendo, simultaneamente, específica e geral, particular e coletiva. Mal chega a ser “provável”, está mais próxima da zona do “possível”. Ajuda a moldar a forma mutável como nos colocamos e somos colocados nas diversas situações do mundo social. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada

a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estritas conexões com relações de poder.¹⁶

Quando estou em minha casa, sou morador dela. Quando atendo o telefone, dependendo de quem esteja do outro lado da linha: posso ser fotógrafo, se discuto um possível trabalho; professor, se respondo a alguma pergunta das disciplinas que leciono; filho, se trato dos assuntos de minha família. Todavia, nem por isso, quem dialoga comigo é respectivamente um contratante, um aluno ou minha mãe, lembrando que continuo morador de minha casa. O que pretendo ilustrar com isso é a multiplicidade de papéis por nós representados a todo instante, dependendo de onde falamos, com quem falamos, sobre o que falamos, bem como de uma série de outros fatores que nos orientam e fundam a contingência e a “performatividade” como características intrínsecas ao que somos ou representamos ser.

De acordo com Kathryn Woodward, a identidade é “relacional” e “marcada pela diferença”.¹⁷ A diferença, por sua vez, é “estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades”.¹⁸ Identidade e diferença são, na verdade, conceitos intrinsecamente ligados, inseparáveis para os Estudos Culturais, a ponto de Tomaz Tadeu da Silva, em uma tentativa de inversão do modo comumente percebido, propor a “diferenciação” com um processo do qual resultam simultaneamente identidade e diferença. De tal sorte, a identidade não mais seria vista como referência e a diferença como resultado. Dizer que sou algo é ao mesmo tempo afirmar o que não sou. Se homem, não sou mulher; se familiar, não sou estranho.

E é justamente a partir do conceito de “performatividade”, que o mesmo Tomaz Tadeu da Silva, com base em Judith Butler, “desloca a ênfase na idéia de identidade como descrição, como aquilo que é – uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação – para a idéia de ‘tornar-se’”.¹⁹ Em outras palavras, coloca em evidência o “movimento”, a “transformação”. Sou e me faço ser, ao mesmo tempo, morador, professor, fotógrafo e filho, sem esquecer de que faço tudo isso em constante mudança. É o fazer pela linguagem que me garante tal condição. Nessa perspectiva, e somando o conceito de Judith Butler às propostas de J. A. Austin acerca da “performatividade”, o referido autor ressalta na linguagem o papel de realizar o mundo social, fazê-lo acontecer – não somente contá-lo como

¹⁶ SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 96-97.

¹⁷ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 9.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 14.

¹⁹ SILVA, Tomaz Tadeu, *op. cit.*, p. 92-93.

algo exterior. Portanto, além de “descritiva” ou “constatativa”, quando apenas relata uma determinada situação ou coisa no universo da vida, a linguagem pode ser também “performativa”, construindo ou efetivando o mundo à medida que o narra. Quando falamos, não só tratamos de um universo que existe fora de nossa fala, (re)inventamos a vida ao emitirmos um discurso sobre ela. Com isso, construímos nossas identidades.

Embora atribua ao ato performativo um papel mais destacado em suas reflexões sobre identidade e diferença, Tomaz Tadeu da Silva não discorda de Kathryn Woodward e Stuart Hall no que diz respeito à relevância dos sistemas de representação para o entendimento da questão, e reconhece: “a identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação”. É por meio dela que as primeiras “adquirem sentido”, “passam a existir”.²⁰ Nessa perspectiva, a idéia mais aceita por Silva é a pós-estruturalista:²¹

O conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem. Isto significa questionar quaisquer das pretensões miméticas, especulares ou reflexivas atribuídas à representação pela perspectiva clássica. Aqui, a representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estritamente ligado a relações de poder.²²

A partir de um trato mais flexível acerca dos limites da idéia de representação, até mesmo por trabalhar especificamente com a fotografia, essa pesquisa levará em consideração os valores mimético, especular e reflexivo da foto. Um procedimento distinto reverteria na ignorância da natureza indicial dessa, da tênue ligação com o referente que a originou. No entanto, em concordância com Tomaz Tadeu, esses não serão os únicos, nem os mais definitivos valores atribuídos a ela. A fotografia aqui é entendida como “sistema de significação”, como linguagem, forma de “atribuição de sentido”, tendo, portanto, relativa independência do mundo a que representa. E a fim de alargar um pouco mais o alcance do conceito de representação, aproximando-o da idéia de imaginário, tão cara a esse estudo, proponho uma associação dos aspectos discutidos até agora com as reflexões de Sandra Jatahy Pesavento:

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 91.

²¹ As restrições feitas por Tomaz Tadeu da Silva ao conceito de representação no debate sobre identidade dizem respeito à idéia de algo somente descritivo, excessivamente estático, que domina diversas noções: “Remeter a identidade aos processos discursivos e lingüísticos que as produzem pode significar, entretanto, outra vez, simplesmente fixá-las, se nos limitarmos a compreender a representação de uma forma puramente descritiva”. Daí sua estratégia argumentativa de colocar o conceito de “performatividade”, discutidos por Judith Butler e J. A. Austin, no centro de sua reflexão (*Idem, ibidem*, p. 91-92).

²² *Idem, ibidem*, p. 91.

O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretende dar uma definição da realidade.

Mas imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho. Há uma *décalage*²³ entre a concretude das condições objetivas e a representação que dela se faz. Como afirma Bordieu, as representações mentais envolvem atos de apreciação, conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural. As representações objetivas, expressas em coisas ou atos, são produto de estratégias de interesse e manipulação.²⁴

Portanto, o imaginário estaria, como sistema de representação, estreitamente associado a processos de construção de identidades e diferenças, uma vez que, segundo Pesavento, seria uma expressão do pensamento que busca atribuir sentido à realidade. Por seu turno, Stuart Hall destaca que as identidades são construídas no interior e não fora dos discursos:

Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático.²⁵

À luz dessa discussão sobre imaginário, torna-se de extrema relevância uma abordagem sobre a memória. Ademais, essa categoria é quase uma constante no trato do universo fotográfico. Fotografamos também para construir nossas trajetórias de vida e, assim, constantemente fundarmos o nosso lugar no mundo no decorrer do tempo. Segundo o que discute Marcelo Feijó:

Em diálogo com o imaginário surge a memória, aqui trabalhada também no campo das representações, em ponto de fusão com o imaginário, a partir do seu convívio com a imaginação. O trabalho da memória constitui-se num fio de continuidade imediato entre o passado e o presente, a partir da (re)construção permanente das experiências coletivas. Como afirma Wille Bolle, o trabalho retrospectivo da memória e da imaginação se confunde²⁶.

Nesse sentido, imaginário e memória aproximam-se num diálogo bastante íntimo no universo das representações. Contudo, afora as “experiências coletivas” a que Feijó se refere,

²³ A palavra em língua francesa corresponde a “defasagem” em português. MICHAELIS. Dicionário Escolar Francês. Disponível em: michaelis.uol.com.br/escolar/frances/index.php?palavra=d%E9calage. Acesso em 2 de março de 2007.

²⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História* – Representações, v. 15, n. 29, São Paulo, ANPUH / Editora Contexto, 1995, p. 15.

²⁵ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 109.

²⁶ LIMA, Marcelo Feijó Rocha. *Fotografia, Memória e Imaginário das Cidades: São Paulo, Lisboa e Londres no Diálogo das Imagens*. Brasília, Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, 2004, p. 53.

serão consideradas as individuais, lembrando as idéias de Bordieu aproveitadas por Pesavento, para quem são os “agentes sociais” que, ao investirem seus filtros culturais em “atos de apreciação, conhecimento e reconhecimento” constroem “representações” do mundo.²⁷ Vale lembrar ainda, apesar da forma polêmica e de alguns termos um pouco vagos (“visões do real”, “leituras da vida”), o conceito de imaginário proposto por Juremir Machado Silva:

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório, agrega imagens, sentimentos, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ser, de ver, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real –, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor.²⁸

IDENTIDADES FOTOGRÁFICAS

...a imagem fotográfica é o reler que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado (tangível ou intangível), fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa na mente do leitor o fato que representa.²⁹

Na leitura da fotografia, o receptor cria, a partir dos signos representados pelo documento fotográfico, “infinitas” associações com elementos presentes no seu imaginário. Nessa criação, muitas vezes define e justifica o universo com o qual se identifica ou que estranha. Concomitantemente ao ato da captar a imagem, suas escolhas representam índices explícitos daquilo que determinam como fotografável, ou seja, eleito, separado, ressaltado dentro da grande dimensão da vida, para então ser revelado, discutido, lembrado ou mesmo contestado. E, efetivamente, nesse contexto, o descartável e o ausente também merecem ser estudados.

²⁷ BOURDIEU *apud* PESAVENTO, Sandra Jatahy, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 11.

²⁹ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 46.

As escolhas feitas tanto no ato de produzir quanto no de ler uma imagem podem estar ligadas, portanto, às identidades de seus sujeitos, pois permitem recortar o universo possível entre o selecionado e o não selecionado. A partir da idéia de que o sujeito pós-moderno não possui “uma identidade fixa, essencial ou permanente”, Stuart Hall propõe a seguinte definição:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.³⁰

Nessa linha, Woodward adota como definição de cultura um conjunto de “sistemas partilhados de significação”³¹ por meio dos quais classificamos consensualmente as coisas no intuito de garantir alguma ordem social, ou seja, a fim de atribuímos sentidos ao mundo. As identidades são, pois, construídas no tempo e no espaço de acordo com as relações convenientes e necessárias para se estar conectado a determinados mundos sociais.

Cabe notar que a fotografia, por definição, é um recorte espaço-temporal em uma dada realidade. Potencialmente, portanto, representa um promissor instrumento para a construção de identidades, uma vez que está sempre localizada em uma época específica e diz respeito a um contexto preciso. Seu aspecto fragmentário e descontínuo permite a quem a produz uma grande liberdade de recortes no universo simbólico da vida. O fotógrafo pode pelas mais diversas razões conectar-se com os mais variados assuntos que o interessam captar, construindo, ao longo de seu processo de produção, uma espécie de repertório indicial de suas percepções e ligações com o mundo por ele representado.

E mais adiante, ao proceder à leitura das imagens fixas que produziu, possivelmente estabelecerá novas relações com essas e com o que revelam, pois memória e imaginário, ao contrário das fotos, cuidam de transformar as percepções que temos do mundo a cada momento – sendo eternamente mutáveis em nossas imagens mentais. É o que defende Boris Kossoy:

³⁰ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (trad.). 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 12-13.

³¹ WOODWARD, Kathryn, *op. cit.*, p. 41.

Fotografia é Memória e com ela se confunde. O estatuto de recorte espacial/interrupção temporal da fotografia se vê rompido na mente do receptor em função da visibilidade e do “verismo” dos conteúdos fotográficos. A reconstituição histórica de um tema dado, assim como a observação do indivíduo rememorando, através dos álbuns, suas próprias histórias de vida, constitui-se num fascinante exercício intelectual onde podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção.³²

A fotografia é quase por definição uma eterna “religação” e reconstrução de imaginários, memórias e identidades. Ela nos permite reviver, das mais variadas formas e com as mais distintas interpretações, mutáveis no tempo e no espaço, os momentos, as situações e os aspectos que de algum modo presenciamos no mundo social, “reconectando-nos” a ele.

A LINGUAGEM DO CISÍVEL, O MUNDO REPRESENTADO

Nesse momento, permanece um questionamento: como se apropriar da fotografia sem considerar suas especificidades como linguagem ou forma de expressão? Se também por intermédio da fotografia as pessoas estabelecem relações com o mundo nela representado, é preciso identificar o que a imagem fotográfica apresenta de específico a seus produtores/leitores, como ela os surpreende, o que passam a perceber diante dela. Algo que nunca teriam conhecido de fato, seja pela incapacidade biológica de detecção de fragmentos de segundos muito curtos (todos os movimentos da batida de asas de um pássaro), seja pela simples falta de percepção de certos detalhes no universo da vida cotidiana.

Walter Benjamin afirma que “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, assim como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.³³ Roland Barthes, por sua vez, chama de “*punctum*”³⁴ o detalhe que, depois de exposto no quadro fotográfico, sofre uma “força de expansão” do seu significado, passando a interferir de forma marcante na leitura da imagem. Assim, a fotografia por si só, por sua força de linguagem, talvez possa proporcionar uma reconstrução particular da realidade retratada. De todo modo, até que ponto o produtor e/ou

³² KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 132.

³³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

³⁴ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 73.

leitor da imagem constrói seus significados, até que ponto ela se impõe a ele(s) como linguagem? Nas palavras de Benjamin:

A técnica mais exata pode dar a suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (...) A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.³⁵

O inconsciente de que fala Benjamin, destacando principalmente o momento da observação da fotografia, com certeza também marca sua produção, pois a realidade enquadrada por uma câmera diversas vezes é rica demais em elementos simbólicos e aspectos sociais para ser totalmente controlada na curta fração de segundos em que se escolhe recortá-la (composição) e captá-la (disparo da câmera).

Além disso, o próprio quadro fotográfico, retangular, obriga o seu produtor a uma configuração diferente da forma como vê a vida por seus olhos. O olhar através de uma máquina fotográfica já é por si só uma primeira imposição de linguagem. Outra barreira diz respeito à luz ambiente, capaz de permitir ou não, quando for muito escassa, que uma captação se concretize. Por mais que a técnica tenha evoluído no sentido de permitir que se fotografem situações com pouca iluminação, esse aspecto significa uma limitação para o registro da imagem técnica (fotografia, cinema e vídeo).³⁶

Uma terceira condição fundamental ao ato de se fotografar diz respeito ao fracionamento do tempo da vida, à escolha do instante preciso e extremante fugidio a ser congelado, o qual se diferencia, em absoluto, do movimento contínuo da realidade. Tantas

³⁵ BENJAMIN, Walter, *op cit.*, p. 94.

³⁶ Segundo comentário de Arlindo Machado: “Em ‘Filosofia da Caixa Preta’, Flusser (Vilém Flusser) concentrou suas reflexões nas chamadas ‘imagens técnicas’, ou seja, nas imagens produzidas de forma mais ou menos automática, vale dizer, ‘programática’, através da mediação de aparelhos de codificação. Flusser se refere amiúde à linguagem fotográfica, por considerá-la o primeiro, o mais simples e ao mesmo tempo o mais transparente modelo de imagem técnica, mas sua abordagem pode ser facilmente aplicada a qualquer espécie de imagem produzida através de mediação técnica, inclusive às imagens digitais, que parecem ser o motivo mais urgente e inconfesso dessas reflexões. A característica mais importante das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que nortearam a construção dos aparelhos que lhe dão forma. Assim, a fotografia, em vez de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem ou, para usar as palavras do próprio Flusser, ‘transforma conceitos em cenas’”. MACHADO, Arlindo. *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 37-38.

vezes uma cena escapa do registro por uma breve distração, imperícia ou mesmo completa impossibilidade diante dos recursos técnicos oferecidos pela câmera.

Com certeza, a busca por uma imagem eficaz – justificada por sua beleza plástica, sua riqueza informativa, seu valor simbólico, seu potencial de síntese da complexidade de um determinado evento social ou mesmo sua função específica num conjunto de outras fotografias – remete a uma eterna negociação com o que as condições da realidade de produção nos impõem. Um contínuo negociar com a vida, seus atores, contextos, movimentos, espaços, suas luzes.

Esses acontecimentos que se apresentam ao olhar do fotógrafo encontram alguém conduzido por subjetividades, filtros estéticos, sociais, culturais, simbólicos, políticos, religiosos, entre tantos outros. Nesse exercício, há inquestionavelmente o desejo do autor em realizar uma foto capaz de ser posteriormente selecionada e figurar entre as exibidas ou mesmo guardadas. Ao fim e ao cabo, o fotógrafo almeja construir uma foto com a qual se identifique e considere boa para representar sua autoria, algo que mostre o que é o seu olhar autoral, dividido entre tantos outros, mas guiado por sua intuição instantânea – tão sujeita ao que ele vê e, portanto, é ou representa essencialmente como membro de um dado contexto sociocultural.

Henri Cartier-Bresson, um dos mais reconhecidos fotojornalistas da modernidade, define a complexidade do ato fotográfico associando-a ao que denomina “instante decisivo”:

Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é nesse momento que a captura da imagem é uma grande alegria física e intelectual.

Fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração.³⁷

A todo instante, realidade da vida (referente fotográfico, cena a ser registrada) e realidade do documento (a fotografia) fundem-se não só pelo que separa o passado (ato fotográfico, tempo do registro) do presente (imagem material, explícita, posta sobre uma outra condição). Levando em conta o interminável movimento do nosso imaginário, repleto das impressões de campo, o ato de edição e escolha das melhores imagens captadas – aqui classificadas como as mais eficazes – está condicionado a um processo complexo de combinação do documento fotográfico e do imaginário de quem seleciona as fotos.

³⁷ CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Renato Aguiar (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 11.

Depois de pronta, revelada ou captada digitalmente, impressa e, finalmente, vista, o que a fotografia nos oferece? Uma premissa fundamental é que nesse momento ela não é mais o mundo e nem a imaginação de quem a fez e/ou a observa. A começar por suas características físicas: constituiu-se em um plano, ou seja, possui das dimensões do mundo que a originou apenas altura e largura. Sua tridimensionalidade não passa de uma ilusão, como afirma Arlindo Machado.³⁸ Ainda como representação física, é estática, seu assunto apresenta-se absolutamente congelado no tempo e no espaço. Trata-se, pois, de algo que não é mais; no entanto, nem por isso deixa de ser presença. Como afirma Barthes esse fato corresponde a seu noema fundamental, “o isso foi”.³⁹ O que está gravado pela imagem não é mais a exata fração de segundo de quando foi captado, no entanto, não deixa totalmente de ser aquilo, pois só existe fotograficamente porque algo, o referente, existiu ali e “se deixou captar”.

Seja como for, presente e passado encontram-se numa relação de morte e vida, presença e ausência. Talvez aí resida o grande potencial de leitura de uma fotografia, sua incompletude evidente diante da complexidade do que pode significar como representação do mundo. E é justamente nesse aspecto que talvez se fundamente uma das grandes apostas dessa pesquisa: por intermédio do imaginário e da memória, o leitor, em grande parte, elabora o sentido de uma imagem, revelando nesse processo uma eterna construção de identidades, ora postas pela imagem, ora criadas por sua subjetividade. A transparência da fotografia como linguagem é que permite uma eterna reconstrução por parte do observador de sua relação com o universo representado. Tal como comenta Kossoy:

A primeira realidade é o próprio passado. (...) é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação, posto que anterior e posterior a ela, como também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema – fatos estes que ocorrem ao longo do seu processo de criação – que culminam com a gravação da aparência do assunto sobre um suporte fotossensível e o devido processamento da imagem, em determinado espaço e tempo. São estes fatos fotográficos diretamente conectados ao real.

Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior (...)

A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, esse fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento

³⁸ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 83.

³⁹ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 115.

visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo (durante sua primeira realidade). (...)

O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente. É esse aspecto visível a realidade exterior da imagem, tornada documento.⁴⁰

A caracterização da fotografia como uma “transposição de realidades” – na qual o processo de produção e de recepção das imagens estaria sempre associado a duas realidades, ocorrendo uma tênue separação entre elas – é um dos aspectos marcantes das concepções de Boris Kossoy. Durante o processo de leitura, esse procedimento desperta a “história particular do assunto” em questão, independentemente da representação. É como se o leitor tentasse, no momento em que se coloca diante de uma imagem fotográfica, reconstituir a história possível daquela cena representada, mesmo que a imagem não mostre exatamente o que o leitor imagina. Ao observarmos o retrato de um ente querido e mesmo que saibamos pouco sobre sua vida, imaginamos em que época viveu, o ramo no qual atuou, quem foram seus filhos, onde morou, que feitos realizou, se era pobre, rico, honesto, trabalhador, enfim, imaginamos a pessoa, o personagem e não apenas a sua representação imagética. Muitas vezes a fotografia pode descrever prioritariamente traços físicos (foto 3x4) ou ainda um contexto com signos visuais incapazes de fornecer dados mais detalhados e precisos sobre o personagem fotografado. Mesmo assim, logo buscamos imaginá-lo, reconstruir até mesmo certos traços da sua história de vida, da sua personalidade.

Problematizando a estrutura da mensagem fotográfica, suas potencialidades e limitações, Roland Barthes, em seu clássico artigo “A Retórica da Imagem,”⁴¹ atribui à fotografia dois níveis interdependentes de produção de sentidos, um denotado (literal) e outro conotado (simbólico). Barthes questiona a fotografia como código em virtude do tipo de conexão que ela estabelece com seu referente. A literalidade coloca a imagem fotográfica em uma condição de “mensagem sem código”. Segundo o referido autor, na fotografia a “organização da cena (enquadramento, redução, achatamento)” não chega a se constituir em uma “transformação”, aspecto determinante nas codificações, o que acaba por gerar uma “perda de equivalência (característica dos verdadeiros sistemas de signos)” em detrimento de uma “quase identidade” com o assunto representado. Todavia, o próprio Barthes reconhece que é no plano simbólico-cultural que a imagem fotográfica apresenta sua retórica própria em

⁴⁰ KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴¹ BARTHES, Roland. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

relação a sua substância.⁴² Nesse contexto, a metonímia⁴³ aparece como a principal metábole (“imagem de substituição de um significante por outro”) a fornecer os conotadores para a imagem.

De todo modo, não incorporarei em absoluto a idéia de “mensagem sem código” como aspecto central na definição da fotografia. Entendê-la a partir do seu valor denotativo – que de fato muitas vezes prepondera ao conotativo – pode significar a redução de sua complexidade a um dos seus traços, por mais marcante que seja. No universo desta pesquisa, o ponto de partida é a compreensão da imagem fotográfica como qualquer sistema de representação consolidado, capaz de, a partir dos meandros e das estruturas de sua linguagem, constituir-se em “sistema de significação”.

A fotografia aqui corresponde a uma linguagem, apresenta uma forma própria de produzir sentido para além de seu aspecto indicial, de sua tênue ligação com o referente que a originou. No entanto, não se pode desprezar, em hipótese alguma, as profundas contribuições de Roland Barthes para o estudo do que é inerente ao fotográfico. Entre esses importantes contributos encontram-se os conceitos de *punctum* e *studium*, que serão discutidos posteriormente, e as próprias percepções dos universos conotativos e denotativos.

Assim, o ponto de divergência não diz respeito ao conjunto das idéias de Barthes, mas ao alto grau com que a analogia do mundo é empregada por ele para determinar a “mensagem” fotográfica. Sem querer colocar em xeque sua legitimidade, mas, ao contrário, na busca de melhor entender o sujeito da fala, talvez seja importante contextualizar que Barthes não se considerava fotógrafo, como ele próprio afirma em seus textos. Não lidava, pois, com os meandros do fazer, do construir a imagem, a ponto de dizer que o seu instrumental de elaboração (enquadramento, recorte, medição da luz) não chega a constituir uma “transformação” – o que determinaria o código. Ora, é claro que para falar da fotografia não é preciso ser fotógrafo, mas importa observarmos bem que o seu universo bidimensional não é o mundo. Diante do resultado do fazer fotográfico, basta nos determos em suas cores, suas formas tão distorcidas pelas lentes, suas diferenças de claro/escuro, seus rabiscos, seus desfocados, sua nitidez.

⁴² Segundo Roland Barthes é provável que exista uma forma retórica comum a todos os sistemas de signos, que se diferenciam uns dos outros apenas em substância. BARTHES, Roland. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁴³ Em seu artigo, Barthes não estabelece a distinção proposta por Jakobson entre metonímia e metáfora, entendendo a primeira como uma figura de c por sua origem, ou seja, atua com um substituto do significante, como uma metáfora.

Outro ponto delicado é que, como estratégia argumentativa, Roland Barthes compara a fotografia à escrita, evidenciando suas diferenças. De fato, o código fotográfico é absolutamente distinto do escrito, seja em sua estrutura, lógica interna, em sua forma de produção, em sua recepção. Mas só por um juízo de valor, pelo qual o que é colocado como referência (a escrita) determina os critérios de maior valia, é que talvez seja possível classificar como suficiente ou insuficiente uma determinada “linguagem”.

No processo de captação da imagem, a “segunda realidade” de Kossoy ainda não se formou, pois o documento só se efetiva como tal quando é visto por alguém, seja esse o produtor e/ou o observador da imagem. Uma vez produzida efetivamente a foto, surge assim seu universo explícito, o qual, mesmo sendo muitas vezes óbvio, ainda assim produzirá diferentes sentidos de acordo com seus mais diversos leitores: o fotógrafo produtor da fotografia, o que não a produziu, o leitor comum que presenciou o fato representado ou aquele que não presenciou, e assim por diante. Tudo isso de acordo com os repertórios pessoais e de conhecimento do assunto da representação. Não obstante, é no universo simbólico da primeira realidade, da vida, que provavelmente tais distinções de leituras apareçam de forma mais evidente e discrepante. Barthes atribui as diferentes leituras aos vários léxicos (tipos de saber investidos em uma leitura dos signos) de cada observador em questão.

No plano fotográfico da segunda realidade, do documento, a denotação é capaz de um maior controle sobre a produção dos sentidos, uma vez que a fotografia se liga a seu referente de forma quase visceral. É muito comum ouvirmos sobre uma foto os seguintes comentários: “como ele está gordo”, “como sua casa está suja”. O sentido é atribuído não à representação em si, mas ao próprio assunto representado. Por outro lado, quando nos desprendemos do plano da foto e nos entregamos ao universo da vida, à primeira realidade, então talvez apareçam, de forma mais libertária, nossos modos de relação com mundo que nos rodeia, de recebê-lo, de “resignificá-lo” a partir de traços de cultura. Nesse momento é que o imaginário e a memória se tornam mais evidentes e impulsionadores de todo o processo de construção de sentidos. Assim, a segunda realidade nos ajuda a compreender melhor o que é a foto, ao passo que a primeira nos remete ao mundo com o qual nos relacionamos por intermédio dela.

NARRATIVAS E LEITURAS DA VIDA

Em razão do objeto de estudo e da proposta desse trabalho, o eixo teórico-metodológico baseia-se fundamentalmente na Etnometodologia. Segundo o seu precursor, Harold Garfinkel, essa corrente oriunda da Sociologia norte-americana – nascida na década de 1960, no estado da Califórnia – propõe, em oposição à Sociologia tradicional, “as atividades práticas, as circunstâncias práticas e o pensamento sociológico prático como temas de estudo empírico, concedendo às atividades banais da vida cotidiana a mesma atenção que se concede habitualmente aos acontecimentos extraordinários”,⁴⁴ entendendo-os como “fenômenos de pleno direito” no campo das ciências. São, portanto, as ações desenvolvidas pelos próprios atores sociais que constroem a lógica de funcionamento da sociedade. Contrapondo-se diretamente à Sociologia clássica, para a Etnometodologia não são os modelos, as regras e estruturas pré-estabelecidas dentro de uma lógica científica “profissional” que fundam o mundo, mas seus próprios atores, responsáveis por desenvolver e atualizar uma lógica elaborada continuamente na cotidianidade.

Desta feita, a principal pretensão desta pesquisa não é a verificação de determinada norma científica capaz de reger a atuação (produção e leitura) do homem no mundo social a partir da imagem, mas, em vez disso, a identificação da forma como um grupo de moradores do Riacho Fundo II, por meio de suas fotografias de cotidiano, constrói suas relações com o universo social que integra. Procurarei evidenciar, assim, o modo como a imagem fotográfica oferece possibilidades de significar o mundo e, dentro desse significar, que aspectos estão ligados à construção da memória e das identidades. Portanto, é justamente em uma postura etnometodológica que buscarei verificar uma maneira de atingir tal pretensão.

De acordo com os pressupostos da Etnometodologia, é por meio da linguagem que ocorre toda a construção da vida social. Ela não busca atingir, como o faz a Sociologia clássica, um objeto último constante, fixo nas mais variadas condições. Ao contrário, estuda os processos da vida, suas constantes mutações, entendidas como a força motriz responsável pela criação contínua e interminável da realidade. É justamente nas relações de intercâmbio

⁴⁴ GARFINKEL, Harold *apud* COULON, Alain. *La Etnometodologia*. Madri: Ediciones Cátedra, 1998, p. 31-32.

entre os sujeitos de um grupo social no dia-a-dia que a vida se mostra tal qual sua lógica própria e cotidiana. Esse desnudamento das estruturas sociais é revelado na reciprocidade diária entre os sujeitos, nas suas trocas, nas suas relações. No universo das práticas e das realizações, é que se estabelece o “pensamento sociológico desses grupos”.

Segundo Alain Coulon, “todas as formas simbólicas, como os enunciados, os gestos, as regras, as ações, comportam uma ‘fração de incompletude’, que só desaparece quando elas são produzidas, mesmo que suas próprias complementações anunciem um horizonte de não-complementação”⁴⁵ dos sentidos. É o que ocorre com a palavra, como exemplifica o próprio autor, pois ainda que possua um significado “transituacional”,⁴⁶ uma espécie de característica indicativa, o seu sentido mais preciso e completo depende sempre de uma significação situacional, indéxica, contextual, ligada à biografia de quem fala, à sua intenção imediata, à relação mantida com os outros membros que participam da conversa, entre outros. Ou seja, somente dentro de uma idéia de indexicalidade – termo bastante empregado no campo da Lingüística – que se apreende a constituição do discurso. A idéia de localidade ou significado local faz-se presente como condição indispensável para a compreensão da linguagem.

Nesse sentido, levando-se em conta as condições de uso e produção, a forma como os moradores do Riacho Fundo II, devidamente contextualizados, irão produzir suas imagens, selecionar seus objetos, seus enquadramentos e depois montar seus discursos fotográficos (conjunto de imagens produzidas) pode oferecer uma série de pistas acerca de suas relações com o mundo representado. O material produzido será analisado sempre no contexto das representações desse mundo, posto que não são o próprio mundo. É evidente que para isso será indispensável, como dito anteriormente, o entendimento da linguagem em questão, a fotográfica.

Além da prática e da indexicalidade, outro importante aspecto dos estudos etnometodológicos é a reflexividade. Como afirma Coulon, a reflexividade parte do pressuposto de que “à medida que enunciamos” (relatamos, contamos, descrevemos, agimos), “estamos construindo o sentido, a ordem e a racionalidade daquilo que fazemos nesse momento”.⁴⁷ O autor explica essa idéia pontuando que “descrever uma situação é construí-la”, “realizar uma interação é dizê-la”. E conclui que “o código não é externo à situação, é algo

⁴⁵ COULON, Alain, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ Transituacional: embora não encontrada nos principais dicionários da língua portuguesa, *Aurélio e Houaiss*, essa palavra, originalmente em espanhol, quer dizer “para além da situação”, ou seja, para além do contexto. “Significado transituacional” corresponderia a um significado puro, absolutamente denotado.

⁴⁷ COULON, Alain, *op. cit.*, p. 44.

prático, com enunciados indexicais. A interação diz o código. Não se pode separar o código do codificado”.⁴⁸

Nessa perspectiva, o ato de fotografar realizado pelo grupo de moradores do Riacho Fundo II também corresponde a uma forma de se relacionar com o mundo, seus lugares, seus objetos, suas qualidades, o que os sujeitos consideram familiar ou estranho, suas histórias. A forma como fotografam evidencia nessa ação a descrição do que o mundo é ou representa para esses atores. E, posteriormente, remetem ao modo de lerem esse feito, ou seja, de contarem em depoimentos orais as fotos produzidas, recolocá-os em contato com esse universo representado – só que, agora, para relê-lo, resignificá-lo, reconstruí-lo.

O desafio, nesta última etapa, é compreender o que é particular na leitura da imagem, no relacionamento desses membros com a vida trazida por suas fotografias, o novo mundo representado. É o que Garfinkel denominou *accountability* (propriedade de ser descritível) a partir da idéia de que o mundo social está disponível para ser descrito, lido, relatado e analisado. No assunto em tela, é exatamente onde a expressão visual e a oralidade se entrelaçam para construir significados. Trata-se de um processo interminável, dentro do qual mostrar sua constante constituição se torna mais importante que descrever sua totalidade.

E os atores sociais que irão participar da pesquisa? No intuito de tentar defini-los, é fundamental revisitarmos a noção de “membro” proposta por Harold Girfunkel, em seus *Studies in Ethnomethodology*, obra precursora dessa corrente.⁴⁹ Aproximando-se de Merleau-Ponty e opondo-se a Parsons, Girfunkel parte da existência de uma familiaridade nas realizações da vida cotidiana, entendida como práticas que se encontram na base de toda forma de colaboração e interação entre os membros de um determinado grupo social. A condição fundamental para que se processe essa colaboração é o “manejo progressivo da linguagem institucional comum”.

De acordo com a interpretação de Coulon sobre a idéia “garfinkeliana”, “um membro não é só uma pessoa que respira e pensa. É uma pessoa dotada de um conjunto de condutas e procedimentos, de métodos, de atividades, de *savoir-faire*, que a fazem capaz de inventar dispositivos de adaptação para dar sentido ao mundo que o rodeia”.⁵⁰ Como a linguagem funda e mantém sua existência em grupo, essa concepção, ao contrário do que propõe Parsons

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁴⁹ GIRFUNKEL, Harold *apud* COULON, Alain, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁰ COULON, Alain, *op. cit.*, p. 51-52.

– *collectivity membership*, prega o pertencimento a uma comunidade – apresenta-se como uma concepção lingüística.

Destacando um pequeno fragmento da afirmação de Coulon, “não é só uma pessoa que respira e pensa”, é possível depreender que, na visão de Girfunkel, o conceito de “membro” abrange também particularidades desse ator social. No que interessa a esta pesquisa, tal abertura conceitual é imprescindível, uma vez que os moradores do Riacho Fundo II produzem suas imagens e seus relatos dentro de um contexto de grupo, o da Oficina de Fotografia – em nível coletivo, bem como em suas singularidades. São moradores, fotógrafos, leitores, contadores de estórias e, portanto, autores, na condição de detentores da autoria do que constroem.

OFICINA DE APRENDER

Tendo em vista a idéia de sujeito social, cuja identidade “é também” – mas “não somente” – construída de forma contínua e inacabada a partir do lugar e do grupo de que participa, vale destacar a dura crítica feita por Carlos Rodrigues Brandão, na apresentação de seu livro *Repensando a pesquisa participante*, a muitos modelos de pesquisa social. O autor coloca que “para o pesquisador social a existência do diferente” deveria ser “a condição de prática”. Todavia, observa que, na verdade, isso acaba sendo ignorado em vários estudos, que submetem o “outro” (e aí ele destaca principalmente o “popular”) ao dado, enquadra-o em classes ou categorias generalizantes, ignorando sua fala, seu imaginário. Mesmo os termos comunidade, moradores, fotógrafos, dependendo de como forem empregados, podem sim condenar o grupo a que se aplicam ao “anonimato de seus sujeitos”, de suas próprias “identidades sociais”. Brandão arremata sua argumentação questionando: “Não é que o outro popular não participe da pesquisa, ele não participa sequer do *ser pesquisado*”.⁵¹

E como o trabalho contido nesta dissertação de mestrado busca justamente compreender uma parte do universo desse outro dentro de seus próprios contextos e formas de convívio, o reconhecimento efetivo da alteridade colocou-se como uma de suas condições fundantes. Mas para que fosse possível chegar ao *corpus* principal da pesquisa, a partir do que

⁵¹ BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 9-10.

seriam elaboradas as análises, o caminho escolhido foi a realização de uma Oficina de Fotografia Comunitária nos moldes da pesquisa-ação. Segundo Michel Thiollent, essa é uma forma de pesquisa participante muito específica e que apresenta as seguintes características:

- Relação investigação/ação destaca a “questão do agir”.
- Participação dos pesquisados na própria pesquisa, organizada em torno de uma determinada atividade.
- “Ação planejada de uma intervenção com mudanças dentro da situação investigada”.
- Estabelecimento de uma rede de comunicação para a captação de informação e a divulgação.
- Na América Latina, está muito ligada a uma “visão emancipatória”, associada a projetos de educação popular ou de comunicação social.⁵²

Historicamente, segundo Marcela Gajardo, a pesquisa participante planta suas raízes, na década de 1960, com Paulo Freire.⁵³ No contexto de acampamentos camponeses latino-americanos, Freire propõe uma ação educativa que visa a investigar, pelo processo da alfabetização, o que chama de “palavras geradoras” e, na pós-alfabetização, os “temas geradores”. A partir disso, o educador desenvolveu uma espécie de investigação/ação, com o intuito de buscar alternativas que promovessem, a partir de e pelos próprios grupos excluídos ou oprimidos a que se aplicavam, uma mudança ou transformação social. Mas foi somente na década de 1980 – numa América Latina marcada por turbulentos períodos de regime militar – que a pesquisa participante começou a se consolidar conceitual e metodologicamente. Observe que bem antes, na visão de Carlos Rodrigues Brandão⁵⁴, essa começara a surgir desde quando Bronislaw Malinowski decidiu, em seus estudos nas ilhas Trobriand, realizar uma “observação participante” por meio do “convívio com o outro em seu mundo”, transformando radicalmente os rumos da Antropologia.

Em todo caso, é importante ressaltar que, para Pedro Demo, ainda hoje a pesquisa participante apresenta, em suas variadas e inventivas formas de aplicação, sérias insipiências e

⁵² THIOLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 82-84.

⁵³ GAJARDO, Marcela. Pesquisa participante: propostas e projetos. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 17-40.

⁵⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p. 11-12.

lacunas no que diz respeito à relação dialética entre teoria e prática.⁵⁵ Ocorre, ainda, que o objetivo deste trabalho de mestrado não foi, em momento algum, um estudo da pesquisa participante para verificar sua validade como ciência – mesmo porque não me sinto à vontade e muito menos capacitado a tanto, sem falar que pouco ganharia ao replicar um discurso panfletário a favor ou contra tal questão. O mais importante é que aqui a pesquisa participante figura como técnica de pesquisa ou tecnologia social, ou ainda o meio para se chegar ao *corpus*, não o fim – o que não me parece suficiente para inviabilizar sua aplicação e nem comprometer sua validade como estratégia.

O OLHAR DO OUTRO E O VIÉS FAMILIAR

Além da Oficina, há uma documentação fotográfica realizada por mim (pesquisador). O objetivo passa por obter um material que não apresente, em potência, um olhar familiarizado com o Riacho Fundo II, mas que, mesmo assim, se corra o risco de representar o que é cotidiano aos moradores. Essas imagens são também discutidas com os participantes da oficina. O intuito é verificar como se dá a produção de sentido a partir delas e a conseqüente relação com o universo representado. Um dos pressupostos de tal atividade diz respeito à intrínseca relação que a fotografia possui com seu referente, guiando as leituras que se elaboram a partir dela. Quando lemos uma foto produzida por nós mesmos, muitas vezes abrimos mão da realidade do documento, da imagem, para mergulharmos na história do local onde foi produzida, das pessoas que nela aparecem, ou mesmo das técnicas de captação, pois presenciemos sua realização. Desse modo, pretendo verificar se, nessas condições, a leitura se aproxima mais da própria imagem e se liberta um pouco do seu referente, investindo mais no campo da conotação e não da denotação.

Outro importante aspecto dessa estratégia é a aproximação do pesquisador com o dia-a-dia do Riacho Fundo II e de seus moradores. Um dos procedimentos estratégicos da Etnometodologia é a preocupação de o pesquisador se familiarizar com a linguagem comum, natural do grupo que está estudando. Estar em campo fotografando o cotidiano serviria não só para ampliar as minhas possibilidades de conhecimento da vida social da região, na busca de

⁵⁵ DEMO, Pedro. Elementos metodológicos da pesquisa participante. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Pensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 130.

uma melhor compreensão de aspectos do pensamento reinante ali, como também para proporcionar uma maior interação com os moradores, familiarizando, ademais, a minha presença na cidade. Talvez pareça contraditório e pretensioso a busca de um olhar não familiar na produção das imagens concomitantemente com uma postura familiarizante na relação com os sujeitos do estudo. O que está em questão é, por um lado, uma provável diferença entre o olhar de um ator (pesquisador) não pertencente ao grupo local e revelado nas fotografias e, por outro, a presença desse mesmo ator (pesquisador) aceito e recebido pelo grupo, por ser conhecedor de parte de seu contexto e, pretensiosamente, de sua linguagem.

No universo dessa familiaridade construída de forma processual e contínua com os sujeitos da pesquisa, encontram-se outras preocupações marcantes da Etnometodologia. Para explicar o conceito de “*tracking*” (seguir a pista, seguir alguém de perto), proposto por Dom H. Zimmerman, Coulon afirma:

Adquirir uma visão íntima de um mundo social particular pressupõe compartilhar com os membros uma linguagem comum com o fim de evitar erros de interpretação. (...) Isto implica situar suas descrições em um contexto e considerar as informações (opiniões racionais) dos membros como instruções de investigação.⁵⁶

Algumas das estratégias de pesquisa propostas por Zimmerman na lógica do “*tracking*” são:

- Construir uma estratégia de entrada adequada ao campo e à investigação, dentro de uma perspectiva que estabeleça uma relação de confiança entre sujeito e investigador. No caso deste trabalho, a fotografia, objeto de estudo, representa também o instrumento de entrada na comunidade e busca dessa confiança. Vale ressaltar que tanto autores do grupo social (sujeitos) quanto investigador irão fotografar a realidade local, o que pode constituir-se em outro eixo de aproximação pela indistinção dos papéis em determinado momento da pesquisa.
- “Validação intersubjetiva” por meio das “conversações etnográficas”, que consiste em observar o saber socialmente confirmado (validado) de sua comunidade.
- Com a pretensão de tentar ver “o mesmo que vê o sujeito” – uma das características da observação participante, método comumente empregado pela

⁵⁶ COULON, Alain, *op. cit.*, p. 94.

Etnometodologia –, o objetivo é a observação do maior número de situações possíveis durante a pesquisa.

É importante destacar que essa mesma fotografia documental produzida por mim é também a interpretação particular do pesquisador-fotógrafo, que estabelece um recorte condicionado por seus filtros subjetivos (sociais, morais, políticos, estéticos, etc.). Isso porque, embora, eu possa estar calcado na pretensão de primeiro “re-conhecer” o novo, o estranho, o Riacho Fundo II, para só depois representá-lo, não deixo de fazer uma seleção arbitrária e muito específica da realidade. Segundo Etienne Samain:

Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e, conseqüentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo.⁵⁷

Os sistemas abordados por mim na documentação fotográfica foram de caráter sócio-familiar, habitacional, de trabalho, transporte e lazer – tidos como importantes na caracterização de uma sociedade. Entretanto, esse recorte esteve sempre sujeito a alterações, feitas durante a realização do trabalho e mediante o processual e constante amadurecimento das impressões sobre a comunidade por que passei – estranhamento, familiarização e conhecimento do “outro” –, o que acabou por apontar ainda para a construção de imagens um pouco abstratas, menos compromissadas em descrever lugares, eventos ou coisas, e mais voltadas para uma experimentação plástica, formal das superfícies da cidade.

Ao encontro disso, a antropologia visual ofereceu excelentes estratégias de campo, a exemplo da atenção à mínima interferência na cena registrada, do respeito ao “outro” em um contexto da alteridade e dos processos de familiarização e exotização alternadas como forma de melhor compreender o objeto em questão. Não por outra razão, a partir de uma postura etnográfica, procurei atuar e compreender um pouco do Riacho Fundo II. Curiosamente, Luiz Eduardo Robinson Achutti, em sua discussão sobre a fotoetnografia, adota o seguinte conceito:

A etnografia consiste, na verdade, em se esforçar para realizar um trabalho de pesquisa interpretativa, visando a uma composição que mostre a singularidade cultural de um determinado grupo social ou de subgrupos que vivem em sociedades diversas. Essa tarefa, que consiste em traçar um quadro de práticas, de crenças e

⁵⁷ SAMAIN *apud* ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia na Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

valores culturais que nos são estranhos, é a do etnógrafo. Ela implica o reconhecimento e a aceitação da diferença, o que, na verdade, nada mais é do que um ponto de partida para um longo caminho que deverá percorrer o pesquisador (...) – sabendo sempre fazer a distinção entre aparências e superficialidades, características tradicionais reais da sociedade estudada, com o intuito de chegar a uma interpretação pertinente.⁵⁸

De tal sorte, no rol de estratégias norteadoras da pesquisa, a busca por imagens que representem o familiar, o simbolicamente significativo dentro do cotidiano da cidade, emprega como referencial aspectos abordados pela antropologia visual e propõe como hipótese um diálogo mais produtivo com o imaginário desses leitores, fotógrafos e simultaneamente moradores do Riacho Fundo II. Parto, pois, do pressuposto de que possam despertar leituras mais ricas nos seus receptores, uma vez que permitam, ao menos em potência, associações com diversos elementos já conhecidos por eles.

Michel de Certeau, ao problematizar o conceito de cotidiano, fala em “interligações de uma cotidianidade concreta”, em “estrutura fervilhante da rua” e coloca no centro dessas idéias espaços “habitados pela narratividade”,⁵⁹ relações de estranheza e familiaridade, construções do mundo em histórias, de histórias em mundo a partir das vivências, das experiências. Para de Certeau, todo esse processo é visível e moldável pelos percursos, pelo caminhar e olhar sobre os lugares, transformados em espaços vividos, reconstruídos, experimentados, isto é, narrados. Trata-se, então, de tornar estranho o que é familiar, familiar o que é estranho, associando, disassociando, num eterno relacionar. É exatamente o que ocorre com a fotografia: ao se fotografar o mundo social, enquadra-o, recorta-o, descarta-o e depois o revive pelas estórias contadas do que a imagem pontuou como experiências vividas e, portanto, reapropriadas.

O OLHAR COTIDIANO

Como para a Etnometodologia o mecanismo social está nas ações cotidianas, na atuação dos atores sociais, ou seja, na vida prática, a montagem do dispositivo de observação e intervenção é um dos fatores mais delicados do processo de pesquisa, exigindo uma

⁵⁸ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁹ CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996, p. 32.

engenharia que parta definitivamente do respeito e da atenção às características exibidas pelo grupo de sujeitos em estudo e/ou por cada sujeito. Vale lembrar a frase célebre de Simone de Beauvoir: “não se nasce mulher; chega-se a sê-lo”,⁶⁰ como forma de compreender a aposta etnometodológica de que os papéis são cotidianamente encenados pelos membros de um grupo por meio da linguagem, das relações estabelecidas.

A sensação de pertencimento a uma determinada comunidade para o praticante da Etnometodologia vem dessa eterna representação de cada integrante no cotidiano de seu grupo, buscando sempre sua familiarização com a linguagem corrente. Nesse sentido, Hugh Mehan contribui com a Etnometodologia propondo “o abandono das famosas hipóteses anteriores ao trabalho de campo”⁶¹, uma vez que as pistas do que se irá observar serão evidenciadas, em primeiro lugar, pela investigação do que fazem os membros em estudo, para, só então, construir indicadores mais precisos do trabalho. Mehan defende a proposição inicial de aspectos meramente indicativos como hipóteses muito abertas.

Desse modo, tomando as questões a seguir como orientações abertas da pesquisa, sujeitas a alterações no desenrolar do processo, em virtude das particularidades da lógica social contingente, a análise partiu originalmente das seguintes perguntas:

- De que forma o processo de construção de identidades na produção e na leitura das imagens entra em evidência? Qual o papel do imaginário e da memória?
- Como representação e mundo representado aparecem nas leituras? Há uma ordem de importância estabelecida pelos leitores entre esses dois universos?
- Como a expressão visual e a oral no ato de contar/ler as fotografias se entrecruzam?
- As relações de estranhamento/familiarização e belo/feio são determinantes na escolha das imagens? Se aparecem, como isso se dá?
- De que forma ocorre o processo de produção de sentidos intra e entre imagens? Existem conectivos recorrentes a estabelecer uma maior ligação entre as fotos? É possível identificar um modo ou uma hierarquia na percepção dos elementos visuais que compõem a imagem durante o decorrer da leitura?
- Ocorrem diferenças entre a leitura das imagens produzidas pelos próprios membros e as captadas por mim? De que natureza?

⁶⁰ “no se nace mujer: se llega a serlo”. Beauvoir *apud* COULON, Alain, *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ MEHAN *apud* COULON, Alain, *op. cit.*, p. 93.

- A leitura individual assemelha-se à leitura em grupo? E a produção apresenta diferenças entre essas duas situações?

A par dessas ponderações, a interferência do entrevistador deveria ser a mínima possível, evitando estratégias como: perguntas que pudessem conduzir as leituras dos entrevistados, número excessivo de questões, referência a elementos específicos da realidade que despertassem explicitamente a associação a determinadas imagens locais, descrição de assuntos ou cenas presentes na fotografia. Enfim, a vontade era de que, a partir principalmente das próprias imagens fotográficas, a maior parte de cada entrevista pudesse se desenvolver, cabendo ao entrevistador quase que exclusivamente a proposição das tarefas, como leitura de fotografias individualmente e dispostas em grupo, montagem de associações entre elas, etc.

A análise adotada para esta pesquisa é, pois, qualitativa, em função dos próprios objetivos do projeto, que não dizem respeito à verificação de grandes quantidades de casos ou percentuais altos. Em vez disso, tem-se o estudo de um processo social de construção de sentidos a partir da e pela imagem. Alguns cuidados e técnicas propostas por Hugh Mehan foram, por isso, empregados na análise dos dados:

- Gravação das entrevistas.
- Registro e documentação das ordens das narrativas (ensaios) propostas.
- Exaustão do cruzamento e da análise dos dados obtidos como forma de se evitar a seleção conveniente das informações que apenas comprovem as hipóteses.
- Verificação da convergência entre leitura do pesquisador e percepções dos sujeitos acerca da análise.
- Análise interacional para evitar a redução psicológica e a reificação (processo de alienação) sociológica.

IMAGENS: CONTEÚDOS E HISTÓRIAS

Como instrumental de estudo do *corpus* da pesquisa, foi empregada a análise de conteúdo. Criada no século XX nos Estados Unidos, sua precursora foi a Escola de

Jornalismo de Colúmbia, que, entre 1900 e 1940, realizou uma série de estudos de imprensa medindo quantitativamente o grau de sensacionalismo dos jornais, a evolução de um determinado veículo sob vários aspectos, além de estabelecer comparações entre, por exemplo, semanários rurais e diários urbanos. Após a Primeira Guerra Mundial, os estudos ampliam-se e chegam à publicidade. Mais à diante, adota-se também uma abordagem qualitativa.

Mas fica ainda a pergunta: o que é a análise de conteúdo? Segundo Laurence Bardin, trata-se de:

um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.⁶²

Embora possam aparentemente se assemelhar no que diz respeito ao objeto de estudo – a linguagem –, lingüística e análise de conteúdo trilharam diferentes caminhos, apresentando como consequência formas de entendimentos distintas acerca de seus respectivos documentos. A principal diferença entre elas, na percepção de Bardin, é que: “O objeto da lingüística é a língua, quer dizer, o aspecto coletivo e virtual da linguagem, enquanto que o da análise de conteúdo é a fala, isto é, o aspecto individual e atual (em ato) da linguagem”.⁶³

É nesse aspecto que Etnometodologia e análise de conteúdo dialogam intimamente, pois ambas fundam seus conhecimentos nas manifestações cotidianas dos atores sociais. Atores esses que, integrando certo grupo, constroem dentro dele uma relação de pertencimento em razão de compartilharem de uma linguagem comum. Não que a lingüística deixe de lado o constante processo de mutação e atualização da língua, porém, como no caso desta pesquisa a experiência proposta é de uma ação concreta e não necessariamente exercida com frequência por seus atores – o fotografar o mundo em que vivem –, parece-me que a análise de conteúdo, por priorizar a fala, elemento absolutamente contingente (em ato), se ajusta melhor aos objetivos em tela. A lingüística pressupõe, por abordar a língua, um universo coletivo e virtual, que de fato poderá ser fundado no decorrer da experiência em grupo, mas que pelo curto espaço de tempo e pela falta de recorrência pode mostrar-se absolutamente frágil.

⁶² BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (trads.). Lisboa: Edições 70, 2004, p. 37.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 38.

Ainda conforme Laurence Bardin, atualmente a análise de conteúdo se aplica a “discursos (conteúdos e continentes)” variados, empregando como estratégia de análise dos dados descritos o cálculo de frequências (aspecto qualitativo) e a análise de estruturas traduzíveis em modelos (viés qualitativo), numa espécie de “hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência”.⁶⁴ Outra importante característica desse instrumento metodológico empírico é a busca pelos fatores que determinam ou influenciam o que aparece como índice ou pista na superfície dos discursos. Por sua vez, esses fatores são deduzidos de forma lógica por uma análise categorial (escolha de categorias), ou seja, por recorrências de determinados elementos entendidos como fundamentais no universo estudado, somada a uma análise contingente ou de estrutura (construída por meio de regras de associação, equivalência, exclusão, entre outras). Tudo isso se levando em conta as condições de produção, fundamentais na construção e seleção do *corpus* da pesquisa. Os universos da prática social, da indexicalidade, da reflexividade, do *accountability* e da noção de membro – princípios nos quais se constrói a Etnometodologia – mostram-se, portanto, como condições fundamentais para a realização de uma análise de conteúdo consistente.

Como dito anteriormente, no caso específico deste trabalho, algumas categorias possíveis são: o belo e o feio, que enfatizam o aspecto estético da representação (um dos valores mais recorrentes na análise das diversas expressões visuais) e do mundo representado; o familiar e o estranho, que instauram, de forma marcante, as relações construídas a respeito de proximidade e distanciamento (identidade, diferença, reconhecimento) com os referentes fotográficos no ato da escolha e no momento da leitura. Não que o belo e o feio não influenciem também nesse último aspecto, no entanto, se levarmos em conta a ligação quase visceral estabelecida pela fotografia entre o mundo que a originou e a representação em si, fica fácil perceber a diferença de nível de conexão com o referente oferecida pelas idéias de familiar e não familiar.

Além dessas categorias, outras dirigidas às especificidades da linguagem em estudo são: conotação e denotação, primeira e segunda realidades. Mas é a experiência que poderá ou não validá-las como adequadas a esse trabalho, seja por critérios quantitativos – embora essa não seja o maior objetivo da análise, é importante também considerar o número de ocorrências – ou qualitativos – valor e significado de cada ocorrência.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 7.

CAPÍTULO 2 – AINDA RABISCOS...

O desafio da atividade que passo a detalhar – tema de minha dissertação de Mestrado – repousa no desejo de ação continuada em projetos comunitários que acreditem ou pelo menos considerem o potencial da imagem técnica para a aproximação, construção, documentação e compreensão de uma determinada realidade social, a partir de quem a integra e não somente de quem a estuda. Essa ação-piloto será apresentada agora em alguns de seus pressupostos, erros descobertos, ilusórios ou pretensiosos acertos, sempre em busca do aprimoramento para edições futuras.

Como primeira experiência, a Oficina de Fotografia foi inserida no contexto do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*.⁶⁵ Essa escolha se deve principalmente às condições adequadas, tanto técnicas quanto de inserção na comunidade, as quais foram construídas por meio do meu envolvimento desde o ano de 2001 nessa ação da Universidade Católica de Brasília (UCB), executora do projeto, bem como pelo acesso a equipamentos, localidades e materiais necessários à oficina.

Tal empreitada não se apresenta como uma receita precisa, um modelo pré-existente com todos os passos previamente determinados. Ao contrário, surge como uma proposta aberta, que etapa a etapa vai se transformando, ora pelos objetivos a serem alcançados, ora pela liberdade criadora daqueles que integram a atividade, e ainda pelos empecilhos ou potencialidades técnicas e conceituais. O processo coloca-se aqui como determinante absoluto do produto, até porque uma das bases teóricas desse trabalho é a Etnometodologia, que, como dito antes, reconhece na linguagem cotidiana dos grupos sociais a existência de um saber

⁶⁵ Desenvolvido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Católica de Brasília desde 2001, o *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II* é um projeto de educação com o objetivo de desencadear um processo em que os envolvidos, a partir da alfabetização, reconheçam seu potencial educativo. Num período posterior, os saberes de cada um são partilhados a fim de gerar alternativas de auto-gestão e melhoria da qualidade de vida na comunidade. É composto por uma equipe multidisciplinar de professores que, a partir de múltiplos olhares sobre a prática educativa, revela, de forma problematizadora, os processos de construção de uma Comunidade Educativa com base também na mobilização e na atuação dos participantes em um cine-clubes, oficinas de vídeo comunitário, entre outras atividades. O seu idealizador foi o professor Msc. José Leão da Cunha Filho.

legítimo e tão fundamental quanto o que se constrói nas academias de ciências. É no desenrolar das vivências que se desenvolve a experiência do conhecimento.

Como quase nada surge do acaso, é preciso pontuar outras referências que certamente desempenharam um papel inspirador no contexto deste trabalho, mesmo que não necessariamente dialoguem de forma direta com a fotografia. A Oficina de Imagem Popular⁶⁶ é a primeira delas. Concebida como uma oficina de vídeo comunitário, foi proposta pela Karibu Cinema, uma empresa privada, e viabilizada em parceria com a Pró-Reitoria de Extensão da UCB, de 1 de julho a 2 de agosto de 2002, envolvendo jovens de Riacho Fundo II, Areal, Taguatinga e Ceilândia.

Terminada a Oficina de Imagem Popular, os participantes do Riacho Fundo II decidiram implementar, em sua cidade, um espaço permanente de exibição de vídeos. É o início do cine-club, que pode ser percebido como resultado de uma ação democratizadora do acesso à linguagem audiovisual como forma de expressão capaz de disseminar um saber experimentado, no caso compartilhado entre esses jovens e a comunidade. E, nesse sentido, vale ressaltar a importância do início de um trabalho de “alfabetização visual”, defendido por Donis Dondis como “algo além do simples enxergar, como algo além da simples criação de mensagens visuais. O alfabetismo visual implica a compreensão de meios de ver e compartilhar o significado a um certo nível de universalidade”.⁶⁷

Essa atividade é capaz de abrir uma perspectiva permanente de leitura crítica e política da “imagem técnica”⁶⁸ (fotografia, cinema e vídeo), com uma expectativa de explicitar sua estrutura interna, discutir sua sintaxe, analisar seus artifícios e verificar suas potencialidades. Tal orientação começa a despertar novos interesses à medida que a comunidade percebe na imagem uma maneira de identificar, valorizar e reconstruir sua cultura.

Algum tempo depois, em um dos encontros do grupo gestor⁶⁹ do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*, também em 2002, uma moradora do Riacho Fundo II, Glória Maria

⁶⁶ Durante um mês e um dia, adolescentes e jovens com idade entre doze e vinte anos, oriundos de quatro localidades do Distrito Federal (Riacho Fundo II, Areal, Taguatinga e Ceilândia), participaram de uma oficina de produção de documentário em vídeo, dividida em três etapas: sensibilização e introdução à linguagem audiovisual, desenvolvimento de roteiro e noções técnicas, produção e finalização dos documentários. O resultado foi a elaboração de quatro vídeos pelos vinte e quatro participantes da atividade: *Parque do Areal*, *Retratos não Registrados*, *Albergue de Imigrantes* e *Cidade dos Cavalos* – todos feitos sob a supervisão de cinco oficinairos, da Karibu Cinema, e quatro monitores, estudantes da UCB.

⁶⁷ DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 227.

⁶⁸ Termo empregado, primeiramente, por Vilém Flusser para definir imagens produzidas por aparelhos, que, por sua vez, são produtos da técnica. FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Águas Editores, 1998, p. 33.

⁶⁹ Grupo gestor é nome dado ao conjunto de moradores que realizam a gestão do projeto na comunidade. Ele é composto por moradores locais e conta com a assessoria dos professores da UCB.

Gomes do Carmo, sugere a realização de uma oficina de produção fotográfica, justificando seu interesse em elaborar suas próprias fotografias e o descontentamento em ser apenas fotografada pelos professores e estagiários da Universidade Católica de Brasília (UCB), como ocorria sempre nas reuniões quinzenais. Glória Maria registra, pois, a importância de tornar-se sujeito e não somente objeto da memória visual do grupo gestor – quer assumir o fazer, colocar-se atrás da câmera, recortar a realidade segundo seu olhar próprio, subjetivo e criador. Nesse ponto, vale lembrar Régis Debray, que diz: “Olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar o seu sentido do olhar, assim como o escrito na leitura”.⁷⁰ Por meio desse destaque, o grupo do Riacho Fundo II manifestou seu desejo por “escrever” com a imagem parte de sua própria história.

Com efeito, quase tardiamente (quatro anos depois), foi realizada a primeira Oficina de Fotografia no Riacho Fundo II. Esse longo atraso se deve a diversas implicações relacionadas ao caminhar comunitário e acadêmico do *Alfabetização e Comunidade Educativa*, além das próprias contingências pessoais que só recentemente me permitiram tal realização. Trata-se de justificativas que não me cabe aqui discutir, até por não estarem diretamente ligadas à atividade em questão.

Outras referências de extrema importância para a oficina foram: um trabalho acadêmico de Fernando Cury de Tacca,⁷¹ professor da Unicamp e coordenador do Núcleo de Pesquisa “Fotografia: Comunicação e Cultura da Intercom”,⁷² além da dissertação de Rodrigo Rossoni.⁷³ O documentário *Nascidos em Bordéis*,⁷⁴ de Ross Kauffman e Zana Briski, também tiveram influência sobre as atividades com as crianças. Todos os três trabalhos citados empregam a fotografia em ações com grupos sociais específicos, focando no cotidiano das pessoas envolvidas os temas das representações fotográficas por elas mesmas produzidas. O que importa, sobretudo, é o olhar de quem está inserido em uma dada realidade social sobre seu próprio contexto.

O relato sobre a Oficina de Fotografia no Riacho Fundo II, a partir daqui desenvolvido, constrói-se como uma caminhada da memória, repleta de movimentos,

⁷⁰ DEBRAY, Régis. *Morte e Vida da Imagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 91.

⁷¹ TACCA, Fernando de. *Sapateiro: o retrato da casa*. Campinas, Dissertação (Mestrado em Multimeios), Universidade de Campinas (Unicamp), 1991. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br/. Acessado em: setembro de 2006.

⁷² Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

⁷³ ROSSONI, Rodrigo. *Fotografia e construção de identidade de crianças do MST: o sentido vivido a partir de uma prática educativa*. Vitória, Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2004. Disponível em: www.rodrigorossoini.com.br. Acessado em: setembro de 2006.

⁷⁴ *Born in Brothels* (Documentário). Direção: Ross Kauffman e Zana Briski. Calcutá/Índia: Red Ligth Films in association with Think Film and HBO/Cinemax Documentary Films, 2006. DVD (86 minutos).

interrupções, continuidades, pausas, fragmentos do que foi essa primeira experiência. Mesmo com a pretensão de, ao término do caminho, conseguir sistematizá-la minimamente, não almejo fazer disso uma receita fechada e precisa, mas tão-somente compreendê-la melhor e, como dito antes, aprimorá-la nas próximas edições. Trata-se, pois, do relato de um fotógrafo, professor de fotografia, mestrando, ora estranho, ora pretensamente familiar, mas sempre em aberto. E, por isso mesmo, de alguém às vezes confuso (como ainda me parecem algumas questões) e ciente das limitações de um primeiro estudo, dos perigos das generalizações, dos reducionismos das inferências e conclusões, mas nem por isso imune a tais falhas.

A intenção maior é continuar executando a oficina, respeitando, por óbvio, as especificidades de cada grupo social nela envolvido, mas entendendo que, ao se ampliar, o trabalho pode apontar para novos elementos visuais caros à compreensão da vida social e, ao mesmo tempo, ajudar na percepção do significado da fotografia e de sua forma de construir relações com mundo que representa – reconhecendo, em especial, seu caráter de linguagem específica, construtora de significação própria.

PRIMEIROS REMENDOS

Em uma das reuniões do grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*, a Oficina de Fotografia foi anunciada. Era domingo à tarde, 20 de agosto de 2006. Durante o anúncio, tensão e expectativa norteavam minha fala, o que talvez tenha me feito precipitar a revelação de uma exposição fotográfica, prevista como conclusão das atividades. Precipitação, pois, de fato, gostaria de saber antes sobre o interesse de todos pelo fotografar, sem um estímulo tão explícito quanto poderia representar a exposição. Enfim, a imprevisibilidade do processo juntamente com minha falta de experiência já começava a marcar a ação, que mal começara.

A proposta era que catorze pessoas participassem dessa primeira edição, entre as quais sete adultos (considerados os com idade entre 18 e 60 anos) e sete crianças (considerados os com idade entre 5 e 12 anos). Além da opção pela pesquisa qualitativa, dado o propósito desse projeto, um outro fator levado em conta para definir o número de participantes teve caráter mais técnico: o conjunto de câmeras digitais cedidas pela Universidade Católica de Brasília.

Devo confessar que o terceiro fator determinante foi absolutamente subjetivo e supersticioso. O número quatorze sempre me trouxe boas recordações e a marca de datas importantes: o dia do aniversário de meu pai (14 de dezembro), o do meu (14 de outubro), o do casamento de meus pais (14 de abril). E, coincidência ou não, completo catorze anos em Brasília neste ano de 2007.

Feito esse parêntese, volto ao relato do anúncio da oficina. Naquele dia, somente adultos participaram da reunião. O combinado foi que cada um se responsabilizaria por trazer uma criança como acompanhante para oficina. Não foi exigido algum grau de parentesco entre os pares. Essa estratégia, na verdade, se fundamentou na maior facilidade para se conseguir a adesão e o consentimento dos pais para a participação das crianças, uma vez que provavelmente essas estariam acompanhadas de uma pessoa de seu convívio durante todo o desenrolar da oficina.

O interesse superou minhas expectativas. Nove dos cerca de quinze presentes se inscreveram imediatamente, e ainda me vi obrigado a pedir a alguns outros que aguardassem a próxima edição – a realizar-se a partir de maio de 2007, após a avaliação deste trabalho pela banca examinadora do Mestrado. Dona Francisca, Glória Maria, Fábio, Simone, Lúcia Iara, Renata, Daniela, Joana Darc e Claris: uma forte presença feminina marcou a escolha aleatória dos primeiros integrantes, mesmo porque, no dia do anúncio, havia um número superior de mulheres em detrimento de homens no local. Restava saber quem seriam as crianças acompanhantes.

A intenção inicial era a de trabalhar com uma maior proporção entre homens e mulheres, posto o desejo de verificar se questões de gênero poderiam remeter a construções fotográficas distintas. Mas eu estava decidido a, naquele momento, construir o processo da forma mais coletiva possível e, por isso, aceitar suas inerentes surpresas. E justamente nesse terreno volúvel, como se pode observar, diferentemente de sete, nove adultos fizeram questão de participar. Todavia, isso só foi possível graças ao acordo com Claris e Joana Darc, que utilizariam equipamentos próprios e não trariam crianças como acompanhantes. É importante pontuar que importava muito mais a adesão do grupo do que qualquer exclusão dos mais animados em integrar o primeiro grupo. Assim, o querido número catorze não pôde mais ser mantido.

ACASOS E ENCONTROS

Menos de uma semana depois, em 26 de agosto, no início de uma manhã de sábado, os inscritos para a oficina pouco a pouco iam chegando,⁷⁵ um a um ou em grupos, adultos e crianças. E, obviamente, traziam tantas outras surpresas. Dona Francisca trouxe três no lugar de dois acompanhantes: Alan, seu sobrinho, de doze anos, Lindemberg, de oito, e a pequena e tímida Gabriela, de 5 anos de idade. Os dois últimos são filhos de Daniela, que não iria mais participar conosco – fato informado nesse dia. Glória trouxe outras duas meninas, sua filha Déborah e uma pequena amiga dela de nome Isabelle, ambas com oito anos. Fábio veio com sua irmã, a sincera Fernanda, também de oito anos. Simone chegou com Johnatan, de 16 anos. Renata não veio. Lúcia Iara chegou sem acompanhante. E assim, somente Fábio, Claris e Joana Darc cumpriram o que havíamos conversado na semana anterior acerca da faixa etária das crianças, de efetivamente trazê-las ou mesmo da quantidade por adulto. A participação feminina se impôs ainda mais e, surpreendentemente, o número quatorze estava de volta. O quadro de participantes ficou assim:

⁷⁵ O local reservado foi a Igreja Batista Adonai (Quadra 14B Conjunto 6 Lote 04 – Riacho Fundo II). Embora seja executado por uma Universidade vinculada à Igreja Católica, o projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa* não faz restrições a usos de locais cedidos para os encontros quinzenais do grupo gestor, as sessões de cine-clube ou demais atividades previstas. Essas ações ocorrem geralmente em escolas, igrejas, associações e nas próprias residências de alguns envolvidos.

Nome	Idade	Escolaridade	Ocupação	Endereço	Tempo de residência no Riacho Fundo II
Alan Rodrigues de Almeida	12	Ensino Fundamental – 5ª série	Estudante	QC 4 Conj.19 Lote 22	5 anos
Claris Tereza Tondello	29	Pós-graduação incompleta	Professora	QN 5 Conj.11 Casa 15	1 ano e meio
Déborah Cristina do Carmo Corrêa	8	Ensino Fundamental – 2ª série	Estudante	QN 8B Conj.2 Casa 31	8 anos
Fábio Gonçalves de Oliveira	19	Ensino Superior incompleto	Estudante	QN 8A Conj.6 Casa 1	6 anos
Fernanda Oliveira Gonçalves	8	Ensino Fundamental	Estudante	QN 8A Conj.6 Casa 1	6 anos
Gabriela de Moraes	5	Jardim II	Estudante	QC 6 Conj.3 Casa 16	Não sabe
Glória Maria Gomes do Carmo	38	Ensino Fundamental – completo	Dona de casa	QN 8B Conj.2 Casa 31	10 anos
Lindemberg de Moraes	8	Ensino Fundamental – 1ª série	Estudante	QC 6 Conj.3 Casa 16	Não sabe
Lúcia Iara Rodrigues da Silva	19	Ensino Médio – completo	Estudante	QN 8A Conj.2 Casa 18	9 anos
Isabelle Mirtes Lemos	8	Ensino Fundamental – 2ª série	Estudante	QN 8B Conj.1 Casa 11	Não sabe
Joana Darc dos Santos Lima	30	Ensino Superior – completo	Professora	QN 12D Conj.1 Casa 17	2 anos
Johnatan Reis da Silva	16	Ensino Médio – 3º ano	Estudante	'1	4 anos
Maria Francisca de Sousa Abreu	55	Ensino Fundamental – 2ª série	Dona de casa	QC 4 Conj.19 Lote 22	8 anos
Simone Regina Mesquita dos Santos	20	Ensino Superior – incompleto	Estudante	QN 7A Conj.1 Casa 3	8 anos

No começo, tudo parecia incontrolável. De fato, inicialmente, isso revertia numa grande angústia, pois a oficina poderia ter trinta ou quiçá três integrantes. Mas talvez o maior problema tenha sido o olhar despreparado e condicionado do pesquisador, e não o descontrole da situação. Num trabalho dessa natureza, no qual a dinâmica da sociedade em questão é que fornece os elementos de análise e sua lógica interna, é preciso perceber as razões muito além do que planejamos. Cada um dos participantes apresentou respeitosamente suas explicações para não ter cumprido o combinado. Entre filhos, trabalhos, concursos, lazeres, descansos, a oficina conseguia voluntariamente progredir, de um modo que já não era mais o do pesquisador, mas do próprio grupo.

A solidariedade de todos para que a atividade continuasse acabou sendo um dos traços mais recorrentes nas justificativas. Dona Francisca levou três crianças para ajudar Daniela, que não participaria em função de estar estudando para fazer concurso público, mas gostaria que seus filhos tivessem a oportunidade de aprender a fotografar. Simone convidou o acompanhante Johnatan, de 16 anos – a idade limite era de 12 anos e de idade – porque sabia de seu interesse pelo Curso de Comunicação e acreditava que tal oportunidade poderia ajudá-lo a decidir o que escolher para o vestibular. Glória levou também Isabelle porque queria garantir à amiga de sua filha a mesma oportunidade e, como desconfiava que nem todos levariam seus acompanhantes infantis, apostou que daria certo. É a realidade que se coloca a cada dia em suas múltiplas possibilidades, interesses, atuações e percepções de quem transforma e constrói seu mundo social.

A Etnometodologia prevê tais ocorrências, entendendo o seu campo de estudo constituído não por reprodutores de regras previamente estabelecidas, de leis da ciência, mas por atores, sujeitos sociais que, ao atuarem e se relacionarem no dia-a-dia, descrevem sua lógica própria de funcionamento e a relação com os outros e o mundo social. Por sua vez, as condições de produção – que importam à Análise de Conteúdo, quando essa se apropria de técnicas da análise de enunciado – destacam a importância do modo de fazer e do contexto em que se faz para a compreensão do sentido do produzido. Portanto, o melhor termo para descrever a referida situação no Riacho Fundo II talvez não seja “descontrole”, mas percepção da condição do estudo renovada a cada etapa a partir também de como a oficina se transforma, modificando significativamente a sua caminhada.

Na ocasião do primeiro encontro, as atividades foram divididas em cinco etapas:

- Apresentação da proposta da oficina com um questionário a ser respondido individualmente e por escrito por cada integrante (8h-8h45).
- Gravação em vídeo⁷⁶ de uma breve rodada de depoimentos com a seguinte pergunta: “Por que fotografamos?” (9h-9h20).
- Entrega das câmeras digitais⁷⁷ com explicações individuais sobre seu funcionamento. Exibição⁷⁸ e discussão de exemplos de técnica e composição fotográficas, seguidas dos primeiros exercícios em sala com as câmeras digitais (9h25-10h25).
- Marcação dos próximos dias de encontros para discutirmos as fotos produzidas nesse primeiro momento (10h30-10h40).
- Preparação das câmeras e saída de campo pelas proximidades com o intuito de fotografar a cidade (10h45-12h).

Diante das atribuições e disponibilidades de todos os membros do grupo, foram estabelecidas quatro horas como duração máxima desse encontro, ou seja, apenas um período do dia. Evidentemente, um espaço de tempo mais ampliado possibilitaria discussões mais

⁷⁶ As gravações em vídeo foram gentilmente feitas por Pedro Ladeira, amigo e técnico em Estúdio Fotográfico da UCB, que pretendia produzir um documentário sobre a oficina inspirado no filme *Nascidos em Bordéus*. Foram realizadas captações de imagens em vídeo digital somente nos dias 26 de fevereiro e 2 de setembro de 2006, nas duas primeiras etapas da ação. O trabalho teve que ser interrompido em função do choque de horários previstos para as atividades com os trabalhos profissionais de Pedro Ladeira. Também atuaram voluntariamente na equipe de captação audiovisual, André Borges e Yoko Teles (estagiários do Núcleo de Fotografia Captura/UCB e do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*) e Alex Vidigal (também amigo e técnico do CRTV/UCB). O equipamento empregado foi cedido pelo Centro de Rádio e Televisão (CRTV) do Curso de Comunicação Social/UCB: 1 câmera digital VX 2000; 1 tripé de câmera; 1 microfone lapela com fio; 1 microfone direcional; 1 vara de *boom* para captação de áudio; 1 cabo de áudio; 1 adaptador de áudio; 1 *headphone*; 2 baterias recarregáveis por dia de gravação; 2 fitas mini-dv de 60 minutos cada por dia de gravação, totalizando aproximadamente quatro horas pelos dois dias gravados.

⁷⁷ As câmeras fotográficas digitais – marca Sony, modelo *Cyber-Shot*, resolução de 4.1 *mega pixels* – foram cedidas pelo Estúdio Fotográfico do Curso de Comunicação Social/UCB. A relevância de se utilizar um equipamento com essa resolução encontra-se na proposta de uma exposição, em papel fotográfico, a ser realizada como conclusão das atividades. Para serem ampliadas em um formato 20 x 30 cm, minimamente visível em locais improvisados (onde provavelmente seriam expostas as fotos: paredes de escolas públicas, locais de encontro do grupo gestor, salas de alfabetização, etc.), as imagens digitais deveriam apresentar uma resolução de, no mínimo, 3.0 *mega pixels*. Caso contrário, poderiam perder a definição excessivamente a ponto de comprometerem a qualidade e as informações captadas. O cartão de memória empregado, de 16 MB, o de maior capacidade disponível na UCB para esses equipamentos, mostrou-se, todavia, insuficiente para os 4.1 *mega pixels* totais, suportando somente oito imagens. Desse modo, como forma de armazenar cerca de vinte fotos, foi utilizada uma resolução de 3.0 *mega pixels*, modo *Standard*, para cada imagem. Equipamentos: 14 câmeras fotográficas digitais; 14 pares de pilhas alcalinas para as câmeras digitais; 14 pares de pilhas alcalinas sobressalentes.

⁷⁸ Para a exibição de fotos produzidas como exemplos na etapa de composição, técnica, etc., foram necessários uma TV de 24 polegadas e um cabo para vídeo, cedidos pelo Estúdio Fotográfico/UCB.

apuradas sobre técnica e composição, revertendo em maior domínio e desmitificação perante o equipamento. Embora a intenção da atividade não fosse a de preparar fotógrafos profissionais ou especializados, mas, tão-somente, instrumentalizar aqueles moradores do Riacho Fundo II para compor narrativas visuais em fotografias sobre sua cidade, quanto mais adaptados ao aparelho, provavelmente menor seriam suas interferências na cena captada.

Senão vejamos a ponderação de Henri Cartier-Bresson sobre o que chamamos técnica:

As descobertas da química e da ótica ampliam nosso campo de ação, cabe-nos decidir como aplicá-las à nossa técnica a fim de nos aperfeiçoarmos. Mas desenvolveu-se todo um fetichismo a respeito da técnica fotográfica. Esta última deve ser criada e adaptada unicamente para realizar uma visão; ela é importante na medida em que devemos dominá-la para transmitir o que vemos; é o resultado que conta, a prova, elemento de convicção que a fotografia deixa, senão não cessaríamos de descrever todas as fotos fracassadas e que só existem no olho do fotógrafo. (...) A máquina fotográfica é para nós uma ferramenta, e não um belo brinquedo mecânico. Basta ficar à vontade com o aparelho que convenha ao que se quer fazer. O manejo do aparelho, o diafragma, as velocidades, etc. devem tornar-se um reflexo, como mudar a marcha num automóvel, e não há o que discorrer sobre essas operações, mesmo as mais complicadas; elas são enunciadas com precisão milimétrica no manual de instrução fornecido por todos os fabricantes com o aparelho e seu estojo de couro.⁷⁹

Somente após os primeiros resultados, quando se percebe o que foi transformado ou não no registro imagético, é que o fotógrafo iniciante começa a ter uma noção mais nítida dos limites e potencialidades dos aparelhos da escrita visual. É nesse momento que, conseqüentemente, o olhar começa a suplantar, em relevância, a câmera, transformando-a não em barreira, mas em sua extensão. É um processo lento, não pouco complexo, pois o exercício de superação não deixa de existir, apenas é atenuado no caso das condições de iluminação, enquadramento e disparo já dominadas.

Portanto, em nosso caso, tornam-se questionáveis as ponderações de Henri Cartier-Bresson sobre a técnica se tornar um reflexo quase imperceptível. O autor de uma foto sabe quanto pode lhe custar, no plano das frustrações, clicar uma câmera sem, contudo, efetivar um registro eficaz. É descartar sua produção na hora de compor os produtos pretendidos. É deixar para a cruel memória a tarefa de apontar, internamente, o que se viu, mas que não se concretizou em imagem. Desse modo, inicialmente, a obsessão técnica, imposta pela condição de aprendizes, acabou, como veremos mais adiante, pontuando um dos desafios do trabalho.

⁷⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Renato Aguiar (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 26.

DE CHEGADA...

A opção pelas respostas escritas em questionário inicial em detrimento da captação audiovisual de depoimentos falados deveu-se à busca de respostas individualizadas, uma vez que as perguntas tratavam das primeiras expectativas em relação à oficina. Caso fosse feita uma roda com respostas orais, provavelmente, os primeiros a responder influenciariam muito os demais. Ademais, isolar cada participante para uma breve tomada de depoimentos consumiria um tempo precioso. Ocorre, porém, que um dos problemas enfrentados foi justamente em relação aos recém-alfabetizados, como Dona Francisca e algumas crianças com dificuldade para escrever suas respostas. Essa foi uma das diversas situações em que o apoio dos estagiários do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II* e do Núcleo de Fotografia *Captura*, Yoko Teles e Andre Borges, se mostrou fundamental para a concretização de mais uma etapa da oficina. Apesar da proposta individual, no momento de responder às perguntas, a maioria dos entrevistados optou por discutir com um, dois ou mais colegas suas impressões (FOTOS 1 e 2).



FOTO 1
Autor: Yoko Teles



FOTO 2
YOKO TELES

Apresento, então, o modelo de questionário aplicado:

COMUNIDADE EDUCATIVA NO RIACHO FUNDO II
OFICINA DE FOTOGRAFIA
26 DE AGOSTO DE 2006

Nome completo:			
Sexo: () Masculino () Feminino	Idade:	Estado civil:	Escolaridade:
Ocupação:		Grau de parentesco com a criança:	
Endereço completo:			
Ponto de referência:			
Telefones:		E-mail:	
Mora há quanto tempo no Riacho Fundo II?:			
Naturalidade:		Onde morava antes:	
Obs.:			
Por que fotografamos?			
Para que fotografamos?			

O que fotografamos?
Por que está fazendo esta oficina?

A primeira parte do questionário teve como objetivo identificar minimamente os envolvidos com essa ação, buscando reconhecer seus laços imediatos com a cidade fotografada, suas respectivas idades, origens geográficas, locais onde moram, escolaridade, atividades profissionais. O intuito era saber um pouco sobre quem estaria por trás das câmeras, apostando que isso pudesse ajudar a compreender a construção da mensagem fotográfica – além de se um recurso eficaz para organizar uma série de contatos (telefone, endereço) que facilitariam operacionalmente o contato com cada um.

A pergunta referente a quanto tempo cada integrante da oficina morava no Riacho Fundo II teve importância imediata para essa pesquisa, pois me interessava trabalhar com pessoas que tivessem um conhecimento mínimo acerca do lugar onde morava. É claro que tanto o estrangeiro quanto o recém-chegado podem contribuir muito com suas visões específicas sobre a cidade, mas aqui a busca vai exatamente ao encontro do olhar mais familiarizado, minimamente integrado à vivência cotidiana – entendida a partir de um processo de familiarização proporcionado pelo conviver constante. Por intermédio de personagens familiarizados pelo próprio tempo ao lugar que retratam, essa aposta metodológica visava alcançar um repertório visual menos exotizante de tudo e de todos, mais rico em termos de signos representativos do local para quem nele vive. O olhar em questão é de quem já costumeiramente experiencia o que será transformado em representação visual, portanto, de quem conhece o que representa. Os fotógrafos eram, também, moradores, que viam em seus conjuntos de quadras (denominação de endereço usada no Riacho Fundo II e em grande parte do Distrito Federal) o que Pierre Mayol vai chamar de bairro:

Ora, o bairro é, quase por definição, um domínio do ambiente social, pois ele constitui para o usuário uma parcela conhecida do espaço urbano na qual, positiva ou negativamente, ele se sente reconhecido. Pode-se, portanto, apreender o bairro como esta porção do espaço público em geral (anônimo, de todo o mundo) em que se insinua pouco a pouco um espaço *privado particularizado* pelo fato do uso quase cotidiano desse espaço.⁸⁰

⁸⁰ MAYOL, Pierre. O bairro. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996, p. 40.

O item sobre o endereço de suas respectivas residência pretendia averiguar a existência de uma variada localização das moradias dos fotógrafos, que contariam suas histórias a partir do tema “Morar no Riacho Fundo II”. O objetivo era proporcionar, a partir das fotografias captadas, uma maior riqueza informativa sobre uma cidade tão fragmentada, seccionada do ponto de vista das paisagens urbanas e humanas. E se, como afirma Boris Kossoy, a fotografia possui duas realidades,⁸¹ uma primeira, ligada ao mundo que representa, e outra, que é o próprio documento visual, a eficácia de uma está intimamente relacionada à riqueza da outra. Se os envolvidos com a oficina apresentam, em potência, conhecimentos específicos de diversas partes da cidade, isto é, se a primeira realidade que dominam, com a qual convivem, é diversa, possivelmente irão representar também, em suas documentações, uma grande variedade de segundas realidades.

As perguntas “por que?”, “para que?” e “o que fotografamos?” estão ligadas à última: “por que está fazendo esta oficina?”. O intuito era o de entender as expectativas em relação à fotografia, antes mesmo de experimentá-la no contexto dessa atividade. As respostas também ajudariam na percepção de estímulos, funções, usos e temas a serem observados tanto durante o processo de produção quanto no de análise das fotos elaboradas.

E logo no início das respostas, identifica-se um grupo bastante representativo dos moradores do Distrito Federal por suas diversas origens geográficas: Pernambuco, Maranhão, Paraná, Rio de Janeiro e do próprio Distrito Federal. A faixa etária vai de cinco – a mais nova é Gabriela – a cinquenta e cinco anos – Dona Francisca. Os endereços dos então candidatos a fotógrafos no Riacho Fundo II também variaram, constituindo uma amostragem representativa da diversidade local: com áreas que apresentam contrastes físicos e geográficos, níveis distintos de urbanização (presença ou não de asfalto, situação de calçadas, meio fio, iluminação pública), locais existentes desde o surgimento da cidade e loteamentos recém criados; bem como de ordem socioeconômica, acesso à educação e à saúde, níveis de renda, etc.

A maioria das perguntas sobre o “por que fotografamos?” foram respondidas em torno da idéia de “para alguma coisa”, ou seja, o que estimula o ato fotográfico e a finalidade com que uma fotografia é produzida aparecem quase como sinônimos nas respostas. Em alguns casos, os entrevistados até mesmo repetem a mesma afirmação para as duas perguntas (“por quê?” e “para quê?”). É bem verdade que a razão disso pode estar na proximidade e na

⁸¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 36-37.

ambigüidade que essas indagações, colocadas consecutivamente em um questionário aberto como esse, podem gerar. Mas também há de ser considerado que, quando fotografamos, o fazemos geralmente com alguma intenção – relembrar, ilustrar, encantar –, que está muitas vezes intimamente ligada às nossas escolhas sobre o que captar dentro dessa nossa proposta. O “para que” e o “porque” podem realmente estar intimamente relacionados no ato fotográfico.

Em se tratando do conteúdo das respostas, a palavra “registro” aparece em diversos questionários. Embora pareça ligada a uma idéia de retenção, congelamento – apresentando certa conotação de algo que retém alguma coisa, que a congela –, na maioria das respostas, o registrar destina-se a “momentos”, idéia de movimento. Em especial, a momentos específicos: em quase todos os casos ligados à felicidade (“momentos felizes”, “bons momentos”) ou ao que é “importante” em nossas vidas. O fotografar, constantemente, não se destina ao banal ou simples, mas ao destacado e especial em uma trajetória das percepções de mundo. Segundo Claris, uma das entrevistadas, fotografamos “para registrar momentos que cremos ser importantes e fazer deste uma memória viva daquilo que não volta mais”.

Outra expressão que atribui dinamismo e movimento ao que fotografamos é o contar histórias. Seis dos quatorze participantes – ou seja, aproximadamente a metade – diz fotografar para lembrar, não esquecer, recordar, exteriorizar o modo de ver. Entre esse, há ainda quatro que fazem referência direta à palavra “história”, o que destacam como “algo para ser contado”. Portanto, a fotografia não parece se concretizar, nesses casos, apenas nela mesma, em sua segunda realidade, a do documento, segundo denomina Kossoy. A idéia de troca, de rememoração, de obtê-la para recolocá-la no mundo, graças à relação com o outro, aos diálogos, às linguagens (orais, escritas, visuais) parece nortear sua finalidade e sua causa.

A palavra “memória” também aparece bastante. Boris Kossoy, como referendado anteriormente, chega a afirmar que “fotografia é Memória e com ela se confunde”.⁸² Mas diz isso dentro de uma perspectiva da imagem fotográfica como “reler que aciona nossa imaginação”,⁸³ que adquire movimento em nosso imaginário. Com exceção do depoimento de Claris, transcrito linhas atrás, o curioso é que, ao contrário do afirmado por esse autor, em algumas respostas, é a memória que parece ter a função de reter a foto e não a foto que, retendo o movimento da vida, o congelando, ativa a memória para um universo absolutamente móvel e dinâmico: “... para guardar na memória” (Simone), “... para que aquilo possa ficar

⁸² KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 132.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 20.

presente na memória” (Joana). Desse modo, a idéia de registro vem de novo à tona ligada ao estático, ao guardar, ao tornar presente. Dona Francisca fala em “registrar as lembranças”, não o mundo, o referente fotográfico, o que parece reafirmar esse tênue e confuso limite entre memória e fotografia e suas ambíguas e simultâneas funções de reter a vida, congelar as lembranças e, ao mesmo tempo, de expandi-las num eterno dual entre o estático e o dinâmico papel do fotográfico.

Nas afirmações dos entrevistados, não se trata apenas de uma função concreta e objetiva que define o registrar uma cena, como por exemplo, para depois nos recordarmos dela, para “eternizar um momento” (Fábio) ou para “colocar no porta-retrato”, como diz a pequena Gabriela. Fotografamos também, de acordo com Glória, “para o enriquecimento da alma, humanização”. O abstrato coloca-se, portanto, nessa afirmação como um dos fins ou conseqüências possíveis. Por sua vez, para Dona Francisca parece ser a razão que está em jogo: “para aumentar os conhecimentos”. Joana acena não somente para uma possibilidade de rememorar um acontecimento no mundo, mas “para lembrarmos (...) de algum sentimento”.

Perceber o que de fato significam as palavras “alma”, “conhecimento”, “sentimento” para os seus respectivos entrevistados é, no mínimo, uma consideração importante a fim de se chegar a uma constatação mais precisa de seus sentidos. No entanto, aqui as considero como fortes indícios das relações estabelecidas pelo fotográfico entre o visível (conhecimento) e o sensível (alma, sentimento), que podem ser constatados no enunciado dos participantes: Francisca fala também em fotografar acontecimentos, pessoas, portanto, algo concreto, sólido, que sirva à ampliação do repertório cognitivo; e Glória faz referência ao papel da fotografia de produzir encantamento.

A respeito da pergunta “o que fotografamos?” – diretamente relacionada aos assuntos mais freqüentes nas imagens ou mais procurados pelos fotógrafos –, além dos momentos de algum modo “importantes” e “felizes”, foi a categoria “pessoas” que apareceu de forma mais destacada, em 50% das respostas (7). Em ordem decrescente do número de ocorrências estão: paisagens (3), casas/construções (3), objetos (2), movimentos (2) e acontecimentos (2). Novamente, aparece a idéia de abstrato, não mais como função, causa ou conseqüência, mas como tema, quando Claris responde: “imagens, pessoas, acontecimentos, cenas, fatos, idéias, ideologias”. Outro aspecto recorrente é o de contar histórias, de mostrar para alguém, de agregar à imagem estática a narrativa verbal ou de compartilhá-la com o outro. Fábio afirma que fotografamos “aquilo que queremos que os outros vejam e o que melhor exterioriza o meu

modo de ver o mundo”. Simone responde: “tudo o que achamos relevante e queremos guardar e mostrar para os outros”.

Finalmente a última pergunta do questionário escrito faz referência ao que cada integrante pretende com a oficina. A resposta mais surpreendente, contraditória e engraçada foi escrita pela sincera Fernanda: “porque ou fui obrigada, o Fábio [irmão dela e acompanhante na oficina] me mandou e porque eu gosto”. A maioria apresentou um declarado interesse em aperfeiçoar a técnica (manuseio do equipamento) ou o olhar (a forma como construir melhores imagens, mais adequadas a suas pretensões particulares). O fato de a “exposição fotográfica” não ter aparecido absolutamente entre as respostas, como um objetivo do entrevistado, indica que o evento ou simplesmente não os atrai, pelo menos de forma explícita, ou coloca a fotografia num conjunto de importâncias mais específicas, que não necessariamente querem dizer individualizadas. Diferentemente disso, os participantes, quando possível, demonstravam um forte interesse em trocar experiências com seus colegas de trabalho. Como veremos adiante, buscavam mostrar as imagens recém-produzidas, ver as dos demais, ouvir suas opiniões e opinar sobre as deles. Ou seja, o olhar do outro parece ter sido de extrema importância nesse contexto de construção de um saber fotográfico. Fotografava-se não só para guardar para si, mas para estabelecer relações com o(s) outro(s).

AVENTURA DE VER

Um pouco antes da entrega das câmeras digitais a cada pessoa, todas formaram um círculo e foi gravada, em vídeo, uma rápida rodada de depoimentos a partir da seguinte pergunta: “Por que fotografamos?”. As falas acabaram reafirmando, em parte, o que cada um havia escrito antes e, conforme previsto, empobrecendo a diversidade e complexidade das respostas textuais, uma vez que os primeiros a expor suas opiniões acabaram influenciando e conduzindo os seguintes. Logo após essa etapa, que não durou mais que quinze minutos, finalmente foram entregues as câmeras digitais. Foi um momento de grande euforia.

Pouco a pouco, eu, Yoko e André Borges (estagiários) fomos explicando o funcionamento básico do equipamento para cada um dos envolvidos. E mais uma vez, voluntariamente o grupo foi nos ajudando. À medida que alguém aprendia o funcionamento

básico da câmera, imediatamente se habilitava a ajudar o colega mais próximo. Embora os adultos tentassem auxiliar as crianças que os acompanhavam, essas preferiam interagir com os outros da mesma idade. Merece destaque o modo como o grupo foi criando seus próprios mecanismos de administrar o funcionamento interno, de forma que, por diversas vezes, para minha surpresa, as coisas eram reconduzidas à proposta inicial, ou seja, a de ensinarmos cada pessoa a manusear os aparelhos. O mais interessante nesse modo coletivo de primeiro contato, colocado independentemente do que fora planejado, é que cada personagem vai se sentindo também autor de todo o processo, na medida em que atua e interfere diretamente em seu funcionamento.

No início, dispositivos e mais dispositivos: como segurar, ligar, disparar, visualizar... É o império do “como” técnico, exatamente o contrário do que pretendíamos alcançar: desmitificar o aparelho. Então, a estratégia foi deixar à vontade. Risos, poses, caretas, além de pedaços de cadeiras, quinas de mesas, cadernos, bolsas, pilastras, embalagens usadas para os materiais da oficina. Tudo era fotografável, ou será que nada se fotografou?

Se fotografar for apenas o registro pela luz que desenha uma imagem de um determinado referente em uma superfície fotossensível, isso sim, provavelmente, todos fizeram. Mas se, como posto em suas próprias respostas escritas, o fotografar envolve um seleção de algo importante para quem realiza o registro, é também provável que isso só tenha ocorrido em determinados momentos. Quem conduz o processo nessa hora, o recém-fotógrafo ou o seu encantado aparelho? Nessas múltiplas possibilidades, logo todo o salão, juntamente com o que havia dentro, ficou pequeno. A janela tornou-se uma opção necessária. Colocavam a câmera através dela e apontavam pela primeira vez para sua cidade, vista dali como referente, talvez ainda distante, para o exercício do registro.

A euforia começou a diminuir. Duas razões contribuía para isso. Primeiro, o impasse sobre o que mais captar naquele espaço. Depois, principalmente, as pequenas capacidades de memória dos aparelhos digitais, que já começavam a denunciar suas grandes limitações. Mas por incrível que pareça quase ninguém reclamou desse último fato. Era a oportunidade para passarmos à próxima etapa, falarmos um pouco de técnica e composição. A pretensão era, pois, trabalhar possibilidades e não fórmulas. É claro que só a escolha de determinados conteúdos, em detrimento de outros, já representava uma indução. Eis, então, um dos momentos mais delicados da oficina. Como potencializar as particularidades dos olhares, que obviamente já traziam de suas experiências de ver a cidade, sem contudo limitá-los a camisas de força estabelecidas pelos velhos manuais do fotografar, fórmulas prontas do fazer? Essa

proposta se tornava ainda mais complicada posto o curto tempo para trabalhá-la, apenas uma manhã. E por que não optar por uma saída mais fácil: não tocar em tal assunto e deixar que cada um encontrasse seu próprio caminho? Essa talvez fosse a alternativa de menor interferência sobre a oficina. No entanto, parecia também partir do pressuposto controverso de que conhecimento corresponde unicamente a limitação ou condução.

Encarados os riscos da troca e da conseqüente construção coletiva de conhecimento, bem como respeitadas as expectativas de aprendizagem manifestadas por todo o grupo, a estratégia adotada foi a de partir daquilo que entendiam como dificuldades no ato de fotografar. Desse modo, surgiram perguntas relativas ao *flash*, ao embaçado (desfocado), ao excessivamente claro ou escuro de uma imagem. Em seguida, outros aspectos foram sendo trabalhados a partir de fotos por mim produzidas para a oficina. Os exemplos visuais tiveram como tema objetos banais, enredados por um plano de fundo muito limitado, indefinido, sem denotar a localização exata onde foram produzidos: tocos em jardins, embalagens de balas sobre mesas, pequenas plantas, enfim, uma série de elementos sem um contexto muito evidente, justamente para interferir o quanto menos nas posteriores escolhas do que seria fotografado por eles (FOTOS 3, 4 e 5). É fato que as imagens discutidas, de tão “neutras”, causaram pouco encanto. Mas para envolvê-los, em alguns casos, antes de apresentar relações de causa e efeito desses registros, primeiro se perguntava sobre as impressões do grupo sobre a foto em evidência. Num desses exemplos comentados, uma bela surpresa. Joana, ao ver algumas formas de enquadrar um mesmo objeto, inquietou-se diante de uma delas e disse: “Você não mostrou a realidade porque o toco está inclinado”. De fato ela tinha razão, foi um dos quadros que acabou eliminando a inclinação do objeto pela perspectiva do enquadramento. Desse modo surgiram as primeiras discussões sobre a fotografia como realidade construída e não como verdade absoluta do mundo.



FOTO 3
Autor: André Carvalho



FOTO 4
Autor: André Carvalho



FOTO 5
Autor: André Carvalho

Outros aspetos foram abordados independentemente das perguntas que surgiram. As possibilidades de enquadramento e seus efeitos, como, por exemplo, o posicionamento da câmara de baixo para cima em relação ao assunto, aumentando sua potência e o seu tamanho; ou de cima para baixo, gerando o efeito contrário, um achatamento. A importância de se atentar para a relação entre o fundo e primeiro plano, observando, antes de clicar, tudo o que é importante para a representação visual que se pretende construir. A desmitificação do centro de um quadro como a única posição capaz de garantir destaque a um assunto, de modo a evidenciar a possibilidade de se enquadrar algo nas laterais da imagem e mesmo assim lhe garantir realce. As ponderações também incluíram breves noções de contraste de cor e perspectiva. Durante essa etapa da oficina foram produzidas imagens no local como forma de ilustrar questões discutidas no momento da atividade. Essas atraíram mais naturalmente a atenção do grupo, pois traziam como assuntos fotografados eles mesmos.

Com quase todos os cartões de memória lotados, um novo impasse: como prosseguir com as atividades após essa etapa? O grupo deparou assim com a necessidade de uma ação à qual demonstrou grande resistência, principalmente as crianças. Para continuarmos era preciso rever o material captado e selecionar o que deveria ficar guardado e o que era passível de ser deletado. Quanto horror causou essa palavra! “Quantas devemos apagar?” “Duas,

três?” “No máximo quatro, não é?” “Já apaguei todas as quatro de que menos gostei”. Mas a proposta era que deixassem gravadas, na memória digital, um máximo de cinco. Assim, deveriam descartar cerca de dez das aproximadamente dezesseis fotografias disponíveis em cada câmera. Não foi nada fácil para eles o uso da função “delete”.

Feito isso, caía por terra minha impressão anterior, possivelmente preconceituosa, a respeito do fotografar e seus tempos de produção. Como no início do contato, as câmeras eram apontadas para diversos locais em pouquíssimo espaço de tempo, imaginei que os fotógrafos principiantes quase desprezavam o que lhes servia como assunto. O fundamento daquela minha impressão equivocada estava em impor, como referência única, o meu próprio fazer e, desse modo, falhar em relação aos princípios da alteridade sobre os quais tanto vinha pensando. Antes de clicar, na maioria das vezes, observo o tema de minha imagem por longo tempo para só então captá-lo. Também em sala de aula, no Curso de Comunicação, vejo muitas vezes meus alunos fazerem o mesmo que eu. Começo a pensar se não é porque os condiciono a isso ou se o contexto do curso universitário, onde a busca pelo controle sobre a produção da mensagem, da informação, coloca estudantes de Jornalismo e Publicidade e Propaganda em outro universo de ação, diferente do vivido pelos moradores do Riacho Fundo II no espaço da oficina.

Primeira grande lição foi, justamente, reaprender a ver o outro no contexto da alteridade. Como propõe Tomaz Tadeu de Silva, é preciso perceber as práticas identitárias pelo viés do múltiplo – e não simplesmente o diverso –, destacando o processo, a operação, a ação e não o relativamente diferente, entendido como estático, como estéril.⁸⁴ Fundamentando sua argumentação de que “antes de tolerar, respeitar e admitir a diferença, é preciso explicar como ela é ativamente produzida”, Silva recorre às reflexões de José Luis Pardo para argumentar:

Respeitar a diferença não pode significar “deixar que o outro seja como eu sou” ou “deixar que o outro seja diferente de mim tal como eu sou diferente (do outro)”, mas deixar que o outro seja como *eu não* sou, deixar que ele seja esse outro que *não pode* ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa (...) deixar ser uma outridade que não é outra “relativamente a mim” ou relativamente ao mesmo.⁸⁵

Cuidadosa e reticentemente cada um foi apagando algumas de suas imperdíveis imagens. Quase ninguém atingiu a dura e insensível meta proposta pelo despreparado e

⁸⁴ SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 100.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 101.

preconceituoso oficinairo. Ainda no início, houve até mesmo uma reação emblemática da pequena Fernanda, sempre bastante assertiva, de se recusar terminantemente a fazer qualquer concessão ao “absurdo” de descartar alguma de suas valiosas fotografias. O que acontecia com mais frequência era descartarem em média seis fotos e só irem apagando as demais à medida que se asseguravam de ter encontrado outro tema merecedor de registro. Mediante a delicadeza da situação, o melhor seria esperar e observar como o quiproquó iria se desenrolar. E como já éramos, em certos aspectos, co-autores das atividades, cada um teria garantir pelo menos parte de seus próprios interesses.

Embora tratando de um assunto mais amplo, o conceito de aura, discutido por Walter Benjamin, em seu célebre texto “A pequena história da fotografia”,⁸⁶ não pode ser desconsiderado nesse momento. Conforme Tais Helena Pascale Palhares, Benjamin contrapõe à idéia de uma aura autêntica, presente nas artes tradicionais e nas primeiras fotografias, a de uma aura forjada. Essa é atribuída à decadência do fazer e do produto fotográficos nos tempos da industrialização.⁸⁷ A reprodutibilidade técnica e a funcionalidade com que a fotografia passou a ser explorada representam para o autor uma subversão do valor aurático original e presente na condição da obra de arte tradicional. A aura possui nessa concepção benjaminiana certa ligação com o sagrado e o único.

Voltando ao Riacho Fundo II e considerando as fotos que seus respectivos autores se recusavam a apagar, emergiram algumas questões instigantes. A primeira compete ao conteúdo dessas imagens a serem apagadas, nas quais, em vários casos, não figurava sequer alguma pessoa do convívio ou um objeto pessoal do respectivo fotógrafo. O local onde se realizava a oficina não era freqüentado pela maioria, a não ser, ocasionalmente, em função de algumas das reuniões do grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*. Então, o que os impedia de excluí-las, ainda sabendo que, com isso, poderiam selecionar o que quisessem ou achassem importante para documentar no ambiente externo? Cada imagem parecia, então, possuir algo de grande valor para quem as construiu. Quem sabe apenas pretendessem guardá-las como lembrança de sua iniciação fotográfica? Mas, de todo modo, poderiam fazer o mesmo com as demais a serem ainda produzidas. Ao que parece, existia algo de aurático naquelas primeiras fotos, e isso foi sugerido na reação de todos os fotógrafos. É claro que a aura a que me refiro não é a mesma de que fala Benjamin, não possui o seu valor

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 105 e 106.

⁸⁷ PALHARES, Tais Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006, p. 11, 15-16.

universal, mas um valor pessoal. E por as reações descritas serem tão surpreendentes e espontâneas, não se trata de uma aura forjada.

Um pouco decepcionados com o duro deletar, fomos a campo ao encontro do espaço e do tempo das ruas, das quadras, das construções, dos pedestres, dos automóveis, dos objetos, das formas, das luzes do Riacho Fundo II. As orientações dadas foram as seguintes:

COMUNIDADE EDUCATIVA NO RIACHO FUNDO II
OFICINA DE FOTOGRAFIA
26 DE AGOSTO DE 2006

Orientações:

1. Fotografar os companheiros(as) de oficina:
 - Dois que já conheciam.
 - Dois que só conheceram na oficina.
2. Fotografar o objeto comum.
3. Fotografar uma paisagem.
4. As fotografias restantes são livres.

Obs.:

Fazer todas as fotos.
Não sugerir fotos aos colegas de oficina.

Os gêneros sugeridos – retrato, paisagem e natureza morta, aqui colocada como objeto – encontram-se entre os mais clássicos da pintura e largamente disseminados pelos álbuns de família e fotografias de viagem. Marcam grande parte dos registros visuais que trazemos em nossos armários, gavetas, estantes, computadores.

O exercício 1 visava à observação do modo (aproximação com a câmera) como cada um se relacionava com o familiar e o novo no ato do registro. Em resumo, buscava-se verificar a existência ou não de alguma diferença na forma de abordagem do fotógrafo. Até que ponto o familiar permitia ou mesmo exigia um maior ou menor despojamento? Como havia uma predisposição de todos em relação à oficina, não houve qualquer diferença considerável, a não ser em relação à direção dos fotografados. Quando se tratava de alguém do convívio, o fotógrafo tinha menos pudor em dirigi-lo; já diante dos recém-conhecidos por ocasião da oficina, nem sempre se optava pela pose, tentando captar uma ação que estivesse realizando.

Na atividade 2, propus que todos fotografassem um objeto comum, um hidrante, localizado a uma esquina do local onde ocorreu a oficina. Muitos não sabiam o que era.

Outros imediatamente disseram passar por ali todos os dias e nunca terem percebido a existência daquele objeto amarelo, quase “decorativo”, naquele lugar. Mas a reação comum a quase todos foi de bastante surpresa, mesclada ao desinteresse em captar algo tão insignificante em seu cotidiano. Um objeto que aparentemente, apesar de reconhecerem a importância, não era passível ou merecedor de ser fotografado por eles. Algumas crianças nem se contiveram em expressar o descontentamento: “Pra que fotografar isso, tio?”. Mesmo assim, como bons companheiros, resolveram atender ao pedido do oficinairo, mesmo sem estar totalmente convencidos do valor da empreitada. Afinal, era a única foto para a qual fora sugerido um assunto tão específico. Verdade seja dita, o grupo empenhou-se na busca de um enquadramento mais adequado. Alguns tentaram de cima para baixo, outros de baixo para cima, deram voltas em torno do assunto e, pronto; posicionaram-se em definitivo e apertaram o disparador. As expressões de alívio outra vez denunciavam os diversos desinteresses. Uma das intenções da proposta era justamente observar as diversas possibilidades de representações visuais de um objeto tão banal, a ponto de se tornar invisível no dia-a-dia.

A ação 3 acabou sendo bem rápida. Apenas a explicação acerca do que era uma paisagem gerou algumas dúvidas, sanadas na execução do exercício. Chegado o momento da quarta parte – “as fotografias restantes são livres” –, o conforto e a euforia de todos eram indisfarçáveis; como se dissessem: “agora poderemos voltar a registrar coisas interessantes e valorosas no mundo”. Nesse momento, o grupo espontaneamente se dividiu. As crianças queriam ficar juntas. Optei por caminhar com elas, até mesmo para que seus acompanhantes pudessem fotografar com mais liberdade. Conosco, vieram também Dona Francisca, a mais velha do grupo, e outros quatro jovens Simone, Fábio, Johnatan e Lúcia Iara.

A estimulante tarefa 4, em meio às desinteressantes “Orientações”, acabou trazendo também a rejeição a vários exercícios anteriormente realizados. Como veremos, as frágeis observações (“Obs.:") foram duramente atacadas, não com comentários, mas com atos fotográficos e opções de armazenamento daquilo que verdadeiramente importava reter nas memórias – ao que parece digital e pessoal. Os resultados de vários registros feitos inicialmente começaram a ser deletados, principalmente pelas crianças. E as escolhas continuaram sendo feitas coletivamente e de forma espontânea, mas em nenhum momento propostas pelo oficinairo. Assim, não apenas sugeriam, a todo tempo, o que era fotografável aos demais colegas, como interferiam, questionavam, pediam sugestões, comparavam entre si suas obras fotográficas. Ocorre que, instantes antes, ainda no salão da igreja, eu ressaltava que fotografar seria um ato solitário, uma vez que detrás da lente se coloca apenas o fotógrafo

tendo tão-somente o assunto a ser captado à frente desses... De fato, há uma fração de segundo assim, mas, nesse caso, não mais que isso.

Progressivamente, com o caminhar pelas ruas, o difícil ato de descartar foi se transformando praticamente uma compulsão. O problema passava a ser: como deixar algo por muito tempo na memória da câmera com tanta opção para substituí-lo? A aura, se é que ainda existia – isso eu só descobriria no final, com o resultado da oficina, ou seja, as imagens não apagadas –, parecia abandonar as fotos antigas ou o olhar renovado de quem as condena à morte ou as aclama eternizáveis. O mundo impunha-se e a vontade de fragmentá-lo, recortá-lo, enquadrá-lo ia tomando conta de todos em ações, na maioria das vezes coletivas, especialmente entre as crianças. Entre os pequeninos, o deslumbramento era grande, bastava que um entrasse numa farmácia para que logo todos os demais estivessem lá; e, sem parar, como se competissem, apontavam, disparavam, apontavam, disparavam, disparavam, incessantemente. Só que outra vez, em função da ingrata memória digital, apagavam, apagavam e apagavam. Depois o mesmo processo ao chegarem a um mercadinho, uma loja de bijuterias, um estabelecimento agro-veterinário... De repente, uma loja de brinquedos. Registravam-se mais e mais objetos, mas as pessoas e os animais não saíam impunes – caixas, comerciantes, fregueses, papagaios, cachorros, gatos. Os adultos, por sua vez, eram mais solitários e seletivos no fotografar, embora também não dispensassem as seleções em grupo.

Fato também significativo foi quando a resistente Fernanda, que não queria apagar foto alguma, de repente me abordou e disse sem o menor o pudor: “Tio, apaguei todas, todas as fotos de antes”. Falou isso em tom de afronta, como quem quer mostrar algo óbvio ao oficinairo. Seja como for, não é possível cercear o olhar que, ao encontrar do mundo, se abre a esse e não o desencontra mais.

O compromisso maior já não era com algum domínio técnico e compositivo, embora todos experimentassem no fazer diversas possibilidades de compor. Nitidamente, mais do que o “como”, eram a forma e o “o quê” que se impunham. O que determinava cada clique é muito difícil de precisar. Às vezes escutava o nome de cores, mas, certamente, os nomes de coisas, pessoas, lugares apareciam com muito mais frequência – ora por uma escolha solitária e individual, ora por um agir em grupo. Não se registrava somente o que se descobria de forma pessoal, mas também, até mais assertivamente, o que vários outros apontavam. No entanto, mesmo nesse ato quase coletivo, a procura em cada estabelecimento era também individual. Todos entravam em determinado lugar, mas o que escolhiam registrar não era

sempre o mesmo. Ao contrário, pude observar que nisso procuravam a diferença, o particular, o de alguma forma seu como descoberta.

Já era quase meio dia, o sol estava a pino e o cansaço começou a aparecer. Primeiro entre os adultos, logo depois entre as crianças. Hora de voltar da aventura. Confesso que estava mais confuso do que quando cheguei. Esperava “encontrar” algo. Errei mais uma vez, a perspectiva deveria ser de “caminhar” por enquanto. No decorrer da semana, numa sexta-feira à noite (25 de agosto) e no sábado pela manhã (26 de agosto), veríamos ampliadas as imagens preservadas por cada autor, apresentadas em papel fotográfico formato 7 x 10 cm.⁸⁸ Tal etapa deveria também ser feita com todos juntos, mas as disponibilidades para a oficina não coincidiam. Por outro lado, esperar muito tempo poderia significar a perda de boa parte da memória sobre o que cada um pretendia ou esperava com as imagens captadas...

TROCANDO FIGURAS

Na sexta-feira, Lúcia Iara, Claris, Joana, Simone e Johnatan, Glória e Débora, Fábio e Fernanda compareceram. Uma primeira ausência ocorreu, a de Isabelle. Tentamos, por algumas vezes, restabelecer contato, mas infelizmente o esforço foi infrutífero. No dia seguinte, a mais nova do grupo, a tímida Gabriela, irmã de Lindemberg, também não foi ao encontro para acompanhar seu irmão, Dona Francisca e Alan. As razões que conduziram às duas “desistências” deveriam ser compreendidas a fim de verificarmos algum tipo de desinteresse causado talvez pela própria estratégia da ação. Mas, ao que parece, os motivos foram familiares: os pais não teriam permitido que as respectivas filhas voltassem às atividades previstas principalmente por questões ligadas às rotinas das famílias, que se chocavam com os horários estipulado para as crianças fotografarem. No entanto, conseguimos enviar as fotos a elas para que, ao menos, revissem suas primeiras incursões. A oficina passava a ter doze participantes.

Logo após as duas perdas, veio um ganho. O outro sobrinho de Dona Francisca e irmão de Alan manifestou interesse em se integrar ao grupo. E como aquela senhora também demonstrara um indiscutível desejo em garantir que Adriano, 15 anos, pudesse também ter

⁸⁸ A escolha desse formato se deve à sua legibilidade e menor preço, quando comparado ao mais usual 10 x 15 cm. A opção revertia, assim, numa boa relação custo/benefício para o trabalho.

acesso ao trabalho, mais que prontamente o garoto foi integrado ao grupo. Obviamente, o fato de não ter participado da primeira etapa criaria uma diferença em termos de condições de produção pelas quais todos haviam passado. No entanto, além do compromisso com uma postura de inclusão, que desde o início das atividades havíamos adotado, esse novo membro poderia ainda desenvolver aspectos que nos ajudassem a perceber possíveis diferenças ligadas à importância de cada fase do trabalho para o alcance dos resultados finais. E, assim, aparecia agora o número treze.

Nome	Idade	Escolaridade	Ocupação	Endereço	Tempo de residência no Riacho Fundo II
Adriano Rodrigues de Almeida	15	Ensino Fundamental – 7ª série	Estudante	QC 4 Conj.19 Lote 22	5

Nessa etapa, as fotos foram entregues a seus autores, que em seguida deveriam:

1. Avaliá-las com bastante calma e solitariamente, pelo menos durante os primeiros minutos.
2. Anotar a palavra “sim” no verso⁸⁹ das que mais gostou e “não” no das que menos gostou. Descartar, não expondo sobre a mesa, as que não lhe chamavam tanta atenção, fosse pelo gostar ou pelo não gostar dessas. Essa escolha também deveria ser solitária.
3. Em seguida, quando estivéssemos observando e discutindo os sucessivos conjuntos de imagens, cada participante deveria, silenciosamente, marcar um sinal no verso da foto de que mais gostou no trabalho apresentado por seu colega. A marcação deveria ser acompanhada das iniciais do nome de cada fotógrafo (Fábio: letra “F”; Fernanda: letras “Fe”, para não confundir com Fábio; e assim por diante). Além de detectarmos as preferidas pelo grupo, era importante saber também por quem foram escolhidas.

Após ouvirmos as razões da seleção feita por cada fotógrafo sobre seu próprio trabalho, eu comentava as imagens em função da continuidade dos estudos técnicos e

⁸⁹ Foram utilizados marcadores para retro projetor de ponta fina 1,0 mm (por facilita a escrita), cuja tinta adere ao papel fotográfico de forma definitiva, não manchando as demais fotos quando sobrepostas.

compositivos, iniciados na primeira etapa, e também por um claro interesse do grupo em conhecer a opinião do oficinairo sobre suas experiências particulares. Glória sugeriu esse procedimento logo no início de todo o processo, ao ver suas imagens: “Eu achei que ficaram legais. Agora... Tem que ver se o oficinairo entoa, né? É... Porque vai que ele não entoa”. A atenta Joana imediatamente rebate Glória e contesta essa responsabilidade: “Quem tem que entoar a foto é você”. Novamente, o cuidado no modo de avaliação e o risco da conseqüente condução do trabalho voltavam à tona, dada a proposta de interferir minimamente sobre o viés autoral.

À luz dessas questões, procurei comentar da forma mais distante possível, evitando termos com uma conotação de valor evidente, como, por exemplo, o bom, ou principalmente, o ruim, ou mesmo o bonito, o feio e assim por diante. O que busquei apontar foram aspectos não vistos ou ao menos não destacados por eles durante as explicações individuais de suas escolhas. No lugar do certo ou do errado, optei pela palavra “interessante”, apontando características de cada trabalho e realçando os modos específicos como cada um lia suas próprias fotos. Outra estratégia era, ao destacar alguns detalhes não relatados, primeiro perguntar ao autor o que achava daquilo, para só então, tateando cuidadosamente cada seara expressiva, comentá-los com o respeito necessário, sem, no entanto, deixar de colocar-me em nome de uma política não muito sincera de boa vizinhança. Era preciso um contrato franco com o grupo para uma confiança recíproca e sustentável.

Como era de se esperar, em nenhum momento acataram a sugestão sobre necessidade de se fazer escolhas individuais no início atividade. Assim que pegavam os pequenos pacotes com suas fotos, mesmo antes de começar a avaliá-las – para talvez detectar o sucesso ou insucesso de sua empreitada, atitude comum entre vaidosos fotógrafos já iniciados ou profissionais –, logo começavam a trocar suas impressões com o grupo. Embora tivessem conhecimento de tais imagens pelo visor digital da câmera, desde uma semana de atrás, o mostrar, o dialogar, o ver sempre de forma coletiva e nitidamente eram mais importantes que qualquer busca solitária ou silenciosa. Como discute Kathryn Woodward acerca do processo de construção da identidade no mundo contemporâneo, esse saber fotográfico, vivido durante a oficina e por iniciativa dos próprios fotógrafos, também vai se construindo de forma bastante “relacional” e marcada pelo perceber e conhecer das “diferenças”.⁹⁰

⁹⁰ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 9.

Cada vez mais a fotografia se colocava como um rico artifício para a comunicação entre o grupo – e não apenas para algum tipo de realização unicamente individual. Os sujeitos envolvidos estabeleciam, assim, a troca de percepções entre si e sobre seus respectivos papéis, intercambiáveis a cada instante. O fotógrafo tornava-se sujeito e objeto de suas próprias produções, fotografando a si mesmo, fotografando ao outro, sendo fotografado pelos demais, mas também alternando papéis ao expor suas obras: ouvia os comentários dos colegas, colocava-se diante deles e também trazia à tona suas intenções particulares. Além do mais, o meio técnico, a fotografia, que retira do mundo o seu som e o seu movimento, fragmentando-o em incompletos recortes silenciosos e estáticos, exigia de seu *spectator* e deu *operator*⁹¹ a reconstituição desse mundo por meio de suas histórias narradas. Olhando as fotos contavam o explícito e o implícito nelas, respectivamente sua segunda e sua primeira realidades.⁹²

Lembro-me muito bem dessa cena em minhas turmas de Introdução à Fotografia, do Curso de Comunicação Social, marcadamente nas ocasiões dos primeiros trabalhos dos estudantes. Muitas vezes, recém-saídos dos cine-fotos diretamente para a sala de aula, meus alunos descobrem suas imagens reveladas quase sempre acompanhados por algum ou alguns colegas de classe. Normalmente, são imagens retidas apenas no imaginário, na memória de seus produtores. Por ser obrigatório, nesse primeiro exercício da disciplina, o emprego da tecnologia analógica – ou seja, por ainda não disporem dos instantâneos visores de LCD das câmeras digitais, que antecipam os resultados dos trabalhos –, os autores acabam só conhecendo o que produziram com alguma companhia, que parece ser indispensável nessa ação da descoberta. A socialização e o diálogo vão assim construindo o olhar fotográfico desses ainda despreparados, desarmados e solidários recém-fotógrafos. É pena que muitas vezes essa riqueza da troca vai se perdendo ao longo do curso, à medida que instrumentais de análise, avaliação e valor são trazidos para o contexto da aula na academia e, com eles, os autores se armam diante do olhar do outro.

Mas, no Riacho Fundo II, o objetivo de cada fotógrafo não é chegar a uma mensagem controlada em sua produção, sujeita a uma avaliação acadêmica de suas formas e seus elementos de significação ou mesmo exímia em seu potencial de linguagem. Aqui, a fotografia é uma descoberta, que recoloca seus autores como observadores do mundo, capazes de capturar seus signos cotidianos, mas também refêns dos gritos dos referentes fotográficos

⁹¹ Termos empregados por Roland Barthes para designar o fotógrafo (*operator*) e o receptor (*spectator*) da imagem. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

⁹² KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 36-37.

(as cenas a serem registradas) que a eles se impõem. Verdadeiros amadores encantados, desprendidos e também desarmados pela câmera, pelo mundo e pelo que liga esses dois universos, ou seja, cada olhar.

DEIXANDO RASTROS

Os temas, de maior recorrência, preservados na memória digital pelos fotógrafos foram: retratos de colegas da oficina, flores e plantas, brinquedos e animais. Vale relembrar aqui a existência de “orientações” para os exercícios propostos. Esse aspecto com certeza acabou influenciando e limitando as escolhas definitivas de cada participante sobre o que não seria deletado da câmera e, assim, figuraria como resultado de sua primeira incursão.

No caso dos retratos, existem dois tipos predominantes, a saber, os produzidos por meio de uma pose explícita, em que o personagem retratado interrompe sua ação e se posiciona estático para o fotógrafo; e aqueles em que o registro é feito de um acontecimento. Quase não há presença de marcas direção dos autores para com as ações dos personagens das fotos. As cenas mais captadas são os próprios atos de fotografar dos demais colegas. Existem, portanto, várias imagens de pessoas produzindo imagens, uma espécie de metalinguagem. O tema mais explorado foi exatamente a atividade em questão. Essas fotografias acabaram desempenhando um papel fundamental tanto para a memória da própria oficina quanto para o estudo de como cada um se posicionou, agiu, interagiu nesse contexto.

Sobre os personagens escolhidos por cada *operator*, fato previsível, houve uma nítida preferência por pessoas de seu convívio. Os demais colegas não foram excluídos, entretanto, os conhecidos recebiam mais destaque, seja pela aproximação, pela posição de tais sujeitos no enquadramento. Não houve, portanto, uma eliminação do menos familiar, sendo a maioria dos retratos compostos por dois ou mais sujeitos. O que ocorre é o estabelecimento de uma hierarquia visual para os componentes da imagem. Raros são os solitários do ponto de vista fotográfico. A predileção pela fotografia de pares ou grupos reforça ainda mais o aspecto coletivo da oficina. É preciso levar em conta o próprio cenário da atividade, que favorecia a imposição do coletivo, e ainda do fato de que tudo foi construído a partir de um conjunto de

interessados pela fotografia. No entanto, cabe também ressaltar que mesmo nos espaços de pura liberdade, como os temas livres, reverteram em registros de grupos.

Flores e plantas tiveram posição de grande relevo no que diz respeito ao número de ocorrências. O Riacho Fundo II, assim como grande parte dos espaços urbanos das cidades-satélites do Distrito Federal, não é um lugar marcado por um paisagismo exuberante, diverso ou mesmo rico. Ao contrário, há um predomínio da terra batida, resultado de uma urbanização incompleta e muitas vezes precária. Junto com isso, há as diversas e ininterruptas construções, que transformam lugares em eternos canteiros de obras, fundando o “por construir” como algo constante. Alicerces, paredes, rebocos de cores cinza e marrom, gritam na paisagem urbana de muitas dessas cidades. Mas nas imagens captadas por esses recém-fotógrafos não. Esses conseguem desviar seus enquadramentos de tais elementos e deixa-los, quando aparecem, num tímido plano de fundo. Recriam totalmente o mundo em que vivem, seja para redesenhá-lo a partir de uma ficção ligada ao desejo do ausente, seja porque esse mundo, comum, banal, já não chama mais a atenção por tais aspectos. O que nele se coloca, quase como resistência, são as escassas flores e plantas, que acabam se tornando mais interessantes. Sem falar na possível percepção de o fotografável se prestar mais ao belo e ao colorido. Ou ainda, pela reprodução de um lugar comum da fotografia no qual as flores são exaustivamente exploradas como temas (FOTO 6).



FOTO 6
Autora: Claris Tondello

Difícil precisar uma razão dominante, mas o fato é que as representações de um mundo particular se repetem por vários desses fotógrafos, algo que conota um lugar específico, percebido por eles fotograficamente. Caso sintomático foi apresentado pela pequena Débora, que, sem qualquer consulta prévia a mim ou aos demais colegas da oficina, optou por um exercício totalmente temático. Certa do que queria fotografar, deletou todas as demais fotografias das atividades anteriores (hidrante, retratos, paisagens), deixando apenas as de plantas, flores e frutos. No fim dos trabalhos, como quem não está nem um pouco interessada em saber se havia em sua atitude algo certo ou errado, apenas comunicou a mim: “Tio, eu detesto fotografar gente, eu gosto é de fotografar plantas”. Sua escolha estava feita. Na minha memória, os belos retratos feitos por ela durante a primeira saída de campo e apresentados a mim pelo visor de LCD de sua câmera ficavam como lembranças fugidias ou sinal da minha pretenciosa e ingênua intenção de cerceamento do olhar. Essa, aliás, é uma grande diferença entre os trabalhos dos adultos e das crianças. Os primeiros mantiveram grande parte das fotos seguindo as “orientações” propostas na oficina, ao passo que os pequenos deixaram somente algumas delas.

Ao contrário dos animais, que aparecem nas fotografias tanto de adultos quanto de crianças, os brinquedos são captados exclusivamente por essas últimas. Ambos evidenciam as marcações temáticas ligadas ao encantamento com o assunto representado. Periquitos e codornas em gaiolas, pombos soltos pelos terrenos baldios, bonecas, casinhas, carrinhos esportivos. Nesse sentido, os universos temáticos muito se assemelham aos das plantas e flores. Não no que diz respeito ao ausente, uma vez que não foi perguntado aos fotógrafos se possuíam animais de estimação ou mesmo muitos brinquedos, mas como possíveis objetos de desejo, de embelezamento da vida. A idéia do ter próximo aquilo que nos encanta é perfeitamente aplicável ao gesto de fotografar, pois, materializada a experiência em um suporte que podemos levar para nossas casas, de algum modo nos colocamos mais próximos dos seus conteúdos. As fotos trazem possivelmente uma dupla sensação, qual seja, a presença do que capturamos e, ao mesmo tempo, a sua ausência. No momento da revisitação, quando olhamos a imagem pronta, o referente não se encontra mais entre nós da exata forma como esteve. Em *A câmara clara*, discutindo o conceito de *punctum* na fotografia, Barthes afirma:

O nome do noema da Fotografia será então: “*Isso-foi*”, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo se encontrou lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá e, todavia, de súbito foi separado;

ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e, no entanto, já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso.⁹³

O auto-retrato só aparece entre três fotógrafos, Joana, Johnatan e Simone, o que sugere, pela baixa ocorrência, um olhar predominantemente voltado ao outro e não marcadamente a si mesmo. Joana investe em apenas um, onde aparece só. Johnatan opta por um quadro solitário e outro com Simone, sua companheira de oficina. Essa, por seu turno, produz dois auto-retratos, ambos com a presença de outros colegas. Mais uma vez, mesmo em se tratando do eu em questão, do retratar-se, há uma expressiva predileção pelo grupo na imagem.

A paisagem foi outro gênero que aparentemente só foi mantido em respeito às orientações do oficinheiro. A imagem captada deveria ser entendida não como pano fundo, mas como dominante em uma imagem, ou seja, um quadro aberto em que figura um determinado cenário, conjunto de elementos de uma rua, várias casas, grandes áreas, etc. Cada fotógrafo, na maioria dos casos, manteve apenas um único exemplar na memória da câmera. Desse modo, os demais enquadramentos apresentaram um campo visual mais fechado, objetivo, denotando certa aproximação⁹⁴ com o assunto captado – de modo a realçar bem o propósito central em cada fotografia. Somente Fernanda se embrenhou mais pelas paisagens urbanas do Riacho Fundo II.

O exercício com o hidrante, o “objeto comum” a ser fotografado por todos, inicialmente me pareceu confuso e até inadequado em decorrência da atitude desinteressada dos fotógrafos em captar algo tão “esquisito” – como alguns chegaram a mencionar. No entanto, acabou proporcionando um material bem rico para a análise. Primeiro, o desconforto por fotografar algo tão pouco percebido, ou pelo menos irrelevante do ponto de vista da cotidianidade (que ao menos faça parte das histórias contadas sobre a cidade ou seja vivenciado como familiar), do valor decorativo (seja belo), da funcionalidade e do utilitarismo (se aplique a um uso diário), do desejo de posse (seja encantado), acaba trazendo à tona questões ligadas ao que é fotografável, merecedor desse ato. Nesse caso, o hidrante coloca-se como um excelente exemplo do contrário. Não havia razão para armazená-lo na parca memória das câmeras. Aliás, a sua presença foi diversas vezes contestada, quase como imagem inútil entre tantas tão caras a seus autores. Não era familiar, nem sequer notado, não

⁹³ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 115-116.

⁹⁴ O zoom das câmeras digitais empregadas na oficina eram consideravelmente limitados, obrigando os fotógrafos, no caso de *close*s (quadros fechados), a se aproximarem dos referentes de suas imagens.

era bonito e nem mesmo servia diretamente ou de alguma forma experimentada, desejada aos fotógrafos.

Glória, Iara e Johnatan não hesitaram em, durante a explicação verbal de suas escolhas, pontuar a grande insatisfação com aquela fotografia, sem lugar justificável em sua memória. Glória comenta: “pra mim é uma foto que não diz nada... Nada, nada, nada, nada”. No processo de anotar a palavra “não” no verso das que menos gostou, Iara e Johnatan colocam-na nessa categoria. Glória, embora tenha manifestado verbalmente sua contrariedade em relação a ela, destaca-a sobre a mesa, mas não anota nem o “sim” nem o “não” em seu verso. A propósito, esse é o caminho tomado pela maioria dos que, provavelmente em consideração ao pedido do oficinairo, a mantiveram na memória da câmera: descartá-la na hora de explicar suas preferências, nem mesmo dar-lhe o direito de ter sua rejeição fundamentada. Realmente era uma imagem que não lhes importava.

Contudo, outra riqueza desse mesmo exercício se mostrou na diversidade e na particularidade dos enquadramentos de cada autor: a câmera em posição vertical, horizontal ou diagonal; o posicionamento do fotógrafo de frente, de lado, de cima para baixo, de baixo para cima em relação ao assunto; os diferentes planos de fundo, com o azul do céu em destaque, a rua fria, cinza e vazia, os muros e as fachadas das casas, a vegetação, a cidade aberta no horizonte; o destaque ou escondendo as sombras no objeto. Enfim, já que o interesse não estava no significado ou no valor do assunto representado, coube às audácias compositivas justificar e qualificar aquela imagem. Os seus autores parecem ter se esmerado nas formas de compor um elemento tão pouco significativo para eles (FOTOS 7, 8 e 9).



FOTO 7
Autor: Johnatan Reis



FOTO 8
Autora: Joana Darc dos Santos



FOTOS 9

Autora: Maria Francisca de Sousa Abreu

Mas, como já sugeriam as características identitárias dos integrantes da oficina, um grupo múltiplo – nos termos empregados por Tomaz Tadeu da Silva –, mesmo as opiniões sobre a foto do hidrante não foram consensuais e evidenciaram, sobremaneira, as percepções de cada um. Não que coubesse um tipo de resposta já prevista a cada participante, mas com certeza as particularidades dos olhares, também construídos no decorrer da oficina e continuamente inacabados, viriam sempre à tona. Curiosamente, duas pessoas anotaram no verso da referida imagem a palavra “sim”, isto é, estava entre as preferidas em seus respectivos trabalhos.

Joana gostou da cor amarela do hidrante, em contraste com o fundo azul e verde, tudo bem saturado, vivo, vibrante. Dona Francisca, discordando dos demais colegas, concede ao “insignificante” objeto um lugar no mundo. Para tanto, refere-se não exatamente ao hidrante, mas ao que se liga a ele, à água. Desse modo, intuitiva e despretensiosamente – e por isso de forma tão rica –, a delicada Dona Francisca aponta em sua fala “a condição indicial da imagem fotográfica”, amplamente discutida por Philippe Dubois em *O ato fotográfico*.⁹⁵ Explicando os índices fotográficos a partir das idéias de Pierce, Dubois descreve-os como “todos os signos que não significam de fato por eles próprios, mas cuja significação é determinada por sua relação efetiva com o seu objeto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente”.⁹⁶

⁹⁵ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Papyrus, 1994, p. 61.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 63.

Eis, então, que o hidrante passa a figurar entre nós como índice de água, efetivamente. Para Dona Francisca, a água era um elemento tão significativo, em virtude das lembranças de escassez vindas de sua infância, que mesmo aquele frio e intruso objeto metálico remetia à força da vida, recriada por esse signo caro a essa senhora de 55 anos. Nesse momento, a fotógrafa conta-nos uma triste história da luta de sua família pela sobrevivência no interior do Maranhão. A fotografia, exatamente como afirma Kossoy, atua aí como um releu que aciona o imaginário⁹⁷ de quem dela se apropria, transportando-a a qualquer lugar ou estado no tempo. Ao voltar de sua viagem ao passado, conclui: “Aqui no Riacho Fundo II nós temos água”.

Questões técnicas ou de forma muitas vezes não impediam predileções pelos conteúdos das imagens, das informações que traziam, dos temas a que se referiam. Desfoque, falta de nitidez, tremido e borrão, recorte excessivamente abrupto que não sobre o assunto principal, ruído nas laterais do quadro (pedaços de objetos sem algum tipo de ligação com a idéia central da imagem, como um braço, uma quina de mesa, uma parte de uma lata de lixo, isto é, fragmentos que interferem nas extremidades da foto) nem mesmo eram notados, ou pelo menos não pareciam carecer de algum comentário de grande parte dos fotógrafos.

Glória, por exemplo, destacou entre suas melhores fotos (marcada com o termo “sim”) uma a respeito da qual chego a perguntar se o canto esquerdo, onde entra um pedaço do corpo do cinegrafista, não comprometeria sua qualidade (FOTO 10). Ela muito assertivamente afirma não se incomodar com o detalhe. Nesse momento, Claris interfere em concordância com a amiga: “Esse detalhezinho você não leva em consideração”. Longe do extremo a que chega Vilém Flusser, é, todavia, importante observarmos o que diz esse autor a respeito do “deciframento” da imagem:

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captada por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Este vaguear pela superfície é chamado *scanning*. O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador.⁹⁸

E especificamente sobre a imagem técnica, onde a fotografia ocupa um lugar de destaque, Flusser afirma:

⁹⁷ KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁸ FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Águas Editores, 1998, p. 27-28.

O caráter aparentemente não-simbólico, objectivo, das imagens técnicas faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões do mundo.⁹⁹



FOTO 10

Autora: Glória Maria Gomes

Desse modo, ao contrário do *scanning*, o “deciframento” superficial da fotografia, entendido aqui como um olhar através dela, direto para o seu referente, parece nortear muitas das leituras feitas pelos moradores do Riacho Fundo II. Os aspectos técnicos e formais, constitutivos da imagem, de fato, tornam-se invisíveis ou irrelevantes em muitos depoimentos. Historicamente, a própria forma de aprendizagem da imagem técnica, longe dos muros escolares, de modo mais natural, particular e espontâneo, pode ser um dos motivos de tal condição. No entanto, é preciso também considerar “os impulsos do íntimo do observador”, descrito de forma tão vaga por Flusser. Esses, por sua vez, não são passíveis de serem taxados superficialmente.

Embora Joana explique suas preferências pelas “mais tecnicamente bem batidas”, na hora de mostrar as de que mais gostou não observa problemas como excesso (superexposição) ou ausência (subexposição) de luz (FOTOS 11 e 12). Mas esse fato não domina todas as

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

leituras. A própria Joana incomoda-se com os desfocados, que fazem com que ela descarte algumas fotos. Débora, que optou por um exercício temático – plantas, flores e frutos –, ao justificar suas preferidas, fala das cores, da beleza e não especificamente do tema. A importância das cores também aparece nas opiniões de Johnatan.



FOTO 11

Autora: Joana Darc dos Santos



FOTO 12

Autora: Joana Darc dos Santos

É preciso levar em conta também os temas. Dona Francisca diz adorar o verde, a natureza e a maior parte de suas imagens dialogam justamente com esse universo. Já o

pequeno Lindemberg adora carros e cerca de um terço do seu material enfoca tal assunto. Simone possui uma predileção pelo retrato e em mais da metade de suas fotos dá destaque ao elemento humano. Aqui especificamente ocorre um fato curioso: mesmo quando a figura humana não aparece nos registros visuais, Simone a referencia. Um exemplo é um *close* (enquadramento fechado) em sua aliança de compromisso, que obviamente remete à presença/ausência (de acordo com Barthes) do companheiro – ocorrência destacada do índice fotográfico, coerente com sua preferência, o retrato (FOTO 13).



FOTO 13

Autora: Simone Regina Mesquita dos Santos

A despeito de não ficarem registradas na imagem pronta, as expectativas antes do clique são outro aspecto a influenciar decisivamente as escolhas de cada fotógrafo. Claris, Simone e Fábio também descartam parte do material em virtude da não coincidir com seus resultados pretendidos. Nesse sentido, o às vezes incontrolável plano de fundo se apresenta como um dos maiores vilões, uma vez que diversas frustrações ocorreram em razão de sua discordância com o que se pretendia. O mundo e/ou o descuido do autor impõem-se negativamente nessa hora. A falta do destaque imaginado para o tema central da fotografia é uma das conseqüências do fundo impostor.

Ainda no terreno da primeira realidade, mais especificamente em referência ao ato de fotografar, tanto boas surpresas quanto proezas são destacadas por esses autores iniciados. Johnatam ressalta sua habilidade em, após diversas tentativas, finalmente conseguir dominar o registro do fugaz e arredio gato que perseguia (FOTO 14). Claris, Joana, Simone também

explicam suas escolhas pelo ato fotográfico. Além do instante de captação, inserem-se aqui as distorções criadas pela lente das câmeras em decorrência do tipo de enquadramento ou da aproximação, bem como do posicionamento do “cuidadoso” fotógrafo diante do assunto. São estratégias que ampliam as ilusões de tamanho, deformam superfícies, garantem o instante decisivo¹⁰⁰ e criam uma realidade que não coincide precisamente com aquela vista pelos olhos, antes da fotografia.



FOTO 14
Autor: Johnatan Reis

Assim, o modo, o processo, o fazer particular, individual, específico, as histórias envolvidas na ação, anteriores a ela, também impregnam a fotografia de significados, presentes, em potência, na própria imagem, mas destacadamente nos relatos desses aventureiros sobre o registro/criação.¹⁰¹ Johnatan apresenta, pois, outro importante depoimento a respeito da foto de uma flor, que comprova o que discutimos aqui e marca claramente o valor da autoria: “Eu gostei porque todo mundo passou por ela, mas ninguém tirou a foto dela. (...) Só eu consegui ver ela assim”. Barthes chega a propor algumas categorias de “surpresas” (raro, *numem*, proeza, contorções da técnica, achado) que a “Fotografia” causa no “*spectator*”, segundo os “desempenhos” do *operator*:

¹⁰⁰ CARTIER-BRESSON, Henri, *op. cit.*, p. 11-15.

¹⁰¹ Termo empregado por Boris Kossoy, em alusão ao *processo de criação* do fotógrafo que consiste em: captar algo no mundo e simultaneamente construir essa representação por escolhas como enquadramento, recorte, fotometria, etc. KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 35.

O fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desfiar as do interessante: a foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra luz, no vão de uma porta (...) Em primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna o ponto mais sofisticado do valor.¹⁰²

Mas há também descobertas pela imagem pronta, redescoberta agora em documento consolidado, plano, visível, capaz de construir processos de significação específicos: “Quando eu vi a foto, depois que tinha batido, é que gostei dela”. Ou por algo que faz com que gostemos dela, mas sem sabermos o exato porquê. Débora, Lúcia e Fábio não conseguem, durante a oficina, justificar minimamente a razão de algumas de suas predileções. Talvez a explicação para isso esteja na resposta de Johnatan em seu questionário escrito sobre por que fotografamos: “para capturar uma imagem que de algum modo nos afeta”. O intrigante é que ele não diz “capturar o mundo”, mas uma imagem. O sentido da fotografia, nesse caso, não se fundaria somente na existência de uma relação com o mundo que a originou. Ela nos afetaria também por si só, por algo que lhe fosse inerente e a fundasse como tal. Esse aspecto em muito se aproxima de uma das definições propostas por Roland Barthes para *punctum* fotográfico: “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”¹⁰³.

As escolhas da melhor foto de cada fotógrafo realizadas pelos colegas de oficina de forma “individual” apresentaram uma grande variedade. Houve pouquíssimas coincidências de uma mesma imagem selecionada por mais de quatro pessoas. Como nessa atividade não se discutia os motivos de cada seleção – somente o autor explicava suas razões, os demais participantes apenas marcavam as iniciais de seu nome no verso de uma foto de sua preferência¹⁰⁴ –, só foi possível fazermos inferências pela própria imagem. Entre as fotos que com mais marcações positivas, as de flores tiveram a maior ocorrência. De todo modo, algumas razões possíveis foram discutidas anteriormente nesse texto.

¹⁰² BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁰⁴ Se além do autor do próprio trabalho, os demais participantes da oficina também justificassem suas escolhas ao selecionarem uma foto em cada um dos trabalhos produzidos, o tempo necessário para a atividade teria que ser ampliado em pelo menos uma hora, o que inviabilizaria essa ação em função das disponibilidades de cada participante.

DESENHANDO TRILHAS

Concluída a etapa de introdução aos equipamentos digitais, à técnica, à composição e realizadas a saída de campo e a discussão dos primeiros resultados, era o momento de trilharem caminhos próprios, mas ainda focados em um tema comum: “Morar no Riacho Fundo II”. Essa foi a minha proposta para que pudessem continuar experimentando a fotografia no segundo estágio da oficina.

Assim, durante um final de semana (de sexta-feira à noite até a segunda-feira pela manhã), cada participante teve a seu dispor uma câmera digital,¹⁰⁵ com capacidade de memória de dezoito fotos aproximadamente, para realizar a atividade. Em razão das diferentes disponibilidades, a etapa não ocorreu em um mesmo final de semana. Foram necessários dois. Desse modo, boa parte do mês de setembro de 2006 acabou dedicada a essa fase. A única recomendação era que não produzissem mais do que cinco registros, dos dezoito possíveis, dentro de suas casas ou mesmo de familiares, amigos, colegas e objetos pessoais. Vale lembrar que uma das pretensões da oficina era justamente compreender a forma de os sujeitos contarem histórias sobre sua cidade pela fotografia, não se limitando a seu mundo privado. Em se tratando de mundo privado, talvez fosse desnecessária uma atividade específica para construir o *corpus* da pesquisa, uma vez que os álbuns de família já espelhassem esse universo particular com grande propriedade.

Devolvidas as câmeras, os cartões de memória foram então descarregados em mídia digital, todos os grupos de fotos devidamente catalogados, datados e separados por autor. Em seguida, as imagens foram enviadas ao cine-foto para ampliação em papel fotográfico, colorido, formato 7 x 10 cm. Era preciso um suporte com boa legibilidade e que permitisse o manuseio. Essa talvez ainda seja a forma mais afetiva de se ver a fotografia, pois permite aproximá-la e distanciá-la dos olhos, virá-la de um lado, de outro, escondê-la, sobrepô-la às demais, mostrá-la com facilidade, tocá-la. O que se buscava era a desmitificação daquele momento, fazendo da leitura o gesto mais simples e despretenhoso possível. Era fundamental deixar seus autores à vontade para tomarem posse, efetivamente, de suas criações.

O computador, se levado por mim até suas casas, poderia, como elemento intruso ao ambiente, mitificar o que faríamos. Mesmo se empregado algum equipamento do próprio

¹⁰⁵ Trata-se do mesmo equipamento descrito anteriormente e utilizado durante toda a Oficina de Fotografia no Riacho Fundo II.

fotógrafo, meu receio era chamar ainda mais a atenção para uma espécie de aula, de ritual de análise. Era exatamente o que pretendia distanciar naquela circunstância, na tentativa de contribuir para uma produção de sentidos menos armada, menos artificializada. Obviamente, alcançar uma espontaneidade ou neutralidade absoluta é algo demasiado improvável, mas perder de vista a importância de um espaço de liberdade criadora é desacreditar no potencial do *corpus* que se pretende construir de forma coletiva.

Diferentemente de grande parte do processo observado até aqui, nessa fase de conclusão da oficina, as entrevistas com os fotógrafos foram individuais. Como no início das atividades, quando cada participante respondeu individualmente o questionário escrito, embora não tenham respeitado tanto a orientação naquele dia, novamente foi preciso garantir um ambiente propício às particularidades, às subjetividades desses narradores. O viés pessoal na análise de um universo que também é público – a cidade representada por cada um desses criadores/registradores – poderia garantir uma maior multiplicidade de percepções, tanto na forma quanto no conteúdo do que se narra, e ainda permitir aproximações e distanciamentos entre o que de fato se assemelhasse ou se diferenciasse entre as diversas respostas. O objetivo principal das entrevistas em todas as etapas era observar fundamentalmente as relações estabelecidas com o mundo social a partir das imagens, verificando o próprio processo de leitura da fotografia e sua conseqüente produção de sentidos.

Em média, cada uma delas levou de 50 minutos a 1 hora e 45 minutos, dependendo da motivação e disponibilidade dos entrevistados. A maioria dos encontros ocorreu no Riacho Fundo II, nas próprias casas dos fotógrafos (Francisca, Alan, Adriano, Glória e Déborah), ou em salas comunitárias da Paróquia Nossa Senhora da Medalha Milagrosa,¹⁰⁶ (Johnatan, Lúcia Iara e Joana). Por sua vez, os participantes da oficina que estudam ou trabalham na Universidade Católica de Brasília, por uma questão de maior comodidade, sugerida por eles mesmos, as entrevistas foram realizadas nesse local – Fábio, Simone e Claris.

Mas não eram treze fotógrafos? Sim, mas dois não concluíram a atividade. Lindemberg, segundo Dona Francisca, gostaria de ter fotografado o zoológico de Brasília, estimulado que fora pelos próprios pais. No entanto, como o exercício proposto era sobre sua cidade, seria necessário que alguém o acompanhasse nas andanças. Como isso não ocorreu, acabou produzindo somente três fotos, todas de sua casa. De acordo com o irmão de Fernanda, ela se desinteressou. Fico me perguntando se não deveria ter insistido e saído com

¹⁰⁶ Um dos locais onde são realizados alguns encontros do grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*, localizado na QN11 Conjunto 03 Lotes 1 a 6.

algumas das crianças para fotografar, viabilizando, assim, sua permanência voluntária até o término da oficina. Desse modo, o *corpus* da pesquisa passou a contar com onze trabalhos em definitivo, tendo seguintes autores:

- Alan Rodrigues de Almeida;
- Adriano Rodrigues de Almeida;
- Claris Tereza Tondello;
- Déborah Cristina do Carmo Corrêa;
- Fábio Gonçalves de Oliveira;
- Glória Maria Gomes do Carmo;
- Lúcia Iara Rodrigues da Silva;
- Joana Darc dos Santos Lima
- Johnatan Reis da Silva;
- Maria Francisca de Sousa Abreu; e
- Simone Regina Mesquita dos Santos;

Durante todo o processo, somente crianças entre 5 e 8 anos não concluíram a oficina:

- Fernanda Oliveira Gonçalves;
- Gabriela de Moraes;
- Lindemberg de Moraes; e
- Isabelle Mirtes Lemos.

Tendo um roteiro, as entrevistas seguiram a mesma estrutura:

1. Pedido de autorização e explicação sobre o uso do gravador digital,¹⁰⁷ como forma de preservar a integridade e a fidelidade dos relatos.

¹⁰⁷ Gravador de voz digital, marca PowerPack, modelo DVR – 800 III, com 16 horas de gravação e redutor de ruídos. O equipamento foi cedido pelo Centro de Rádio e Televisão (CRTV) do Curso de Comunicação Social/UCB.

2. Entrega das fotos na ordem em que foram tiradas e de uma só vez, sem comentário do pesquisador.
3. Observação e escuta das primeiras reações.

Em seguida, começam as perguntas:

1. O que você achou das fotos?
2. Há alguma coisa que sinta falta de ter fotografado? Ou que apagou da memória e depois se arrependeu?
3. Se fosse para montar uma estória com todas elas, como faria?
4. Quais você retiraria do trabalho, seja por não ter gostado, seja por terem outras mais significativas sobre o mesmo assunto? Por favor, explique a razão de cada uma.
5. De quais você mais gosta ou são “as melhores”? Por quê?
6. Quais são as melhores “fotograficamente”? Por quê?

Sobre a exposição fotográfica:

1. Quais as três que gostaria de usar em nossa exposição? Por quê?
2. Essas três mostram bem o Riacho Fundo II? Por quê?
3. Algumas delas precisam de legenda, de algum texto que as acompanhe?

Após dialogar sobre as fotos com cada um de seus respectivos autores, teve início um segundo momento das entrevistas individuais. Foram mostradas também vinte e duas fotografias, de minha autoria, sobre diversos aspectos do Riacho Fundo II, enfocando principalmente ruas, avenidas, construções, lojas, igrejas, bares, entre outros. Nessa tentativa de aproximação do cotidiano do Riacho Fundo II, as imagens – ora mais descritivas, ora mais narrativas e às vezes um pouco abstratas – procuravam evidenciar situações ligadas ao trabalho, ao lazer, ao transporte e à habitação. Nesse momento, não foi revelada a autoria dessas imagens, tampouco onde foram feitas. O propósito era não inibir ou conduzir mais do que já faria qualquer comentário sobre elas, ainda mais diante de quem as elaborou. As perguntas seguiram esta ordem:

1. Quais fotos se parecem com o Riacho Fundo II? Por quê?
2. Quais são o Riacho Fundo II? Por quê?
3. Você acredita que poderíamos escolher três delas para nossa exposição? No caso de uma resposta afirmativa, quais e por quê?

4. De quais você mais gosta? Por quê?
5. De quais você não gosta? Por quê?
6. Quais são as melhores “como fotos”? Ou seja, independentemente de gostar ou não, quais “fotograficamente” chamam a sua atenção?

Entendo que omitir informações no decorrer da pesquisa não é, de forma alguma, procedimento a ser tomado sem uma série de cuidados necessários. Além das questões de confiança recíproca, sempre em pauta em experiências coletivas, a descoberta por algum deles dessa omissão poderia proporcionar um mal-estar em todo o grupo. É muito delicado quando quem chega, o estranho – nesse caso, eu – se coloca de forma pouco confiável a todos. Mas na situação específica, a estratégia fundamentou-se numa busca por um ambiente aberto, livre, onde os envolvidos não fossem acuados por uma cordialidade em relação a mim (ao meu trabalho) ou mesmo mitificassem o produtor das mensagens visuais, o seu professor (oficineiro).

A estratégia, embora arriscada, no decorrer dos comentários, acabou demonstrando uma boa eficácia, uma vez que, em muitos deles, pude ouvir críticas bastante duras ao trabalho. Durante a realização da exposição, então revelei ser o fotógrafo responsável por aquelas imagens. As reações foram de compreensão e bom humor em todos os casos. Ao contrário de algum possível desconforto, a maioria acabou rindo da situação e de tamanha franqueza que empregaram nas leituras. Houve até mesmo quem admitisse que, se revelado o autor, talvez não mostrasse a mesma coragem e desprendimento na hora das críticas.

A montagem da exposição foi feita por mim, Yoko Teles, Andre Borges e Simone Regina Mesquita dos Santos (todos os três estagiários do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*). Ela contou com trinta e seis fotografias, das quais trinta e três resultam das seleções que cada participante fez sobre o seu próprio trabalho. As três restantes eram de minha autoria e correspondiam as que se destacaram entre as vinte e duas apresentadas, individualmente, nas entrevistas com os fotógrafos – as mais votadas separadamente por todos eles para figurar na exposição fotográfica coletiva (FOTOS 15 e 16).



FOTO 15
Autor: Andre Borges



FOTO 16
Autor: Andre Borges

NOTINHAS EM CADERNETA

Nessa última parte serão computados apenas os gastos diretos com materiais específicos e mais dispendiosos para a realização da Oficina de Fotografia. Todo o equipamento de gravação em áudio e em vídeo, incluindo as fitas digitais, assim como as

câmeras fotográficas e seus cartões de memória foram gentilmente cedidos pelo Centro de Rádio e Televisão (CRTV) e pelo Estúdio Fotográfico do Curso de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília.

Total de fotografias produzidas durante a oficina:¹⁰⁸

- Primeira etapa: 242 fotos.¹⁰⁹
- Segunda etapa (“morar no Riacho Fundo II”): 172 fotos.¹¹⁰

Vídeo documentário: 205 minutos (3 horas e 25 minutos).

Áudio das entrevistas: 681 minutos (11 horas e 21 minutos).

Investimentos na Oficina de Fotografia:

- 414 ampliações fotográficas, no formato 7 x 10 cm, cor, com margem, em papel brilhante: R\$ 285,66 (Duzentos e oitenta e cinco reais e sessenta e seis centavos).
- 28 pares de pilhas alcalinas AA para as câmeras digitais: R\$ 112,00 (Cento e doze reais).

Investimentos para a Exposição Fotográfica:¹¹¹

¹⁰⁸ O número a que se refere esse item diz respeito somente à quantidade de imagens armazenadas na memória digital das câmeras, que depois foram ampliadas em papel fotográfico no formato 7 x 10 cm. O que quero ressaltar com isso é que, como trabalhamos com tecnologia digital, não tive como saber quantas foram apagadas por cada fotógrafo no decorrer da oficina.

¹⁰⁹ Algumas câmeras tiveram sua resolução, acidentalmente, reprogramadas por seus fotógrafos, passando a funcionar com qualidade inferior (VGA: 640 x 480 *pixels*) à proposta (3 *mega pixels*). Isso gerou um maior armazenamento, extrapolando as dezoito previstas. Mesmo assim, todas foram ampliadas no formato 7 x 10 cm para serem exibidas a seus respectivos autores.

¹¹⁰ Nessa etapa, o mesmo problema de mudança de resolução voltou a ocorrer com um dos participantes. E muitos outros acabaram produzindo somente 11 fotografias, em decorrência principalmente das pilhas das câmeras, que não resistiram a todo o tempo necessário e perderam sua carga antes da conclusão do exercício. Isso, evidentemente, acabou representando uma perda para o *corpus* produzido pela Oficina de Fotografia, pois o problema não pode ser solucionado com a substituição das pilhas e alargamento dos prazos, uma vez que a Universidade necessitava de todo o equipamento que fora emprestado.

¹¹¹ A exposição fotográfica foi realizada, no dia 12 de novembro de 2006 (domingo), como uma das atividades da II Feira de Cultura e Aprendizagem do Riacho Fundo, na Escola Classe 01, QC 04 Conjunto 18 Lote 02. Esse evento tem como proposta representar uma alternativa de lazer e de construção de conhecimento dentro da comunidade, por meio da abertura de espaços de troca de saberes entre os moradores do local, além da elaboração de experiências de aprendizado. Tem periodicidade bienal e apresenta as práticas e o diálogo

- Ampliação de 36 fotos, cor, formato 20 x 30 cm, sem margem, em papel fosco:¹¹² R\$ 72,00 (Setenta e dois reais).
- 15 unidades de papel Paraná, 60 gramas, para confecção da molduras:¹¹³ R\$ 58,50 (Cinquenta e oito reais e cinquenta centavos).
- 3 unidades de fita dupla-face de silicone (fixa forte – *Scotch*), fixação permanente, formato 12 mm x 2 m (colar as molduras na parede): R\$ 22,50 (Vinte e dois reais e cinquenta centavos).
- 3 unidades de fita dupla-face (3M), formato 19 mm x 30 m (colar as fotos nas molduras): R\$ 14,70 (Catorze reais e setenta centavos).

iniciados pelo grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa no Riacho Fundo II*. A Universidade Católica de Brasília participa como apoiadora das atividades. O seu foco é principalmente os moradores da cidade. É gratuito e engloba todas as faixas etárias.

¹¹² A escolha do papel fosco deve-se ao fato de, ao ser manuseado, ficar menos marcado pelo suor e oleosidade dos dedos que tocam o material. Infelizmente, por distração, o mesmo não foi feito com as fotografias ampliadas em 7 x 10 cm, usadas no decorrer de toda a Oficina.

¹¹³ A confecção foi feita da forma mais simples possível: as molduras foram enviadas a uma gráfica para o corte do papel Paraná, em formato 24 x 34 cm cada, ou seja, com dois centímetros de margem de cada lado da fotografia anexada (formato 20 x 30 cm).

CAPÍTULO 3 – SUPERFÍCIE, MAPAS DE HISTÓRIAS

O propósito desse capítulo é realizar uma leitura¹¹⁴ sobre os universos fotográficos dos onze moradores que participaram da pesquisa, sem, contudo, pretender esgotá-los. Trata-se, simplesmente, de um passeio por essas superfícies visuais, tal como entendidas as fotografias produzidas. Essa precaução é válida até para que não se corra o risco de um reducionismo absoluto, incapaz de contemplar a complexidade das imagens. Aqui me darei o direito de ser leitor de mensagens fotográficas.

Desse modo, busco também entender os meandros dessa produção, das escolhas, dos fazeres. No primeiro momento, analiso, separadamente, cada conjunto composto pelas três fotos escolhidas por seus respectivos autores para a exposição fotográfica realizada em novembro de 2006, no Riacho Fundo II. São, pois, aquelas consideradas como as mais representativas para demonstrar o que lhes parece “morar” em sua cidade. Na parte seguinte, o foco da análise é direcionado para o conjunto das 180 imagens elaboradas por todo o grupo sobre o mesmo tema.

Ademais, como qualquer leitor, reconheço a minha condição de construtor dos vários significados possíveis que cada um desses fragmentos simbólicos pode conter, ou adquirir, ao passo que forem significando. Faço isso fundamentado na Análise de Conteúdo, que percebe na “mensagem” um elemento central para tentar entender ou inferir características do emissor, passando pelo seu contexto de produção e chegando à recepção. Assim, como procedimento de estudo, parto da mensagem para, no capítulo seguinte, contrapô-la às falas e percepções de seus produtores/leitores.¹¹⁵

¹¹⁴ A palavra “leitura”, quando referida à fotografia, é questionada por diversos autores, como o próprio Boris Kossoy, principalmente em função de poder atribuir à imagem visual uma operação semelhante à leitura do texto escrito. Aqui não a emprego com esse sentido, apenas para fazer menção ao ato de decodificar, de apreender significados de uma determinada mensagem, dentro de seu próprio contexto de produção de sentidos.

¹¹⁵ BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (trads.). Lisboa: Edições 70, 2004, p. 35 e 37.

Para fundamentar sua estratégia de pesquisa sobre fotografia, memória e imaginário das cidades, o fotógrafo e professor Marcelo Feijó utiliza-se de alguns argumentos de Michel Maffesoli e Thereza Negrão para afirmar: “não se fala do objeto, mas através do objeto”.¹¹⁶ E complementa: “Portanto, os referenciais teóricos, categorias e noções deverão emergir, ‘soprando seus papéis’ ao longo do trabalho, sustentando as análises, iluminando os caminhos de acordo com as necessidades do caminhante, sem impor obstáculos, propondo atalhos que têm possibilitado um renovado caminhar...”.¹¹⁷ Faço dessa orientação um norte para minha leitura e busco também, em alguns procedimentos da Semiologia, uma possibilidade de firmar a atenção sobre as estruturas de cada uma dessas delicadas superfícies visuais. O lugar de chegada é uma produção de sentidos possíveis, com o cuidado de não tentar fazer disso um processo generalizador.

Essa associação entre Análise de Conteúdo e Semiologia pode parecer problemática, mas é justamente o que propõe Gemma Penn em seu texto “Análise semiótica de imagens paradas”:

A semiologia e a análise de conteúdo são consideradas, muitas vezes, como sendo instrumentos de análise radicalmente diversos, mas, como afirmam tanto Leis como Curan, há muitas razões para uma *aproximação*. Os semiólogos podem incorporar os procedimentos sistemáticos da amostragem da análise de conteúdo. Isto levará, de alguma maneira, a discutir as críticas de que o enfoque produz resultados autoconfirmadores, e de que não é legítimo generalizar as conclusões de uma análise semiológica para outro material. A sistematização mais aprimorada da análise, que a análise de conteúdo defende, pode levar também a ajudar o semiólogo a combater acusações de seletividade (por exemplo, na construção de inventários de denotação e matizes de possíveis sintagmas). A análise resultante deverá ser mais fidedigna (replicável) e menos dependente de idiosincrasias e habilidades de determinado analista.

Além disso, a inclusão de mais códigos interpretativos (baseados mais na conotação do que na denotação) nas análises de conteúdo é prova da recíproca influência da semiologia.¹¹⁸

Ao ver a mensagem, pretendo enxergar também o seu processo de construção. E mais, por sua tênue ligação com o referente que a origina – sua “condição indicial”¹¹⁹, como chama Philippe Dubois –, no caso da fotografia, não se pode desprezar esse caráter de mensagem-atô. Nessa perspectiva, a análise aqui realizada discute condições de produção como

¹¹⁶ MAFFESOLI e NEGRÃO *apud* LIMA, Marcelo Feijó Rocha. *Fotografia, Memória e Imaginário das Cidades: São Paulo, Lisboa e Londres no Diálogo das Imagens*. Brasília, Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, 2004, p. 53. Trata-se de uma citação feita por Thereza Negrão em sala de aula e anotada por Marcelo Feijó.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 54.

¹¹⁸ PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL George. *Pesquisa Qualitativa com Texto: Imagem e Som – um manual prático*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003, p. 338-341.

¹¹⁹ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Papirus, 1994, p. 61.

aproximação, foco, enquadramento do assunto representado, entre outros, que irão imprimir uma série de significantes instigadores dos mais diversos significados na superfície da imagem.

OLHARES ITINERANTES

LÚCIA IARA



FOTO 17

Autora: Lúcia Iara Rodrigues da Silva



FOTO 18

Autora: Lúcia Iara Rodrigues da Silva



FOTO 19

Autora: Lúcia Iara Rodrigues da Silva

Três situações bem distintas, mas o mesmo cuidado em compô-las.

A dos capoeiristas (FOTO 19) deixa isso bem evidente. Dá para sentir a busca de Iara por um lugar mais alto, seja de cima de uma escada, de um banco, ou pelo simples gesto de esticar os braços e posicionar o seu equipamento digital. A idéia era mostrar a roda de capoeira. Do chão, dificilmente conseguiria o círculo completo. Para encontrá-lo, qualquer esforço pareceu justificável. Expectadores ao fundo, seguindo a forma da roda. O recorte, orientado desde os corpos dos atletas até o público que os assistem, mostra a dimensão precisa

da área significativa para a autora. Além disso, a perspectiva amplia a força dos quatro homens de costas. Mas, se a identidade visual está nos rostos, são justamente os líderes da roda – que detêm os instrumentos musicais – que não a revelam. Em vez disso, encontra-se nos demais participantes, que estão de frente para a lente da câmera. Esses, sim, têm suas identidades reveladas. Nos cantos superiores, direito e esquerdo, por sua vez, há uma pequena insinuação de lugar como endereço. O toldo azul remete a uma feira? E o carro, à esquerda, a uma rua?

Iara parece não querer ser vista. Quando há pessoas, posiciona-se pelas costas, pelo menos dos personagens mais próximos. Segue, talvez sem saber, um princípio bressoniano¹²⁰ de tentativa de não-interferência no mundo representado. Postura de fotógrafa ou simples timidez? A rua com o menino de bicicleta em posição de destaque (FOTO 18) comprova essa escolha, principalmente se comparada à foto dos capoeiristas (FOTO 19). Enquanto nessa a orientação é circular, a paisagem urbana, mais aberta, conduz a percepção para o ponto de fuga, destacado pelos três homens ao centro (os de amarelo, branco e preto) e pelos portões no finalzinho da rua. As fachadas das casas estabelecem os limites laterais, esquerdo e direito, da composição. E, em meio a um Riacho Fundo II que realça o “em construção”, três casinhas destoam: a de cor laranja e portão cinza, à direta, e as de portão branco e cor-de-rosa, ao fundo.

Mas é curiosamente na rua, tal como um corredor, onde a vida se desenrola em diversas direções. São muitas histórias possíveis. Algumas solitárias, como a dos dois “bicicleteiros”: o menino passeando e o homem fazendo entrega? Outras coletivas: crianças de diversas idades, juntas, e os três adultos caminhando. O menino de bicicleta vai encontrá-las? A bicicleta indica isso, mas a direção do seu olhar não. Aliás, é também esse olhar que nos faz perceber o varal improvisado no meio da calçada, quase apagado pelas sombras (lado esquerdo). De quem são as roupas penduradas nele? É um varal coletivo? E, novamente, muitas faces não identificadas, pessoas de costas. Carros quase não há – observação despertada pela existência dos únicos dois estacionados na rua. Mas e nas garagens, há outros automóveis, visto que muitos moradores parecem ter se preocupado em construí-las em suas fachadas? Seria uma esperança consumista ou uma já realização ausente na imagem?

No que concerne à paisagem natural (FOTO 17), nossa fotógrafa se posiciona bem de frente. A estrada no cantinho inferior é só um detalhe, mas com uma grande força de significado. Sua falta poderia criar a impressão de um local totalmente distante, desvinculado

¹²⁰ CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Renato Aguiar (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 17.

da cidade, sem indícios urbanos. Assim como recorta o capoeirista (FOTO 19), Iara recorta as árvores. Não precisa visualizar tudo para mostrar o todo, a própria condição de fragmento espaço-temporal da fotografia encarrega-se de garantir o “contínuo”, o interminável no mundo. Esse é o quadro mais vazio de elementos humanos, embora tal presença seja insinuada tanto pelo asfalto, símbolo da intervenção do homem, quanto por um pequeno objeto no centro inferior, um índice de algo (lixo?) deixado por alguém. E talvez esse ponto branco illustre precisamente uma das definições de Roland Barthes acerca do *punctum* fotográfico: “um detalhe”, “por acaso e para nada”, que sofre “uma força em expansão”, “metonímica”,¹²¹ capaz de mudar a leitura do *spectator* (receptor).¹²² Já o *studium* é todo o universo mais explícito da foto, que para Barthes significa o que nos faz “fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo”, mas encontrá-las, “de certo modo ao contrário” do *operator* (fotógrafo), ou seja, “segundo meu querer de *spectator*”.¹²³ Em sua interpretação sobre esse último conceito, Etienne Samain afirma:

O *studium* da fotografia é, em Barthes, o que registrou a *câmara obscura*, isto é, este campo de dados inscritos e, geralmente, condensados numa imagem, que se oferece ao meu olhar e, sobretudo, ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. O *studium* é a fotografia enquanto ela vem me procurar – eu sujeito de sua leitura – informando-me, comunicando-me, oferecendo-me o sentido que “apresenta naturalmente ao espírito”, o sentido óbvio.¹²⁴

¹²¹ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Metonímia é: “figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contigüidade (proximidade quer no tempo, quer pelo sentido – ‘significação’), material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado (Não se trata de relação comparativa, como no caso da metáfora.)”. HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acessado em: 21 de fevereiro de 2007.

¹²² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 68-73.

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹²⁴ SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 130.

DÉBORAH



FOTO 20

Autora: Déborah Cristina do Carmo Corrêa



FOTO 21

Autora: Déborah Cristina do Carmo Corrêa



FOTO 22

Autora: Déborah Cristina do Carmo Corrêa

Uma imagem de outras imagens técnicas (FOTO 20). Televisão, porta-retratos, DVDs, CDs. Uma curiosa metalinguagem que interrompe, paralisa o ato do jogador de futebol e suscita as especificidades de cada uma. A fotografia, ao congelar o movimento da TV, relembra a particularidade de sua construção. Na exata posição do chute do jogador, uma quase bola desenhada pelo círculo do *flash* fotográfico, em posição diagonal a outro símbolo também redondo, o da Rede a Globo, emissora mais assistida no país. Mas uma menina assistindo a um jogo de futebol? Em uma sociedade tão machista quanto a nossa, é no mínimo de se estranhar. De todo modo, é Brasil e Argentina, informação dada pela legenda no canto superior esquerdo da quase textual TV “ao vivo”. Os uniformes de nossos jogadores confirmam essa versão escrita. Ah, sim... Nesse caso, é a seleção brasileira. É “adequado”, mesmo para meninas. Eis, todavia, a permanência da dúvida: Por que Déborah, representante da categoria feminina, de 8 anos de idade, não optara pelas animações *A fuga das galinhas* ou ainda *A princesa do Egito*, DVDs disponíveis na estante? A silenciosa foto, apesar da narração do jogo, vai criando um emaranhado de perguntas e respostas possíveis. De onde a pequena autora observa? Seria de um sofá da sala? Seria um partilhado por outras pessoas, como o seu pai? Essa alternativa acalmaria os mais preconceituosos.

O interessante ainda de detectarmos é o que não importava para a fotógrafa. O aparelho de som, por exemplo, entrou no enquadramento, mas só pela metade. Encima dele, o relógio está quase precisamente colocado no limite do recorte. Exatidão fotográfica ou, de novo, acaso? Se pensarmos que o terceiro porta-retrato também entra precisamente,

poderíamos de pronto depreender que foi tudo calculado. Isso até prestarmos atenção no lado direito do quadro, que está quase vazio – a não ser por um fio, uma possível antena e outros pequenos objetos escondidos pela sombra do *flash*, que assim interferiu e mudou o cenário, destacando uns, escondendo outros. Esse tipo de luz, com certeza a fotógrafa não teve como calcular.

Sem querer ser um machista obsessivo, mas exercendo o meu direito de leitor pleno, a pergunta retorna para a TV e sua programação: alguém deixa os controles remotos na estante em vez de ao alcance da mão? Um radical “anti-zapeador”? Será que Déborah montou essa instigante cena para nos fazer imaginar que “morar no Riacho Fundo II” passa pelas lembranças dos porta-retratos, pela infância estampada neles, pelos aparelhos tecnológicos a trazer representações sonoras e visuais do mundo todo, pela imposição de um pai para que sua família tenha no jogo de futebol seu programa de domingo? Ou seria uma quarta-feira à noite? Talvez fosse apenas a TV enquadrada levemente torta, envolta por tantas linhas e figuras geométricas (quadrados, retângulos), e o que figura em sua tela invisível ao olhar fotográfico da pequena menina de oito anos...

A cor azul está muito presente nas duas outras fotos (FOTOS 21 E 22). O vermelho também é outra semelhança, só que mais discreta. Afora isso, diversas linhas e formas geométricas parecem dominar e expressar ambas as imagens de maneira destacada. Na parte superior do prédio (FOTO 21), atrás da cerca de arame, lê-se “POSTO DE” e “RIACHO FUN”. Não hesito em completar: “Posto de Saúde/Riacho Fundo”. Devo confessar que, antes de encontrar a placa, tinha a certeza de que se tratava de uma escola, em função quase que somente das cores. É uma cena absolutamente quieta, descritiva. Somente o enquadramento oblíquo confere um relativo dinamismo. O geometrismo, fruto da atenção ou ato inconsciente de Déborah, marca também o espaço dos dois jovens em suas bicicletas, exatamente posicionados entre dois portões, um vermelho, outro azul (FOTO 22). A última cor pinta o meio fio e a roupa do menino em primeiro plano.¹²⁵

Por falar em coisas situadas na composição, têm-se, entre os dois ciclistas, o suporte do lixo, a caixinha de correio e outra placa a dar endereço ao muro da esquerda, mais próximo ao ciclista cuja bicicleta vermelha reforça a dualidade de cores quentes e frias que constrói as sensações visuais dessa imagem. O seu olhar para o de azul, no exato momento do clique, acaba ainda sugerindo um diálogo entre eles e os relacionando como possíveis colegas, amigos, irmãos...

¹²⁵ Plano mais próximo do leitor da imagem.

GLÓRIA



FOTO 23

Autora: Glória Maria Gomes do Carmo



FOTO 24

Autora: Glória Maria Gomes do Carmo



FOTO 25

Autora: Glória Maria Gomes do Carmo

O belo, o familiar e o exótico. Não sei se por puro envolvimento com algumas das questões que se colocam para essa pesquisa, mas é assim que enxerguei essas fotografias que trazem imagens, respectivamente, de um jardim (FOTO 23), um casal (FOTO 25) e um periquito (FOTO 24). Não que uma das categorias exclua as demais. O familiar remeter também ao pássaro e no jardim se os entendermos como pertencentes ao cotidiano da fotógrafa. O belo pode estar em diversas qualidades tanto dos personagens bem vestidos, preparados para o registro, quanto nas cores exuberantes do pássaro. E o jardim, se levarmos em conta que o Riacho Fundo II é uma cidade marcada pelas construções, em grande parte desprovida de espaços paisagísticos, esse adquire também o valor de exótico nesse contexto. Evidentemente, muitas dessas considerações partem de um conhecimento prévio do referente, ou seja, de sua primeira realidade, e não apenas do documento fotográfico, sua realidade exterior/explicita.¹²⁶ Na leitura da fotografia, é tênue a linha que separa uma de outra – se é possível separar definitivamente.

As poucas flores que “quebram” o verde exuberante das plantas nos convidam a mergulhar mais atentamente no cenário (FOTO 23). Se tivermos a paciência necessária, descobriremos outros tantos minúsculos pontos vermelhos no jardim. Aqui não atuam como

¹²⁶ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 37.

punctum, pois de algum modo, são elementos esperados, coerentes com o tema geral em questão, mas é justamente por outros detalhes – o muro que termina no portão azul, do lado esquerdo, e os telhados escondidos, ao fundo – que nos damos conta de que se trata de uma cidade, uma vila, um bairro. Nesse caso é como se o contexto, pela própria condição do fazer fotográfico, impedisse que a autora da representação os eliminasse. É como se gritasse para Glória: “se quiseres mostrar a grandeza de minhas árvores, terá que assumir também os meus telhados”. Representação e referente apresentam-se, assim, quase indissociáveis do ato de “registro/criação” da foto.

A fotografia permite-nos construir diversas formas de narrar, seja pela escrita a seu respeito, como faço agora; seja pela fala, como fizeram os participantes da Oficina de Fotografia; ou ainda pela ordenação espacial das próprias imagens, como fizemos coletivamente na exposição fotográfica com o material produzido no Riacho Fundo II. Sobre essa última forma de narrar, vendo as três fotos de Glória, percebo na do pássaro um forte elemento de ligação entre as outras duas. O periquito (FOTO 24), como significante, pode desencadear o significado de “pertencente à natureza” e, assim, se ligar, como signo, ao jardim (FOTO 23). É índice de natural, de liberdade. Por outro lado, como animal de estimação, associa-se ao homem; e a mão masculina que segura o pássaro encontra estreita ligação com o senhor do retrato (FOTO 25). A pose aparece como outro elemento de aproximação, casal e pássaro posam para o registro. E o fato de serem forçados a isso, estando pouco espontâneos, encontra não só na mão que segura o periquito um eco, como também na leve expressão sem graça da senhora. Dado interessante, a coincidente cor verde será decisiva para que as três imagens sejam vistas em conjunto e não separadamente. Mesmo porque isso só se concretiza pela feliz condição da primeira realidade em oferecer um sujeito que, nessa hora e nesse dia, resolveu vestir uma roupa dessa mesma cor. Ou seria por uma imposição da fotógrafa?

Outra leitura possível seria a associação com as idéias de liberdade e de prisão a partir de símbolos como o pássaro e a mão que o prende; as grades ao fundo e o casal na rua; e a natureza representada pelo jardim. Em todas elas, o cuidado da fotógrafa em preencher quase por completo o universo expressivo da imagem com o que quer mostrar ou guardar e de cuidar especialmente das porções inferiores constitui um traço evidente de sua autoria. Basta observarmos o recorte sobre os dedos que seguram o periquito (FOTO 24), a mão da mulher que entra suavemente no quadro (FOTO 25) e as folhas verdes que introduzem o jardim (FOTO 23) pelo delineamento do plano mais próximo à autora.

MARIA FRANCISCA



FOTO 26

Autora: Maria Francisca de Sousa Abreu



FOTO 27

Autora: Maria Francisca de Sousa Abreu



FOTO 28

Autora: Maria Francisca de Sousa Abreu

Dona Francisca, como é conhecida pelos seus companheiros do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*, escolheu um dia nublado para fotografar, o que acabou colorindo seus quadros de um céu bastante cinzento. As cores não possuem saturação, são todas blasés. No jargão fotográfico, seriam consideradas “lavadas”, com pouca vida, como se a chuva as tivesse descolorido. A forte presença do marrom no quintal (FOTO 26), no caminho (FOTO 27) e no terreno cercado (FOTO 28) relaciona os três ambientes e reforça – apesar de levemente avermelhado em função da própria água da chuva, que lavando o chão, também lhe dá, contraditoriamente, um pouco mais de vida na cor – a atmosfera um tanto fria dessas imagens. Cabe dizer que o frio aqui é entendido apenas como sensação térmica, não como ausência de expressividade. A cidade que Dona Francisca nos mostra é também vazia. Quase não há pessoas, a não ser pela mulher de branco, que espera sair dali, e os outros dois homens que, no instante do clique, partem imediatamente para o ônibus (FOTO 27). Todos os três se encontram na pequena parada de ônibus no fim do caminho de terra, construção essa, aliás, que se torna ignorável aos olhos de quem vê a foto. A parada parece dizer: “Daqui só resta partir”. A cidade de Dona Francisca, ao contrário da de Glória, não tem árvores, a não ser uma que pouco consegue esconder o ônibus. Isso fica ainda mais evidente em outra imagem, a da cerca e dos postes (FOTO 28).

Essa, por sua vez, apresenta outro traço marcante. O *flash*¹²⁷ disparado da câmera automática, sem o consentimento ou a operação de Dona Francisca, confere à cerca um brilho imposto, que, por sua vez, reverte em um forte valor expressivo. O contrário aconteceu com Déborah, quando o mesmo recurso disparado ressaltou a instigante TV, mas escondeu o outro canto da sala. Os equipamentos automáticos cometem sempre essa necessária “deselegância”: necessária para formar a imagem em situações de luz escassa, como a de um dia nublado; deselegância porque independentemente da vontade do autor, simplesmente é acionado pelo sistema da câmera. Com isso, constrói-se uma figura que não necessariamente teríamos feito, se fôssemos consultados antes.

Mas chega de lamentações, voltemos à cortante e bem esticada cerca, que protege duas pesadas máquinas inoperantes naquele momento. Será por causa da chuva anunciada ou por que é um final de semana, dia de descanso e de cidade tão quieta e solitária? O arame, que protege e fere aos que tentam transpô-lo, também guia nossos olhos ao encontro de um pequeno ponto cinza que, se reparamos com um pouco mais de atenção, veremos ser mais um homem, distante, solitário, nessa cidade quase desabitada. A massa asfáltica em construção ocupa uma estreita fração do quadro. Ela está relacionada às máquinas? Os montes de terra reforçam essa associação, comprovando o que Iara havia nos mostrado de uma cidade em construção? A minha primeira realidade, que vivenciei esse lugar registrado por Dona Francisca, me impele a revelar que sim.

Por seu turno, a casa ainda sem pintura destaca, mais uma vez, as inacabadas superfícies do Riacho Fundo II (FOTO 26). Somos expostos a um lugar que tinge de cores blasés e signos fortes a idéia de eterno processo. O interessante é perceber o quanto os continentes (significantes) vão contando os conteúdos (significados) da imagem fotográfica. A sua leitura se dá de maneira “circular”. Diferentemente da forma como aprendemos a ler um texto escrito, no mundo ocidental, onde há uma maior linearidade, ao menos no modo de decodificação (sujeito, verbo, predicado). E se nos recordarmos o que propõe Vilém Flusser para “decifrar” uma imagem, ou seja, se realizamos um “escaneamento”,¹²⁸ uma varredura de suas superfícies com o mesmo cuidado que a escrita tantas vezes nos obriga, iremos também

¹²⁷ As câmeras digitais empregadas na Oficina de Fotografia não possuem dispositivo de acionamento manual do *flash* eletrônico. Ou seja, quando programadas para a função automática, a única possível, esse recurso é acionado pelo próprio equipamento assim que esse detecte a necessidade de complementação luminosa da cena enquadrada.

¹²⁸ FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Águas Editores, 1998, p. 28.

perceber histórias encima de histórias, as quais, ao identificar signos presentes, desmascaram interpretações frágeis:

O tempo projectado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. (...) Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para os elementos preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia [aqui é entendida como a existência no espaço-tempo do eterno retorno]. (...) Noutros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.¹²⁹

Cito esses conceitos em função de meu primeiro julgamento a respeito dos fios presentes na FOTO 26, percebidos pelo meu preconceituoso olhar como gambiarras, “gatos”, os quais teriam a função de levar energia ao banheiro da casa, por entrarem pela pequena janela típica desse cômodo. Todavia, pouco depois, ao avistar os pequenos prendedores sem roupas – provavelmente pelo mesmo motivo das máquinas paradas, o anúncio de chuva –, a mesma imagem revelou três varais. O conjunto tornava-se agora mais coerente com um quintal tão repleto de plantas e de “presenças” dos seus moradores: as duas bicicletas, os prendedores, a janela aberta acompanhada de uma delicada e pouco tímida flor amarela. O entreaberto impulsiona à especulação sobre o que haveria no interior dessa casa, que, mesmo sem dispor de qualquer elemento humano, se mostrava a mais habitada das três imagens.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 28.

ADRIANO



FOTO 29

Autor: Adriano Rodrigues de Almeida



FOTO 30

Autor: Adriano Rodrigues de Almeida



FOTO 31

Autor: Adriano Rodrigues de Almeida

O dia retratado por Adriano também estava nublado (FOTOS 29, 30 e 31). Mesmo assim, o verde está mais presente em suas fotos do que nas de Dona Francisca, ainda que com a mesma atmosfera fosca, blasé. Em uma rápida leitura, a tendência talvez seja dizer que são três imagens praticamente idênticas. É claro que isso é reforçado pela estratégia do fotógrafo de mostrar diversos ângulos de um só lugar, diversos ângulos e recortes de uma mesma localidade. No entanto, é justamente pelos detalhes que as paisagens se diferenciam e se complementam. É preciso também entender cada foto como detentora de um significado específico, na medida em que, no enquadrar, pelo retângulo da câmera, o autor delimita a área significativa que pretende compor.

A FOTO 29 traz uma floresta preenchendo sua maior área, sem dizer onde ela se localiza em relação ao Riacho Fundo II. Embora denote uma estreita intervenção humana, é a mata que se impõe como força de representação. O verde fecha o quadro e o domina, insinuando a continuidade de sua extensão, capaz de significar uma exuberância ainda maior do que a visualizada. A manilha, realçada pela posição, não deixa, contudo, que o olhar vagueie unicamente pelo universo vegetal. O urbano, de alguma forma, sussurra por esse ruído incômodo sua desconcertante presença. Já a que ressalta um conjunto de manilhas jogadas ao chão denuncia uma quase devastação da natureza (FOTO 30). Se vista logo após a anterior, poderia até conotar a idéia de tempo decorrido e espaço transformado: “alguns dias depois, veja o que ocorreu com a agora escassa floresta”. E o buraco, destacado pelo triângulo incompleto de madeira, aponta, explicitamente, a idéia de destruição, de violência. Talvez seja

apenas o lugar para se colocar as manilhas, o começo da obra, que pode ter a mata como limite (preservação) ou como fim (devastação).

Somente quando chegamos à última imagem (FOTO 31) – caso essa ordem arbitrária sugerida por mim, na condição de leitor, seja acatada – que então “descobrimos” o que parece ocorrer no conjunto. Trata-se de uma rua do Riacho Fundo II (informação presente no léxico de quem lê, não no campo denotativo da imagem) que faz divisa com uma floresta e que estava (se a referência temporal se encontra no mundo) ou está (se o tempo é o da própria representação desse mundo) em obras.

Para não ser tão imperativo, uma outra ordem de tantas possíveis, poderia estabelecer outra seqüência, qual seja, FOTOS 30, 29 e 31. A história começaria com os primeiros procedimentos de urbanização em um local ermo (FOTO 30); passaria pela floresta preservada e cuidada pelos homens (FOTO 29); até chegar finalmente à rua (FOTO 30), já com as manilhas instaladas (canto inferior direito) e sua pavimentação em progresso. É justamente nessa última que perceberíamos o cercamento da mata, protegida, assim, da devastação.

Na verdade, pretendo ilustrar com esse exercício de digressão, de passeio por histórias e sentidos possíveis, além da polissemia – que como defende Barthes é inerente à imagem fotográfica, e que também contribui para que, segundo esse autor, ela não configure um código¹³⁰, dada sua imprecisão lingüística¹³¹ e analogia com o mundo –, a relevância de cada parte no contexto do todo narrativo e os usos ideológicos da fotografia. Em um acervo documental, dependendo da conveniência e dos interesses, elas poderiam ser empregadas de diversas formas, com diversos significados construídos. Kossoy discute exaustivamente essa questão em seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica*:

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso documento para a veiculação de idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública. (...) E tal manipulação tem sido possível em função da mencionada credibilidade que as imagens têm junto à massa, para quem seus conteúdos são aceitos e assimilados como a expressão da verdade.¹³²

¹³⁰ Como dito anteriormente, essa pesquisa não se alicerça nas concepções de Barthes sobre a fotografia como “não código”, mas se apropria do importante modelo de análise estrutural por ele proposto, bem como de alguns de seus preciosos conceitos sobre o que é e o que representa a imagem fotográfica: como o *punctum* e o *studium*.

¹³¹ A partir do argumento de ser uma “representação analógica”, ou seja, semelhante a seu referente (a “cópia”), a fotografia, para Roland Barthes, não chega a constituir um sistema lingüístico, é apenas mensagem. Não é código. Polissêmica por natureza, “pressupõe, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido; ora, essa interrogação aparece sempre como uma disfunção.” Barthes chega a afirmar que para uma sociedade a “cadeia flutuante de significados” representa “o terror dos signos incertos”. BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*: Ensaios Críticos III. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 27, 31-32.

¹³² KOSSOY, Boris, *op. cit.*, p. 20.

Seja como for, isso vem se transformando, até mesmo em razão dos maus usos da fotografia de imprensa, que às vezes se utiliza indiscriminadamente das manipulações pouco éticas. Já não há mais tanta ingenuidade diante da “veracidade” fotográfica. Daí que uma das importâncias desse trabalho repousa não no aumento do ceticismo em relação à fotografia, mas instrumentalizar seus leitores sobre suas infinitas possibilidades, favorecendo um olhar crítico e político diante dela.

ALAN



FOTO 32

Autor: Alan Rodrigues de Almeida



FOTO 33

Autor: Alan Rodrigues de Almeida



FOTO 34

Autor: Alan Rodrigues de Almeida

A semelhança com as fotos anteriores, do seu irmão Adriano, não deve ter sido uma coincidência no trabalho de Alan. Proximidade essa puramente temática, mas em hipótese alguma na maneira de compor formas e contar histórias. Uma possibilidade é de que tenham saído juntos para fotografar. O dia ainda estava chuvoso, fechado, descolorido, frio. A manilha retrata por Alan parece mais em processo de destruição que de instalação (FOTO 32). O buraco em torno dela mostra isso. O seu tamanho foi pelo menos duplicado, e agora é a mata que passa a ser posicionada em relação a ela, não o contrário, como nos contava Adriano

(FOTO 29). Assim, as plantas, embora formando uma pequena, mas densa tira verde, perdem a força que tinham. É a terra e suas diversas tonalidades e desenhos que estruturam a imagem. De tão perto da cena, imaginamos o fotógrafo sujar os pés ao embrenhar-se no lamaçal.

Como num mergulho com a câmera, a massa de terra marcada pela chuva amplia ainda mais seu volume, formando uma avenida que separa, de um lado, pedaços de portões, postes, lixeiras e telhados; e, do outro, a distante mata compacta (FOTO 33). Tudo a ponto de essa hipérbole entortar levemente as casas e espremê-las no canto esquerdo da composição. Novamente, se a cidade é feita por seus moradores, aqui ela vem à tona sitiada pela floresta. O olhar caminha pelo “rio” de barro, que é acompanhado em direção a seu estreitamento, onde finalmente encontra o pálido horizonte. Nesse percorrer, do lado esquerdo, avistamos um carro cuja movimentação parece hesitante. Nosso olhar, porém, é surpreendentemente interrompido pela tímida, mas quase surreal manilha, dessa vez fincada no meio da rua – como se tivesse sido estrategicamente posicionada para atrapalhar a passagem ou dar pouso, descanso aos olhos fincados no marrom do barro.

Há ainda outro caminho mais delicado em função de sua pouca largura e do ponto de vista, ambos construídos pelo autor (FOTO 34). Nesse a ênfase dá lugar ao natural e o olhar é conduzido ao alto, seguindo a direção das árvores. Não chega a ser uma rua, é uma trilha ao lado de outra mata. Perto ou longe do Riacho Fundo II? Só se vê a solidão e se escuta o silêncio, embora não tenha sido sempre assim. Infelizmente quem atesta isso é o lixo, representado por pequenos pontos brancos, abandonados ao tempo, para virarem índices de viajantes descuidados.

FÁBIO



FOTO 35

Autor: Fábio Gonçalves de Oliveira



FOTO 36

Autor: Fábio Gonçalves de Oliveira

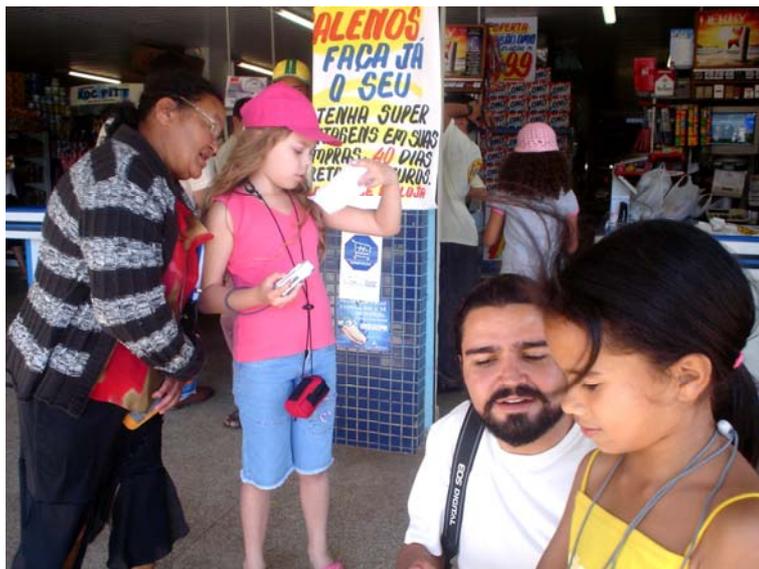


FOTO 37

Autor: Fábio Gonçalves de Oliveira

Instante retórico: conjunto de coincidências fotográficas capazes de construir, seja na imagem, seja a partir dela, figuras de linguagem. Esquecendo o “instante retórico”, só um jogo de palavras, passemos então ao “paradoxo instantâneo” (FOTO 35). A Análise de Conteúdo apropria-se de variadas técnicas e instrumentos de categorização de seu *corpus* de estudo, além mesmo de alguns presentes na lingüística, ou na análise de enunciação, como afirma Laurence Bardin.¹³³ Metáforas, metonímias, hipérboles, entre outras, classificam as mensagens em estudo. Assim, foi possível juntar a figura de retórica com o fazer fotográfico para sugerir o paradoxo instantâneo nas imagens anteriores.

A começar pelas convenções sociais das cores estabelecidas para cada sexo, um desvio: o masculino contrariamente traja vermelho, o feminino, azul (FOTO 35). A sorte é encontrá-los juntos, um casal, no momento do registro para permitir tal associação. É claro que isso não o “feminiliza”, e nem a “masculiniza”, apenas pontua, no apertar do disparador, a coincidência. Ela com um exuberante cabelo, ele já perdendo os seus. Mas na fotografia nem sempre são os elementos formais, plásticos, que nos surpreendem, mas as interrupções do tempo. É o que Barthes, dentro das “surpresas” fotográficas que encantam o *spectator*, vai classificar como “achado”.¹³⁴ O sentido para onde caminham não coincide com o de suas sombras. Essas, por sua vez, recolocam em cena a união, e se juntam em uma só forma. Enquanto a moça olha para frente, o seu companheiro, para a diagonal esquerda. É justamente

¹³³ BARDIN, Laurence, *op. cit.*, p. 176

¹³⁴ É “uma cena ‘natural’ que o bom fotógrafo teve o gênio, isto é, a oportunidade de surpreender” (BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 56).

esse ato dele que aponta para outro olhar, o da figura humana na propaganda, mais adiante. Precisão ou não, o poste não impede que nada disso aconteça, divide exatamente o cartaz em: a foto publicitária, de um lado, e sua legenda, do outro. Se ficarmos ainda procurando mais encontros e diferenças, veremos: o meio fio, de um lado bem acabado, do outro não; as duas avenidas, uma completamente vazia e a outra com diversos elementos, e assim por diante, até onde nossa imaginação alcançar. E se o casal não estivesse no exato centro do quadro, dividindo o mundo representado em tantos universos? Ou foi o fotógrafo que, em seu enquadramento, aí os colocou?

Por sabermos da data em que foi realizada a Oficina de Fotografia e pela proximidade do evento na memória, é difícil não associar o coração presente na FOTO 36, dentro da bandeira verde-amarela, às reminiscências da Copa do Mundo de Futebol, em 2006. Em todo caso, um aspecto interessante de se imaginar, fora do contexto puramente descritivo do conteúdo, é o porquê de uma pintura no muro e mais nada ser tão significativa sobre o “morar no Riacho Fundo II”. Talvez pela mesma razão do jogo de futebol na TV, fotografado por Déborah, ou ainda por ser um local de convívio para o autor, quiçá até mesmo por causa simplesmente das cores, do significado do símbolo nacional. Enfim, há uma série de justificativas possíveis e mais uma vez a metalinguagem vem à baila – representação da representação. Nesse exemplo específico, além da calçada, não há outro elemento de contexto urbano que situe ou justifique a escolha.

A FOTO 37 é uma de minhas prediletas, tanto pelo que narra e pela forma como narra quanto pelo que existe somente em meu universo pessoal, aspectos indissociáveis no ato da leitura. O registro conta um pedaço da história da I Oficina de Fotografia, realizada por mim no Riacho Fundo II. Tem, assim, um valor histórico e afetivo, pois marca um momento significativo do meu fazer acadêmico, fotográfico e comunitário. É bastante representativa do evento a que se refere: evidencia a diversidade dos envolvidos. Denuncia, a partir dos olhares de Dona Francisca, ao lado de Déborah, o quanto minhas orientações foram restritivas, dado o esforço e a atenção de ambas. E também marca o desenrolar de todo o processo, uma vez que, naquele momento ainda condescendente, Déborah acaba depois por apagar todos os exercícios que eu havia sugerido, deixando somente as suas prediletas na memória digital – as de plantas, flores e frutos.

Em primeiro plano, está Isabelle a me mostrar suas fotos. Embora dê para supor, essa informação não é explicitada pela segunda realidade – a fotografia –, mas pelo meu imaginário, que complementa o sentido a partir da experiência do vivido, a primeira realidade

– aqui especificamente o passado. O mesmo ocorre com Fernanda, de costas para o fotógrafo, cuja identificação só é possível pela toquinha rosa. Esse era um momento de deslumbramento da atividade, em que todos saíam fotografando tudo. Era o início das externas. A composição da própria imagem, por ser tão dinâmica, dada a disposição dos elementos expressivos no quadro, suscita a agilidade com que tudo ocorria.

De fato, pelo meu envolvimento com o assunto, poderia escrever páginas e páginas das histórias suscitadas, mas para encerrar pontuando um último elemento absolutamente subjetivo, ela me lembra a necessidade de aprimoramento de uma segunda edição da Oficina, pois quem está em destaque, Isabelle, foi justamente uma das que não concluiu a atividade em função das incompatibilidades de horários. Sua presença/ausência nesse registro reclama, a quem vivenciou o fato, a interrupção do processo, ou seja, do contínuo da experiência, que se mescla intrinsecamente ao fotográfico, principalmente quando ambos são vividos por quem os vê.

SIMONE



FOTO 38

Autora: Simone Regina Mesquita dos Santos



FOTO 39

Autora: Simone Regina Mesquita dos Santos



FOTO 40

Autora: Simone Regina Mesquita dos Santos

Até que ponto o destaque à porção asfáltica na parte inferior do quadro que introduz a cena foi intencional (FOTO 38)? O que faz com que optemos por privilegiar ou eliminar determinados elementos? Por que recortar o ponto de ônibus, para onde a fotógrafa claramente direciona sua atenção, e deixar uma “sobra” de espaço “vazio” no lado oposto? Difícil precisar uma resposta, até mesmo porque a visão não é um sentido neutro, capaz de detectar o mundo como ele é. E o que pode parecer uma imprecisão fotográfica acaba se tornando um dos mais preciosos traços de sentido. Ora, a intenção dessa imagem está nas

pessoas entrando no ônibus, ou seja, o tema é o evento, o processo. O que está ao redor é margem, complemento, pano de fundo. Nesse caso, a estrutura física do ponto de ônibus é importante, mas somente para localizar a ação. O preciso recorte de Simone revela seu assunto e ainda o situa no espaço e no tempo. É o cotidiano da cidade marcado também pelos símbolos da Copa do Mundo de Futebol: bandeira do Brasil, logomarca da CBF e faixa verde-amarela pintada sobre o meio fio.

Cidade do transporte coletivo, mas também do trabalho (FOTO 39) e do lazer (FOTO 40). Aliás, será que são nesses dois últimos universos que se escondem seus habitantes, já que grande parte das fotos escolhidas por seus próprios autores mostra suas ruas quase sempre vazias? Um traço marcante no trabalho selecionado por Simone é o da ação, do fazer cotidiano, aqui colocado em evidência. O que o marceneiro está construindo é uma mesa, já que as duas cadeiras a seu lado só podem fazer parte desse conjunto? E a terceira, ainda incompleta, quase escondida embaixo do seu braço? Não corresponde ao mesmo modelo das anteriores. Então o que faz aí? Por falar no “por fazer”, o pano de fundo, mais uma vez, está “em construção”. O sobrado ainda carece de muita mão-de-obra para ser terminado.

A única cena que parece “completa” é a do guitarrista (FOTO 40). O *flash* disparado novamente aparece cheio de suas “intenções”, querendo dizer: o que mais importa aqui é o instrumento que iluminei. De todo modo, isso ocorre a despeito da vontade de nossa, às vezes, refém fotógrafa. Tempos modernos, não do violeiro, que tocava suas músicas na porta de casa, aglomerando amigos, mas do guitarrista, que talvez faça o mesmo. O recorte não nos deixa ver, não nos conta isso, concentra-se no instrumento eletrônico com o seu personagem. Justamente por não nos contar, autoriza-nos a complementar o já completo com nossas histórias imaginadas.

CLARIS



FOTO 41

Autora: Claris Tereza Tondello



FOTO 42

Autora: Claris Tereza Tondello



FOTO 43

Autora: Claris Tereza Tondello

Contrastes marcam as FOTOS 41, 42 e 43. Seriam cidades distintas? Certamente desigualdade é o que, quase em tom de denúncia, relata Claris em suas imagens, a ponto de ser difícil acreditar que tais cenas se encontram em um mesmo lugar. Os pássaros presos em várias gaiolas decoram a sacada ou alpendre, não se sabe ao certo, do bem acabado lar (FOTO 41). Os vários elementos decorativos convidam o olhar a um rico passeio. A forma coloca-se como uma das qualidades do visível. São diversas linhas, quadrados, círculos, planos, superfícies, compondo uma estrutura bastante dinâmica. As cores são sóbrias, suaves, nada muito vivo. Tudo bastante fechado, como uma fortaleza – a janela diz isso. Os pássaros, como se tímidos ou entristecidos, escondem-se, espiam por trás da samambaia e do piso da mais alta gaiola.

Talvez avistem o cavalo, que ao contrário deles, está livre (FOTO 42), mesmo sendo a sua liberdade bem precária. O couro cheio de manchas e sem pêlos, a cabeça baixa, o olhar desolador nos faz compará-los e, relativizando, pensar quem está numa condição pior. O que tem acesso a tudo de mais essencial para a sobrevivência, mas no cativo, ou o que vive em um mundo aparentemente livre, porém sem acesso sequer ao mais elementar, o alimento? O lixo, por estar fechado, mostra que nem mesmo isso se destina ao animal. Mas a maneira como Claris recortou o quadro, deixando ao cavalo uma pequena porção, e em evidência as grades da lixeira urbana, também acabam por aprisioná-lo nessa estreita moldura dentro do retângulo fotográfico. Na cidade tão vazia de homens, habitam cavalos solitários. Além da

calçada, do poste insinuado, da lixeira, o quase imperceptível pneu de carro na parte superior reforça que aí é mesmo uma rua com seus restos humanos e animais.

A quem pertence esse bicho solto? Uma possível resposta talvez esteja em outras cercanias (FOTO 43), pois parece mesmo que se trata de uma habitação ao redor do núcleo urbano, mas totalmente à margem. Distante, deslocada, expurgada. O fundo da foto denuncia o vazio que a localiza. Surpreendentemente, um pequeno prédio pintado de alaranjado, bem ao longe, dá ainda uma posição simbólica mais precisa: distante até mesmo da Universidade Católica de Brasília, que atua no Riacho Fundo II com o seu projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*, mas que não se aproxima tanto assim de todos os seus habitantes. Uma Universidade particular, rica e, portanto, com educação inacessível. Há um abismo isolando a precária morada do resto do mundo. O cenário é desolador. A grade – que na bela casa é decorativa e protetora (FOTO 41), que na lixeira (FOTO 42) limpa, organiza e impede o acesso de animais – na FOTO 43 aprisiona os homens e deixa os seus bichos libertos à sorte do mundo. O frágil potro deitado no chão, misturado à cor da terra e da sujeira, só é percebido se fizermos um esforço para encontrá-lo. Estaria morto? Por falar em morte, há vida nessa casa? Alguém a habita, uma vez que o curral não guarda sequer suas posses? Ao abaixar a cabeça, o cavalo em pé revela algumas roupas penduradas no discreto varal. Isso permite dar uma resposta positiva ao questionamento anterior: existem moradores nesse lugar em que os governantes só chegam com seus emblemas políticos e falsos sorrisos – aliás, o único de toda a foto.

JOHNATAN



FOTO 44

Autor: Johnatan Reis da Silva



FOTO 45

Autor: Johnatan Reis da Silva



FOTO 46

Autor: Johnatan Reis da Silva

FOTO 44 – Um característico retrato de álbum de família, daqueles que pontuam a nossa “memória material” com situações, objetos, lugares tão pessoais e acabam enchendo gavetas, guarda-roupas, estantes, armários, computadores. Esse é um caso típico, seja pela expressão dos personagens, nitidamente teatralizando a amizade, a afetividade, a intimidade, sem qualquer pudor retórico; seja por sua composição estética, com o assunto preenchendo o centro exato do quadro, o recorte repleto de imperfeições, a nitidez comprometida. Mesmo assim nos parece tão perfeito a ponto de o autor o escolher como um dos prediletos para figurar na exposição do Riacho Fundo II.

E é justamente em relação à autoria que esse “auto-retrato” sugere uma série de questões instigantes. Digo “auto-retrato” entre aspas, porque embora não tenha sido quem enquadrou e decidiu o instante do clique, o jovem que aparece abraçando a menina é Johnatan, um dos participantes da Oficina de Fotografia. Embora não tenha feito uma série de escolhas, com certeza foi quem, de algum modo, dirigiu a foto: dizendo explicitamente o tempo e a forma da captação, ou simplesmente não deixando escolha ao solidário e misterioso “fotógrafo por acaso”, uma vez que os sorrisos e gestos gritam para que se aperte o disparador. Roland Barthes apresenta uma discussão muito interessante sobre esse aspecto:

A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. 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 exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade

(...). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto.¹³⁵

No “auto-retrato” de Johnatan, sujeito e objeto de seu próprio ato, tanto fotógrafo(s) quanto fotografados desempenham tais simultaneidades de papéis de modo ainda mais enfático, em virtude de seu específico processo de construção. O expressar-se para a câmera e, ao mesmo tempo, por ela, torna-se uma ação cuja referência está, concomitantemente, no que imaginamos estar encenando para nós mesmos, para o fotógrafo e para a fotografia. A coincidência repousa no fato de ter sido o único exemplar do gênero auto-retrato escolhido no contexto da Oficina de Fotografia, e por Johnatan ser exatamente quem procurava uma identidade profissional nessa atividade.

Relembrando, Johnatan foi quem, no questionário escrito, respondeu que o interesse pela oficina era o de saber se realmente faria vestibular para Comunicação. Curiosamente, no desenrolar do trabalho, acabou por se colocar na própria imagem. Eis, assim, o eu, com todos os conflitos, alegrias e dúvidas inerentes, representado no contexto da cidade. É o indivíduo, o ator social, que é não abdica de ser grupo, mas também reclama seu papel de sujeito. Embora Barthes defenda que “a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”,¹³⁶ arrisco dizer que, nesse caso, ela é exatamente uma afirmação e uma colocação dessa identidade. No entanto, a pergunta que proposta por Roland Barthes é: “a quem pertence a foto? Ao sujeito (fotografado)? Ao fotógrafo?”¹³⁷ Aqui ainda acrescentaria: quem fotografou? O fotógrafo? O fotografado? Ou ambos?

O banco com as árvores em volta (FOTO 45), tudo em verde e amarelo, relembrando novamente a questão do nacionalismo, tão ligado a tempos de Copa, marca a busca pelo belo como tema recorrente na fotografia, representado tantas vezes pelo lugar comum: a praça, as flores, o verde, a natureza. Por seu turno, no registro do saco de lixo (FOTO 46), embora também haja árvores e um lugar aparentemente harmonioso, o fato de o autor ter se abaixado e colocado a câmera na altura e próxima ao objeto destaca-o e chama a atenção para o oposto da imagem anterior (FOTO 45). Aqui ele define bem sua intenção. E o famigerado *flash*, que novamente dispara sem o comando do fotógrafo, dessa vez contribui para ampliar o valor

¹³⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 26.

expressivo do seu assunto e, com isso, estabelecer a hierarquia da informação na imagem, de forma mais eficaz, orientando sua leitura.

JOANA

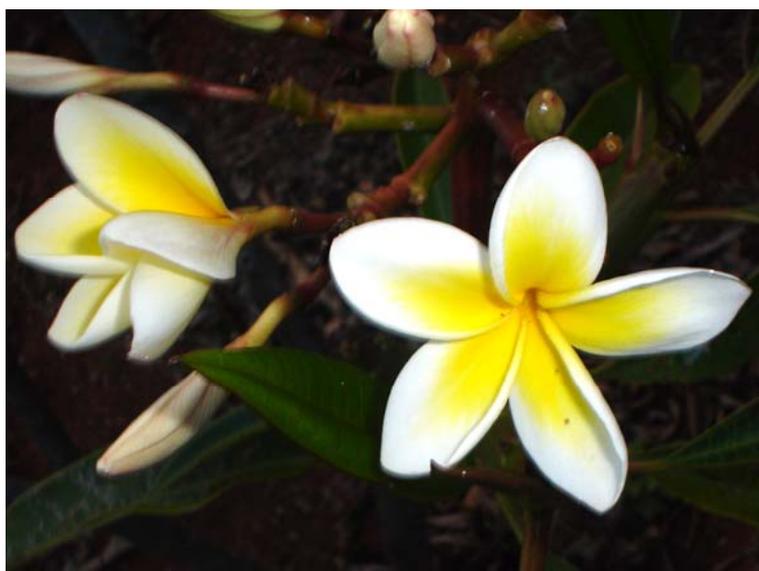


FOTO 47

Autora: Joana Darc dos Santos Lima



FOTO 48

Autora: Joana Darc dos Santos Lima



FOTO 49

Autora: Joana Darc dos Santos Lima

Vista separadamente, fora do seu propósito, a fotografia da flor não apresenta nada além da velha predileção de fotógrafos amadores por esse tema (FOTO 47) – ponto bastante discutido páginas anteriores. Lembro-me sempre dos alunos de Introdução à Fotografia e do número enfadonho desses exemplares que teimam em aparecer nos primeiros ensaios, mesmo a contragosto do professor, cansado de, repetidas vezes, analisar as tais “encantadoras” ou, na verdade, pouco criativas fotos de flores. Entretanto, quando relembramos que o tema do trabalho é “morar no Riacho Fundo II” e verificamos que não há, além do assunto principal, cenário algum nessa composição, começamos imaginar o porquê de ter sido uma das suas selecionadas.

Se eu não conhecesse a cidade registrada por esses onze fotógrafos, poderia fazer uma série de suposições no sentido de identificar essa como uma das espécies mais presentes no lugar, símbolo regional, planta com ricas propriedades medicinais; enfim, alguma razão que não estivesse necessariamente no plano expressivo do quadro, mas no conhecimento prévio do significado de seu assunto. Buscaria na primeira realidade e não na imagem esse sentido. Essa apenas o ilustraria, ajudaria a descrevê-lo com uma espécie de legenda: “é desse tipo de planta de que estamos falando”. No entanto, como o propósito da análise empreendida nesse momento é a partir da foto, de sua mensagem, ela definitivamente não responde a questão, apenas indica como significado sua forma, cor, dimensão, estrutura física, ou seja, sua plástica.

As demais fotos, por sua vez, contam uma história semelhante entre elas, com detalhes descritivos diferentes (FOTOS 48 e 49). Em uma delas, poderíamos supor que se tratava de uma atividade para crianças no Riacho Fundo II, em função de o enquadramento privilegiar esses personagens (FOTO 48). A seguinte já mostra uma maior diversidade de faixas etárias (FOTO 49). Outra diferença está no desenho do assunto: em uma delas a composição distorce muito o aspecto circular, denotando que os capoeiristas estariam posicionados quase em linha reta – o que sabemos não acontecer freqüentemente nesse esporte. Na outra, a roda fica bem visível. E se relembarmos o trabalho de Lúcia Iara (FOTO 19), primeiro conjunto de fotos lido nesse capítulo, será possível perceber como as diferentes estratégias estabelecidas por cada autor para construir o sentido de sua imagem são capazes de resultados tão distintos, particulares e representativos de seus olhares pelo mundo social.

TRAVESSIA

Nessa segunda etapa da análise, busco perceber como o fotográfico é construído, seja do ponto de vista dos meandros do fazer, seja pelas escolhas dos referentes captados. É a forma de construção dessas imagens, intimamente relacionada a seus respectivos assuntos, que procuro continuar compreendendo aqui. Ao contrário da etapa anterior, quando foram consideradas somente três imagens de cada autor, nesse momento o *corpus* é constituído de todas as 180 fotografias produzidas na fase final da Oficina, com o tema “morar no Riacho Fundo II”. Portanto, é o conjunto do trabalho que está em questão, as travessias feitas por esses moradores por sua cidade e as marcas que deixaram como explicações visuais de suas histórias.

Nessa perspectiva mais transversal de estudo das imagens, foram construídos dois quadros com as seguintes categorias:

QUADRO 1

Aproximação pelo zoom da câmera

- *Close*

- Quadro aberto

Aproximação do fotógrafo

- Perto¹³⁸
- Longe¹³⁹

Posição da câmera

- Horizontal
- Vertical
- Diagonal

Posição da câmera em relação ao assunto (altura)

- De cima para baixo
- De baixo para cima
- Na mesma altura do fotógrafo

Posição da câmera em relação ao eixo central do assunto

- Frontal
- Oblíqua

QUADRO 2

Gêneros fotográficos

- Retrato (com uma pessoa ou grupo¹⁴⁰ de pessoas)

¹³⁸ Uma sensação visual de proximidade com o assunto fotografado de cerca de 2 metros de distância dele. Essa percepção de pouca distância no ato do registro deve estar explícita na imagem, na sensação de proximidade revelada pelo seu primeiro plano (o elemento mais próximo).

¹³⁹ A partir de 2 metros do objeto em primeiro plano, evidenciado por um assunto que conote uma idéia de distância relativa do fotógrafo em relação a ele.

- Paisagem
- Natureza morta¹⁴¹

Espaço¹⁴²

- Público
- Privado/lar¹⁴³

Cores predominantes

Temas predominantes

Cenas descritivas¹⁴⁴

Cenas narrativas¹⁴⁵

O quadro aberto, captado de longe do assunto principal e com a câmera posicionada na horizontal, representa aproximadamente 80% do material produzido. Esse aspecto chama a atenção por uma infinidade de fatores. A busca pelo contexto, pela ambientação do que se fotografa é talvez uma das explicações mais plausíveis. O que se vê, em grande parte do trabalho, são ruas inteiras, avenidas, praças, enfim, cenários urbanos e naturais, que, se percebidos em toda sua extensão, de fato, são horizontais e, por assim ser, horizontalizantes das escolhas fotográficas. O Riacho Fundo II é uma cidade pouco provida de edificações com mais de três andares, o que acaba imprimindo um universo plano, menos vertical. Vale

¹⁴⁰ A partir de duas pessoas.

¹⁴¹ Fotografia de qualquer objeto, cujo propósito seja identificá-lo, evidenciá-lo, sem abrir muito o enquadramento, ou seja, quando a representação praticamente se esgota nele e não em um contexto mais amplo.

¹⁴² Diz respeito ao local onde as fotografias foram produzidas bem como ao que aparece explicitamente como pano de fundo dessas. Por exemplo, fotografar algum familiar ou objeto pessoal no espaço público foi aqui considerado como categoria espaço público, em função da relevância da escolha desse cenário para representar a cidade.

¹⁴³ Como espaço privado foi considerado exclusivamente as fotografias produzidas na casa do autor, dentro de seus muros. Por exemplo, uma imagem da fachada da casa do fotógrafo, enfatizando a rua e não mostrando exclusivamente a casa, foi também considerada como categoria espaço público, em virtude da exterioridade em pauta e não seu espaço mais privado.

¹⁴⁴ Onde a descrição de um determinado local, objeto, animal ou pessoa (retrato) está em pauta, ou seja, quando o que a imagem evidencia são as características físicas, geográficas, plásticas, de localização, ambientação, procurando mais identificá-la do que contar alguma ação específica em desenvolvimento.

¹⁴⁵ Cenas onde o que domina o conteúdo da fotografia é uma determinada ação em andamento. É o processo que aqui se coloca em questão, o ato e não prioritariamente o seu contexto físico.

destacar que essa é, aliás, uma característica de grande parte do Distrito Federal e de suas cidades satélites. Portanto, o próprio referente, o assunto em pauta, propicia a solução plástica. O ver de longe, que também pode ser analisado como certa timidez, característica na abordagem de muitos dos iniciantes e até profissionais dessa prática, colabora ainda com a busca por uma localização ao redor, ou seja, uma tentativa de dizer onde se encontra o que se registra, qual o seu cenário físico e social.

Mas há também de se considerar o repertório visual da maioria desses recém-fotógrafos. Percebo esses mesmos elementos na sala de aula da disciplina Introdução à Fotografia, do curso de Comunicação Social. Em ambos os casos, o contato introdutório com a prática fotográfica determina uma escolha pelo mais cômodo e pelo que povoa a maior parte do influente álbum de família. Se observarmos esses empoeirados diários visuais de nossas relações com o outro e com o mundo, veremos um nítido predomínio de enquadramentos horizontais e com o assunto principal bastante centralizado. Há ainda a forma como pegamos as câmeras, desenhadas para oferecer uma maior comodidade e segurança quando colocadas em posição horizontal. Com essas colocações, quero apontar para a existência de uma série de fatores que acabam por determinar a forma predominante de como construímos os quadros fotográficos, ditada por nossa aprendizagem, por nossas referências imagéticas, pelo equipamento e também pelo próprio referente que se coloca diante do visor do aparelho sugerindo maneiras de ser registrado.

Nessa mesma perspectiva, os posicionamentos da câmera na altura do olhar do fotógrafo (72,7%) e perpendicular (63,8%) ao eixo central do assunto – ou seja, de frente para ele – insinuam um modo de captação não muito ousado ou experimental. Tudo se passa tal como visualizamos a vida, a partir do lugar de nossos olhos, sem nos esforçarmos tanto para ver o referente sob outras perspectivas. Ocorre, todavia, que diversas imagens podem ter sido apagadas depois de conferidas no visor de LCD dos aparelhos digitais, mas, mesmo assim, esse aspecto evidencia o apreço de seus respectivos autores pelas mais tradicionais. Talvez isso aponte certa neutralidade não em relação ao que sem propõe contar da cidade, ao que se seleciona como significativo, mas à forma como as narrativas são contadas por intermédio das fotografias. De acordo com Miriam Moreira Leite:

Como a câmera assume o lugar do observador ou leitor da fotografia, amplia o sentido do fotografado quando o olha de baixo para cima e reduz sua importância quando o olha de cima para baixo. Os diferentes planos também imprimem significados às imagens – *close* que se aproxima e registra expressões faciais ou o primeiro plano que destaca o centro da imagem, apontando claramente para o foco,

deixa claro qual é o fundo e o plano parcial consegue captar as mãos, os olhos e os gestos.

Essas condições visíveis admitem a inferência das invisíveis pela formação de seqüências espaço-temporais, através de uma construção feita pelo fotógrafo, pelos retratados e ainda pelos recursos técnicos com que se conta.¹⁴⁶

Entre os gêneros fotográficos, a paisagem foi predominante, com cerca de 60% do total – esteve presente em 110 das 180 fotografias captadas pelo grupo. O curioso é pensar em uma cidade onde a presença humana não é preponderante, pelo menos nas descrições que seus habitantes fizeram dela. Um problema que não pode ser esquecido é a já referida timidez na abordagem, capaz de diminuir a proporção da presença de estranhos nas imagens. Uma vez que os equipamentos possuíam o zoom digital – ainda que pouco potente –, esse recurso permitiria a presença de mais pessoas fotografadas sem, contudo, exigir uma grande aproximação dos seus fotógrafos. Mesmo assim, só em dois casos – nas fotos de Déborah e Simone – não houve uma dominância da paisagem. Nessas duas exceções, o retrato foi o gênero mais explorado. Simone alegou nas entrevistas gravadas em vídeo uma predileção por fotografar pessoas, mas Déborah foi especificamente a menina que, na primeira etapa da oficina, se recusou a manter os exercícios na memória da câmera digital, sob o argumento de que gostaria de fotografar exclusivamente plantas.

O espaço público aparece em 86,6% dos casos. Inicialmente a idéia do “morar no Riacho Fundo II” – entendida por mim como o habitar uma cidade a partir de nós mesmos, do que nos é cotidiano, seja interno ou externo ao nosso mundo particular –, obrigou-me até mesmo a, durante a atividade temática, pedir aos participantes que não dedicassem mais de cinco, das dezoito fotos disponíveis a cada um, com a família, amigos ou a própria casa. Tendo em vista que a Oficina também se propunha a perceber como o grupo de fotógrafos-moradores se apropriaria de sua cidade pela fotografia, o meu medo era de que só captassem o que lhes fosse muito próximo, cômodo e com maior valor afetivo. É evidente que aí posso ter cometido um grande erro de orientação, a saber, o de desviar as intenções desses moradores para outros aspectos que não os que gostariam de destacar. Mesmo assim, não deixa de ser intrigante o fato de que, dos onze envolvidos, cinco nem sequer registraram um detalhe que fosse do universo privado de suas casas. Com exceção de Claris, de 29 anos, os outros quatro, Simone, Fábio, Johnatan e Lúcia Iara, representaram justamente os jovens do grupo, com faixa etária entre 16 e 20 anos de idade. Tanto as crianças quanto os adultos acabaram pontuando bem o lugar onde moram, com mais de uma foto em média desses espaços privados.

¹⁴⁶ LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 137-138.

Como dito anteriormente, uma das características marcantes do Riacho Fundo II é o número de obras em andamento, tanto de pavimentação de ruas e avenidas, instalação de redes pluviais, calçadas, meio fios quanto de construção de casas com tijolos, rebocos, alicerces à vista. Tudo está sempre por acabar, por ser concluído, o que termina colorindo toda a cidade com as cores das obras. Não existem árvores, praças e jardins em abundância. Apesar disso, exatamente como ocorreu no primeiro dia da Oficina, uma das cores dominantes do tema “morar no Riacho Fundo II” foi justamente a verde, que se sobrepôs, em número de fotos, às ocorrências do marrom e do cinza, tão presentes naquilo que simboliza o inacabado urbano. Assim, deparamos com a representação de uma cidade não pelo que a caracteriza como ocorrência, regularidade, domínio, mas pelo que ela carece ter ou pelo que já tem em pouca medida, em todo caso visto como belo ou passível de ser tornado representativo. O lugar enquadrado mostra aqui o desejo de quem o seleciona. Arlindo Machado aponta e discute o valor ideológico do recorte fotográfico:

Toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um *retângulo que recorta o visível*. O primeiro papel da fotografia é selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que dever ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis. (...) Evidentemente, essa escolha, esse recorte não são nunca inocentes, nem gratuitos. Toda síncope do quadro é uma operação ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem anuncia e a disponibilidade do que é enunciado.¹⁴⁷

O azul também domina as cenas, seja pelas generosas entradas de um céu quase onírico, com suas insinuantes nuvens; seja pelo excesso de seu emprego em roupas, anúncios pintados em muros, objetos de limpeza, enfim, num conjunto de coisas que só agora percebo como quase exagerada apropriação dessa cor em tantas coisas fabricadas pelo homem. Por sua vez, o cinza, que aparece também nos céus nublados das eventuais chuvas de setembro e outubro no Planalto Central, amplia sua já previsível dominância em razão do concreto e do cimento.

Os conteúdos das imagens apresentam uma relativa diversidade temática. A paisagem urbana foi explorada com vários enfoques, em espaços onde se desenvolvem ações rotineiras, uma espécie de lugares cotidianos. São, ademais, locais específicos, descritos dentro de um contexto quase estático, sem pessoas. Seja como for, houve também visões menos neutras dessa paisagem, denunciadas em meio ao caos das ruas barrentas, do lixo jogado. As obras

¹⁴⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 76-77.

foram ora simplesmente descritas como tais, ali colocadas em uma determinada região ou vizinhança; ora apontavam conseqüências benéficas, como o asfaltamento, a implantação de redes pluviais; ora reclamavam obstáculos ao caminhar pelas ruas. Em meio a esse cenário urbano, a natureza – representada por jardins, praças, áreas verdes, flores e o cerrado, que margeia o Riacho Fundo II – foi outra constante entre os trabalhos. Retratos de amigos e familiares como também desconhecidos apareceram entre alguns registros fotográficos. Em seguida, o lazer, principalmente em forma de esporte praticado, improvisado nas ruas, terrenos baldios, lotes abertos. Animais como cavalos, cachorros, pássaros foram outros elementos registrados por três autores. Por último, o trabalho e a segurança. A quase ausência desses dois temas não deixa de ser surpreendente se pensarmos que desemprego e violência figuram entre os assuntos mais discutidos pela mídia.

A maioria das fotografias apresenta um viés mais descritivo do que narrativo, enfocando principalmente as características de um dado local, objeto, pessoa ou animal. O verbo aqui mais aludido pelas imagens é o “ser”, com o sentido específico de “ter qualidade, característica ou propriedade intrínseca”;¹⁴⁸ como se dissessem por suas fotografias: “isso é assim”, descrevendo a coisa. Isso acaba atribuindo a muitas delas uma atmosfera relativamente estática. A aposta parece estar no fragmento indicial em que a intenção do autor privilegia um universo mais denotativo, explícito, literal. Não que o descritivo seja mais denotado do que conotado, mas o modo, às vezes, seco, cru, imparcial com que ele é explorado na imagem não parece ressaltar o implícito, o incompleto, o sugerido. O tempo, evidentemente, surge conotado por diversos signos, como as sombras que indicam a hora do dia, as condições meteorológicas que insinuam chuva ou céu aberto, o anúncio político que localiza uma determinada eleição. No entanto, é o espaço o grande personagem. A interrupção, o congelamento preciso de uma determinada ação, que estava em processo antes do instante do clique, ocorre em apenas 18.3% dos casos. O “isso continua assim”, a partir do que a própria imagem narra, aparece em segundo plano. É como se os autores deixassem para suas histórias contadas, sobre as quais trataremos no capítulo a seguir, o enredo de seus mergulhos temáticos. Se pensarmos assim, o que parece terminado, concluído na descrição, se transforma em lacuna para o relato, em espaço e tempo vivos para a produção de sentidos. A incompletude fotográfica coloca-se, nessa perspectiva, como estratégia para a narração.

¹⁴⁸ HOUAISS, Antonio, *op. cit.*

CAPÍTULO 4 – PELA LUZ DE SUAS FALAS E TRAJETÓRIAS

Caminhar por relatos e histórias narradas a partir de fotografias. Esse será o percurso de análise aqui desenvolvido. O roteiro das entrevistas discutidas anteriormente também pontuará algumas marcas da caminhada, mas não para desenhar todos os seus territórios, suas nuances, como o faz um mapa. Apenas ajudará a seguir o itinerário pretendido, iluminando alguns trechos, sugerindo outros. O sentido será conduzido pelas falas, pelas narrativas orais, cujo ponto de partida, não se pode esquecer, foram as expectativas, seguidas do desenrolar da Oficina de Fotografia e, por fim, as imagens construídas. A todo o momento, impressões, processos, mensagens visuais e falas deverão se entrecruzar, atravessando trilhas, ora confundindo, ora questionando, ora explicando, mas sempre desenhando uma figura nunca completa, mas, mesmo assim, capaz de evidenciar suas próprias deformações em detrimento de precisar limites absolutos.

Para definir o “relato”, Michel de Certeau toma como um belo e adequado exemplo o nome dos transportes coletivos da Atenas contemporânea: “*metaphorai*”, ou seja, metáforas, que “todo dia atravessam e organizam lugares”; os “selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”.¹⁴⁹ De tal sorte, contar uma história nada mais é que atribuir sentido, direção ao que se narra, ordená-lo, desordená-lo, para criar um todo que inter-relaciona o explícito. Ao fazer isso, não deixa, entretanto, de sugerir ou informar o que está ausente. Presente a ausente se auto-referenciam num processo muito similar ao da construção da identidade, que, para caracterizar o que é, precisa falar também do que não é. Identificar é, simultaneamente, construir diferenças. Narrar é fazer escolhas de trajetos, ligando determinados pontos e se desviando de outros. Relatar é também construir identidades.

Mas em oposição às linhas de trem e de ônibus, que seguem itinerários repetidos diariamente, precisamente os mesmos, estabelecendo a pontualidade, a previsibilidade e a

¹⁴⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 199.

constância como normas, as formas de narrar os percursos são incessantemente mutáveis, dinâmicas e imprevisíveis. Cada um conta como vê, apreende ou transita pelo mundo social, estabelecendo lugares de fala, posições de atores. As paradas, que só surgem durante o próprio processo – ou seja, não estão previamente determinadas –, atendem a necessidades de pausas, lembranças, explicações, reflexões, retomadas. Às vezes, o fato, o evento, a ação são os condutores da narrativa; em outras ocasiões, é a estrutura, isto é, o lugar, a coisa; ou ainda as sensações, as percepções subjetivas. Esses modos de condução não são excludentes, coexistem, coabitam nas histórias.

CONTOS EM FORMAS, CORES E LUGARES

Dona Francisca começa o percurso de sua casa: “Essa aqui é minha residência. Eu comecei daqui de casa, da morada...”. Diz isso para explicar tanto por onde iniciou seu trabalho sobre o “morar no Riacho Fundo II”, no contexto da Oficina de Fotografia, quanto para confirmar a importância de ter um lugar na cidade que seja seu. É a sua maneira de fazer parte do todo urbano. Segue pela rua ainda por ser asfaltada. Pára. Diz dos benefícios do asfalto. Retorna a outra imagem. Fala da segurança, do seu trabalho, apontando a barraca de uma feira comunitária recentemente inaugurada.¹⁵⁰ E segue fazendo diversas pausas que ligam, em estreitos espaços, o tempo passado ao tempo presente, construindo um grande otimismo com o que virá pela frente a partir desses indícios fotográficos e imaginários. Possivelmente sem saber, Dona Francisca, partindo de sua quadra¹⁵¹, mais especificamente de sua casa, comprova o que propõe Pierre Mayol: “Um bairro, (...) para o usuário, ele se resume à soma das trajetórias inauguradas a partir de seu local de habitação”.¹⁵²

¹⁵⁰ Como já explicado anteriormente, todas as entrevistas com os fotógrafos que participaram da Oficina de Fotografia, sobre os trabalhos referentes ao “morar no Riacho Fundo II”, foram feitas individualmente em suas respectivas casas ou em locais no Riacho Fundo II utilizados pelo Grupo Gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa* para seus encontros quinzenais, ou ainda na Universidade Católica de Brasília. Portanto, qualquer referência feita a um objeto, no decorrer desse texto, diz respeito a sua representação e não ao objeto no mundo.

¹⁵¹ No contexto dessa pesquisa, como já discutido, proponho uma aproximação entre o bairro e a quadra, uma vez que no Distrito Federal prevalece o último termo para a nomeação de áreas urbanas semelhantes ao que representa tradicionalmente o primeiro. Sempre inserida no contexto da cidade, aqui especificamente o Riacho Fundo II.

¹⁵² MAYOL, Pierre. O bairro. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996, p. 42.

A morada é, portanto, a referência, o lugar de onde se parte para então estabelecer vínculos com o conjunto da quadra. Ao contrário de Dona Francisca, que fotografa somente de dentro de seu quintal (FOTO 26, p. 113), Joana registra a fachada de sua casa, situada na extensão da rua (FOTO 50): “Essa é a rua onde eu moro. (...) é uma rua bem tranqüila”. Por sua vez, Glória distingue bem seu mundo particular, distanciando-o do “resto”. Afirma, enfaticamente: “Eu não gosto do Riacho Fundo II, mas eu gosto da minha casa”. A cidade é por ela caracterizada como um espaço precário, vazio, em constantes e intermináveis obras. Evidencia, assim, um tipo de relação distante com o espaço urbano, contrária à progressiva aproximação proposta por Mayol:

Pelo fato do seu uso habitual, o bairro pode ser considerado como a privatização progressiva do espaço público. O bairro constitui o termo médio de uma dialética existencial entre o dentro e o fora. E é na tensão entre esses dois termos, um dentro e um fora, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se efetua a apropriação do espaço.¹⁵³



FOTO 50

Autora: Joana Darc dos Santos Lima

Ao evidenciar sua intolerância para com o aspecto inacabado da cidade onde mora, do número de construções em andamento, Glória vai apresentando a identidade de seu lar e, conseqüentemente, fragmentos da sua. Usa para tanto diferenças que estabelece com o mundo externo. Há um fora e um dentro absolutamente distintos e necessários para identificar ambos em reciprocidade. O que tem dentro contrasta, em suas palavras, com o espaço público.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 42.

O curioso é sua história falada apresentar-se em contradição com o que aparece na fotografia (FOTO 51). Se observarmos com atenção o fundo da imagem com o cachorro de estimação no quintal de sua casa, veremos o muro também por acabar, incompleto. Como fiz a entrevista com ela em sua residência, pude perceber que faltavam ainda diversas etapas da construção, como a própria pintura das paredes. A segunda realidade da foto, seu universo explícito, nesse caso é totalmente silenciado por Glória, que o ignora, na foto e na primeira realidade, mas o destaca no universo público.



FOTO 51

Autora: Glória Maria Gomes do Carmo

O caminhar pelas ruas, usado por Dona Francisca como forma de relatar as imagens e, por meio delas, chegar a seus respectivos referentes, também aparece em Fábio, porém, de forma bastante fragmentária. Como um jogo de cartas, ele pega uma foto, substitui por outra, volta para o lugar da anterior e vai descrevendo a cidade. A sua narrativa é construída de modo quase telegráfico. Também parte de sua casa, o marco do percurso, embora não a tenha fotografado e mesmo que sua trajetória não seja linear e sequer contínua. É circular, pois vai e volta o tempo inteiro. Anda, vai para um lado, volta, passa por uma avenida sem movimento,

retorna para onde começou. A ordem do discurso¹⁵⁴ é sempre a da primeira pessoa. Não há o “ele”, a coisa, o acontecimento, o lugar, evidentes na representação, como orientadores. O direcionamento fica por conta de sua memória, das lembranças sobre por onde andou fotografando. É seu imaginário que reconstrói cada um de seus lugares retratados.

Aliás o “eu”, com a função de destacar o autor, o fotógrafo, acabou se tornado um marcante lingüístico recorrente na maioria dos entrevistados: “Eu fotografei isso para mostrar...”; “Eu estive aqui, nesse lugar”; “Essa é minha prima, de quem gosto muito, por isso a fotografei”; “A minha casa, o meu amigo, a minha quadra.” Esse é um aspecto que costuma dominar especificamente espaços de aprendizagem, quando o fazer está em questão. Nas despreziosas fotografias de viagem ou dos álbuns de família, percebo um maior equilíbrio entre o contar o mundo representado pela terceira pessoa e o destaque dado à presença do autor naquele registro. Disso, é possível depreender uma maior invisibilidade da autoria dependendo do contexto da narrativa.

Alguns reencontros com o universo representado (o referente) não se fundam apenas nas cenas registradas, mas no rememorar o ato fotográfico, nos acasos das procuras por um tema no mundo. Claris primeiro foi surpreendida: “Eu tava descendo por uma grande avenida e vi aqueles cavalos”. Então, diante do universo da vida que se sugere referente, parou e realizou a foto. Sua busca era pelas desigualdades no Riacho Fundo II. O caminho para mostrá-la foi a incerteza da procura, que se encarregou de revelá-la. O processo de fotografar é muitas vezes como um grande passeio pelos espaços cotidianos, carregado de inusitados – expectativas esquecidas pelos desencontros, satisfações consolidadas pelas capturas e alegrias reveladas por boas surpresas. No entanto, foi só no momento em que visualizou o resultado de sua incursão, quando as fotografias foram ampliadas e colocadas lado a lado sobre uma mesa, que Claris elaborou uma história possível. “Você já sabia o que queria contar?”, pergunto a ela. E sem hesitar, responde-me: “Eu tinha as imagens, aí criei a história”. A mensagem fotográfica, somada ao processo da busca durante o fazer, foi que definiu o fio condutor de sua narrativa, composta por cavalos soltos pelas calçadas, habitações decadentes, ambos contrapostos a sobrados imponentes.

¹⁵⁴ O conceito de discurso que adoto nesse trabalho está ligado ao ato de fala. É um “processo de elaboração em que se confrontam as motivações, desejos e investimentos do sujeito com as imposições do código lingüístico e com as condições de produção”. Os códigos lingüísticos considerados são a própria língua e a fotografia. BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (trads.). Lisboa: Edições 70, 2004.

O caso mais instigante foi o de Simone. Primeiro olhou cada uma de suas imagens com certo estranhamento. Em seguida, espalhando-as à sua frente, disse: “Ficaram tão diferentes. Na máquina ficou de um jeito, aqui ficou de outro. (...) Acho que é pela seqüência. Na máquina, pra mim, fazia uma história... E aqui, na mesa, vendo elas separadas, são várias histórias”. De fato, existem modos distintos de ler o que aparentemente seria a mesma coisa. Caminhar fotografando requer um tipo de estado, um modo específico de atenção e observação. Avaliar o que se faz durante a própria o caminhar, outro. Revisitar o feito, depois de concluído, certamente, remete a uma terceira maneira de se apropriar dele. Os tempos e espaços do ver, os modos do agir acabam influenciando a produção de sentidos. Ao dizer que havia sobre a mesa “várias histórias”, declara nitidamente sua redescoberta e, a partir daí, os seus “novos” conteúdos, os sentidos agora produzidos. Analisando uma a uma, destaca suas particularidades, reconstrói outra forma de contá-las. A partir das imagens, Simone (re)significa tanto o que fotografou e o que pretendia ao fotografar quanto o que está figurado em suas fotos. Em um movimento de ida e volta, redescobre suas representações, (re)visita o mundo representado. Ambos não são mais os mesmos que via em sua caminhada e, ingenuamente, esperava reencontrar após a ampliação em papel fotográfico.

Assumindo os papéis de leitores de suas próprias criações e sendo, portanto, duplamente narradores, cada um desses fotógrafos elabora sua maneira de “morar no Riacho Fundo II”, entrecruzando, como dito, discursos visuais e orais. O eixo que os aproxima se encontra referendado nas idéias de Michel de Certeau sobre os relatos, as “ações narrativas” como práticas organizadoras de espaço.¹⁵⁵ Ele propõe a existência de duas categorias facilmente detectadas: o lugar e o espaço. O “lugar”, entendido como “configuração instantânea de posições”, implica uma “indicação de estabilidade”, uniforme, inequívoca. É definido por uma posição específica e própria que não pode ser ocupada por outra coisa. Além disso, corresponde a uma ordem que distribui os objetos no mundo de forma “instantânea”, separando um do outro e fixando cada uma deles com precisão. Já o “espaço” envolve “vetores de direção, quantidades de velocidades e variável tempo”. É construído por ambigüidades, por “operações que o orientam”. “O espaço estaria para o lugar assim como a palavra quando falada”. É dinâmico e relacional. Enquanto o lugar pontua, o espaço relaciona. “Em suma, o espaço é um lugar praticado”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 201.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 202.

Segundo de Certeau, os relatos transformam “lugares em espaços e espaços em lugares”¹⁵⁷. Pelas superfícies de suas fotos ou somente partindo delas, os moradores – naquela ocasião, também fotógrafos – vão desenhando seus itinerários à medida que narram. Associam uma determinada pessoa a outra, constroem caminhos, saídas, chegadas, pontos de espera. Transitam pela imagem, pela fala, pela memória, pelo imaginário. Recompõem trilhas perdidas pelo tempo, apontam picadas a serem abertas futuramente. Glória, por exemplo, como que para encontrar argumentos que lhe permitissem se integrar à sua “distante” cidade, elege alguns personagens, habitantes de lá, e os descreve como heróis do dia-a-dia. São alguns de seus conhecidos, capazes de enfrentar doenças como o câncer, sobreviver ao desemprego. Outros, inicialmente anônimos, são descobertos “ao acaso” e particularizados em suas caminhadas. Ou ainda crianças que, apesar dos poucos espaços de lazer públicos, inventam brinquedos originais e se apropriam das áreas livres para transformá-las em imensos parques de diversão. Um pai que promove a alegria de três meninas e um menino com apenas um patinete – “foi o que deu para comprar”, segundo o que ele próprio relatou à curiosa fotógrafa.

Na maioria das fotos, os registros de lugares externos aos muros de sua casa não destacam ruas, avenidas, comércios, construções, mas as pessoas comuns, cotidianas, que povoam o “vazio” Riacho com tanto heroísmo. Os itinerários por ela construídos são humanos. Mas a esperança de sair dali, bastante viva no conteúdo de sua fala, é sintetizada pela foto de um pássaro que, forçosamente preso por um amigo, a pedido dela, é então descrito como símbolo de liberdade (FOTO 24, p. 110). Por meio de variadas marcações simbólicas, pratica seu espaço e nos faz lembrar das palavras de Pierre Mayol:

O bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua é efetuar de tudo um ato cultural, não arbitrário: inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes (os vizinhos, a configuração dos lugares etc.). A relação entrada/saída, dentro/fora penetra outras relações (casa/trabalho, conhecido/desconhecido (...)) É sempre uma relação entre uma pessoa e o mundo físico e social. É organizadora de uma estrutura inaugurável e mesmo arcaica do “sujeito público” urbano pelo pisar incansável porque cotidiano, (...) nesse movimento de ir e vir, de mistura social e de recolhimento íntimo.¹⁵⁸

Lúcia Iara constrói duas grandes áreas, uma natural e outra urbana. Inicialmente as separa, as distancia, as diferencia, atribuindo beleza e harmonia à primeira, e improviso e desordem à segunda. É na paisagem do cerrado que encontra seu refúgio, que destaca a plasticidade do mundo, realça as formas, as texturas. Na cidade, o que domina são as ações, os fatos, os acontecimentos conduzidos por homens e mulheres. Ao contrário de Glória, Iara

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 203.

¹⁵⁸ MAYOL, Pierre, *op. cit.*, p. 43.

procura não identificar os personagens fotografados, não os particulariza – na maioria das vezes aparecem de costas –, ao contrário, faz questão de categorizá-los como “moradores”. Trata-se do homem e da mulher do meio urbano, que tanto o desordenam, em uma foto com varais improvisados pelas ruas, quanto o preenchem de alegria, numa roda capoeira para crianças em uma feira urbana (FOTOS 18 e 19, p. 104).

Mas no decorrer de seus relatos, Lúcia Iara vai aproximando cada vez mais o que inicialmente separou. Aos poucos, o cerrado vira o limite da cidade e, em seguida, é introduzido nela por seu discurso, que aponta a importância da preservação ambiental e destaca o trabalho de alguns habitantes locais: “Essa identifica bem. Meio cortiço. (...) É bem periferia, bem bagunçadas as coisas. É o Riacho Fundo II. (...) Mas o Riacho Fundo II não é só isso. Tem movimentos sociais. Tem pessoas querendo mudar esse lado, esse quadro”.

ENCENANDO FALAS

Assim, o espaço praticado ultrapassa, nas percepções de seus autores, o que as imagens representam. Elas funcionam, nesse sentido, como uma espécie de “reler”, de acordo com Kossoy, como forças motrizes que acionam o imaginário desses narradores para os mais diversos contextos, impressões, posicionamentos, muito além do descrito visualmente.¹⁵⁹ É como se adquirissem um outro movimento, menos restrito ao universo explícito da fotografia. Partem dela, para dela também se libertarem. Segundo Kathryn Woodward, a construção da identidade ocorre marcadamente em três dimensões intrinsecamente conectadas: simbólica, social e psíquica.¹⁶⁰ Basta observarmos os conteúdos dos relatos e facilmente perceberemos esses mesmos universos acionados, costurando, fiando, ora de forma deliberada, ora quase involuntária identidades individuais e coletivas.

Uma das marcas identitárias que atravessa a maioria dos relatos é uma espécie de espírito de resistência. Reclamam o que carece ser melhorado, apropriam-se do que a foto mostra como estratégia para autorizar o argumento, sempre dentro de uma perspectiva de mudança. Falam de uma cidade por construir, repleta de problemas de variadas ordens: lazer,

¹⁵⁹ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

¹⁶⁰ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 10.

transporte urbano, desigualdade social, condições mínimas de conforto, saúde, cidadania. Contestam em diferentes tons: otimismo, revolta, denúncia, quase levante.

Dona Francisca usa suas imagens como índices para contar algo que não existe explicitamente nelas. O “asfalto” é o termo que domina seus comentários. No entanto, passeia seu olhar por recortes e enquadramentos que não privilegiam esse assunto, mas as obras em andamento, estradas de terra, muito barro e manilhas. Em um de seus quadros, quando teve a nítida possibilidade de destacar o asfalto já aparente, optou por reservar a esse elemento uma porção mínima. No lugar dele, realçou a cerca de arame e as máquinas paradas, por um simples descuido ou para privilegiar o processo (FOTO 28, p. 114). Assim, confirma o discurso da transformação necessária, constantemente em andamento.

Em outra imagem, Dona Francisca faz o oposto. Enquadra o ônibus para contar que, no Riacho Fundo II, o transporte público não é suficiente. Empregando o explícito pela imagem, a fotógrafa denuncia, com o auxílio de sua fala, a ausência desse veículo nas horas em que é mais necessário. Por que não optou por mostrar o ponto de ônibus somente com as pessoas esperando por ele? Ao contrário, conta, orgulhosamente, que, para apertar o disparador da câmera, teve de ficar aguardando um longo tempo, até que finalmente apareceu o veículo, que paradoxalmente deveria significar sua própria ausência (FOTO 27, p. 114). Lúcia Iara também denuncia um outro problema, a depredação e falta de cuidado com os espaços urbanos, afirmando a necessidade de preservação do cerrado, de construção de parques e jardins. Mas não deixou de evidenciar, tanto em sua fala quanto nas imagens, os focos já existentes dessa mudança (mata ao redor da cidade, jardins, plantas ornamentais).

O índice fotográfico norteia o viés político dos discursos, suscitando a presença/ausência de algo a ser conquistado. Atua como argumento. Cria uma espécie de “teatro de ações efetivas” na busca de legitimar sua história. Michel de Certeau afirma ser esse o primeiro papel do relato: estabelecer um campo seguro, uma base para, sobre ele, desenhar seus territórios narrados.¹⁶¹ Nesse caso uma expressão complementa a outra. A fotografia compõe o cenário por onde a oralidade encena sua leitura. Mesmo que a cada ato tudo possa ser mudado pela imprevisível força do imaginário, a base, o teatro, está sempre lá para auxiliar o retorno à peça, à representação. Assim, uma serve à outra na busca de um terreno legítimo para as tramas dos discursos. O que o plano visual aponta, indica, seja por explicitar, sugerir ou mesmo eliminar, a oralidade se apropria para compor os surpreendentes enunciados.

¹⁶¹ CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 209- 210.

De Certeau fala ainda em formas de narrar como “mapas” e “percursos”. O “mapa”, ligado ao “ver”, é um conhecimento da ordem dos lugares. Ao passo que o “percurso” se aproxima do “ir”, é uma “ação espacializante”, construtora de caminhos.¹⁶² Nas falas sobre o Riacho Fundo II, é difícil precisar se há o predomínio de um ou de outro. Uma tendência foi começarem pelo mapa. Na maioria das vezes, a introdução das narrativas era feita por descrições de lugares. Ocorria nesse momento o indicar isoladamente de alguma coisa, depois outra, a seguinte, descrevendo uma a uma, dizendo quem era, onde ficava, de forma relativamente estática. Mas com o desenrolar dos discursos, o que parecia pontilhados quase transparentes, insinuados pela ordem da leitura e que ligava uma foto a outra, começava a adquirir vida própria. De pontilhado passa a linha, e dessa a caminho. No percurso cada vez mais “pulsante”, não se dá apenas uma ligação entre pontos, não se trata mais de apenas linhas. Surgem, então, as grandes pausas ou novas trilhas, vibrantes, densas, capazes de criar outras histórias. Sem prescindir totalmente das marcações, expandem itinerários. Nesse ir e vir de “mapas” e “percursos” fabricam espaços.

“O SEU OLHAR ME OLHA”¹⁶³

Passando ao momento seguinte das entrevistas individuais, a leitura que os moradores fizeram das imagens produzidas por mim, é o “outro” que toma a cena. Não só pela curiosidade de saberem quem as produziu, mas principalmente por tentarem descobrir qual fora a intenção ao produzi-las. Assim, a terceira pessoa surge para fazer referência ao que antecede o registro, ou seja, o universo cognitivo de seu produtor. É como se pedissem licença ao “desconhecido” autor para falarem do trabalho dele, tendo como ponto de observação o olhar desse “outro”. Talvez por isso, tenham sentido a necessidade de, ao comentá-las, fazer uma espécie de deferência a quem as criou, embora sem saber de quem se tratasse.¹⁶⁴ Ao contrário do que ocorre, por exemplo, com a fotografia de imprensa, a qual muitas vezes nos conduz diretamente para o que representa, o seu conteúdo – tornando invisível o fotógrafo no contexto da Oficina –, é o olhar do fotógrafo que surge como principal orientador das análises. A sua presença na fala e ausência na imagem é o que pontua as descrições desses

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 203 e 204.

¹⁶³ Inspirado em trecho da música “O seu olhar”, de Arnaldo Antunes e Paulo Tatit.

¹⁶⁴ Como explicado anteriormente, a autoria dessas fotos só foi revelada a eles após as entrevistas.

curiosos leitores. Como abordado anteriormente, esse é um aspecto muito comum em contextos de aprendizagem, principalmente quando o fazer está em pauta. Voltando aos estudantes de Jornalismo e de Publicidade e Propaganda, uma das perguntas que mais ouço é: “mas o que ele (o fotógrafo) quis dizer com isso (a fotografia), professor?”.

Lúcia Iara confirma a tendência do contexto da aprendizagem: “É difícil porque não sei o que essa pessoa (o fotógrafo) queria mostrar”. E por um evidente processo de estranhamento do familiar – tão caro à antropologia visual –, ou seja, do Riacho Fundo II visto pelos olhos de um desconhecido, o comentário se justifica: “Eu não faria essas fotos. Porque tem umas que tão meio sem sentido. Não tem sentido não. Tá meio sem explicação”. Entre as fotos de que todos menos gostaram, três chamam a atenção por seu viés mais conceitual, no limiar do que seria o abstrato (FOTOS 52, 53 e 54). São imagens que evidenciam linhas, formas, cores e não exatamente um contexto mais amplo. É difícil situá-las em lugares da cidade, ou mesmo, por serem experimentos plásticos, não é o lugar ou o espaço que é posto em evidência. São planos fechados, pouco generosos com quem pretende localizá-los em “endereços” mais detalhados.

Embora a FOTO 52 mostre no fundo uma das avenidas mais importantes do Riacho Fundo II – que quando aparece em outras imagens, mesmo sem estar explícita, é imediatamente reconhecida –, é como se a manilha retivesse o olhar desses leitores e não os deixasse transpassá-la para identificar o além dela. Assim, por uma escassez de elementos capazes de contextualizá-las mais precisamente, acabam por gerar uma interrupção na narrativa, um silêncio, um descontentamento ao lerem suas superfícies, expressos por frases evasivas como a de Glória: “Não dizem muita coisa”. Ou pela explicação de Simone: “Pra mim ela não mostra nada. É só uma parede. Pra mim ela não passa muita coisa. É muito limitada”. Ou ainda pelo estranhamento manifestado por Claris: “Eu não posso me apropriar de um objeto que é seu [do fotógrafo]”.



FOTO 52
Autor: André Carvalho



FOTO 53
Autor: André Carvalho



FOTO 54
Autor: André Carvalho

Ainda no universo do silêncio durante os relatos, a FOTO 55 é a menos percebida por todos. Entre todas as escolhas feitas pelos onze entrevistados, só possui uma marcação em seu verso. É Fábio quem a destaca como uma das que menos gostou: “Não fica clara a intenção da foto”. E questiona a estratégia de quem a produziu: “A pessoa chama a atenção, mas é enquadrada no cantinho da foto?”. Um aspecto curioso é que pelo comentário de Fábio a intencionalidade não recai apenas sobre o seu autor, mas sobre a própria mensagem: “intenção da foto”. Outro ponto importante e recorrente nas análises feitas por diversos moradores é certo incômodo com o fundo da imagem, que não parece ajudar a entender o sentido total da fotografia. Um orelhão suspenso, sem suporte visível, uma mulher no meio do nada de costas para uma cidade distante. Pode ser algo tão banal que não merece sequer comentário, como ocorreu. Haveria, portanto, um campo de confusão quando se tenta relacionar um elemento ao outro, uma vez que o que seria o assunto principal, a mulher, não foi enquadrada no centro, nem mesmo de perto. É como se dissessem: “então, o que faz esse fundo aí?”.



FOTO 55
Autor: André Carvalho

Na maioria dos casos, são justamente as fotografias que descrevem lugares ou insinuam histórias interrompidas pelo disparo da câmera que mais agradam esses narradores. Contexto e movimento parecem ser essenciais para se falar de cotidiano. É preciso localizá-lo, seja no tempo ou no espaço. A cotidianidade parece não prescindir do lugar para que se efetive plenamente. É o que ocorre com duas das fotos preferidas por eles para juntarem-se às suas na exposição fotográfica (FOTOS 56 e 57). Na última, Dona Francisca encontra o ausente nos seus relatos. Contrariamente ao que havia feito antes, evidencia o explícito e não mais o implícito: “Aqui já tem asfalto e já tem até condução”. No caso das fotos que havia produzido, portanto participando ativamente de sua produção, de sua primeira realidade, esse aspecto acabou sendo mais determinante na interpretação de Dona Francisca que o conteúdo explícito da imagem? Em outras palavras: a expectativa e o conhecimento do contexto da produção, potencialmente mais ligados ao sentido conotativo, são mais decisivos do que o universo que a fotografia nos apresenta como mensagem denotada, explícita? A pergunta fica ainda sem resposta definitiva, pois qualquer tentativa de concluir a questão, usando como argumento uma única experiência – como foi a da Oficina de Fotografia –, incorreria em reducionismos convenientes. Caso se constate que sim, isso inverteria toda a proposta de Roland Barthes, que define essa forma de expressão destacando seu potencial denotativo, análogo ao que representa.



FOTO 56
Autor: André Carvalho



FOTO 57
Autor: André Carvalho

Alan também destaca o universo explícito. Ao selecionar a FOTO 56 para a exposição fotográfica, justifica sua escolha dizendo que com ela pretende que as pessoas vejam como é o futebol no Riacho Fundo II. Depois se cala e não comenta mais nada. Diferentemente do que fez com suas próprias fotografias, atribui a essa toda a responsabilidade de contar uma história. É o “como” que está em jogo, definindo a idéia de processo, de ação. Parece perceber nessa representação visual um valor narrativo suficiente, que dispensa qualquer leitura complementar. Da forma assertiva como coloca, sugere que, se tentasse explicá-la, estaria dizendo uma obviedade. Basta saber ver para passear por seus itinerários visuais. Itinerários esses narrativos e descritivos, na medida em que o verbo “mostrar”, mais ligado à idéia de descrição, também pontua sua resposta: para “mostrar” como é esse esporte na cidade.

Nessa mesma linha de raciocínio, onde o fotográfico também assume a função de narrar o seu próprio conteúdo expressivo, não deixando apenas ao relato o papel de mapear lugares ou praticar espaços, três fotografias chamam a atenção (FOTOS 58, 59 e 60). As duas primeiras estão entre as de que os moradores entrevistados mais gostaram.¹⁶⁵ Tanto em uma quanto na outra, é a forma de captação do movimento que mais aparece nos comentários. O homem passeia com nitidez em sua bicicleta. No fundo, uma cidade “borrada”. O menino prepara-se para, num golpe certo, jogar a bolinha até seu colega. O taco por ele usado vibra com a velocidade do ato. Embora não empregando essa terminologia, todos os que escolheram essas imagens destacaram aquilo que Roland Barthes chama de “contorções da técnica”,¹⁶⁶ ou seja, algo suscitado pela fotografia e que de alguma forma coloque o fazer no centro da atenção. A forma aparente na superfície da foto diz respeito diretamente a seu código, a seu modo específico de representar o mundo, imprimindo uma representação que parece não coincidir totalmente com a maneira que o enxergamos. Segundo Barthes, o apelo dessas fotografias está em causar uma “surpresa” no espectador/leitor que remete imediatamente ao “desempenho”¹⁶⁷ do autor.



FOTO 58
Autor: André Carvalho

¹⁶⁵ Categoria empregada na entrevista.

¹⁶⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*: nota sobre a fotografia. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 56.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 55.



FOTO 59
Autor: André Carvalho

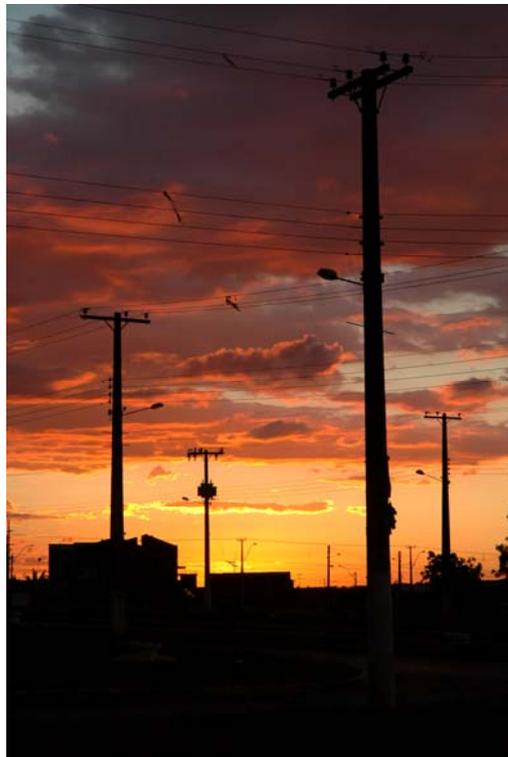


FOTO 60
Autor: André Carvalho

A terceira fotografia escolhida para a exposição “morar no Riacho Fundo II” (FOTO 60), com o maior número de votos nessa categoria¹⁶⁸ (cinco dos onze totais, ou seja, 45,4%), foi também a que, junto com a FOTO 57, provocou a maior quantidade de reações.¹⁶⁹ O curioso, no entanto, foi o fato de os fotógrafos não a escolherem entre as que “se pareciam” ou “eram”¹⁷⁰ a sua cidade. Alan disse: “Ela mostra o céu”. Adriano: “A paisagem é bonita”. Iara: “Parece que foi até sorte”. Déborah: “Parece um cartão”. Simone: “Parece foto de revista”. Joana: “Retrata bem o urbano. E o Riacho é urbano”.

A começar por Alan e Adriano, o belo como critério de escolha, marcado principalmente por suas cores, formas ou valor simbólico (a natureza, as flores, os jardins), foi uma orientação recorrente em outros casos, incorporada ainda para outras imagens dos próprios fotógrafos/moradores. Iara fez referência ao seu processo de construção, a uma espécie de sorte no ato do registro, que acabou provocando tal efeito. Déborah e Simone destacaram o estereótipo, o lugar comum, uma forma culturalmente consolidada: o cartão postal, a fotografia de imprensa. Joana, por seu turno, apontou o que, a meu ver, é o mais instigante nos relatos: para construir sua justificativa, primeiro a caracterizou como foto urbana, portanto universal, e só depois, numa espécie de jogo lógico, foi capaz de então autorizá-la a representar o Riacho Fundo II. Como uma fotografia que não parece ser representativa da cidade foi selecionada para uma exposição a seu respeito? Será que o plástico e o convencional – esse entendido como convenção simbólica, o postal –, responsáveis por também definir a linguagem fotográfica, acabaram se sobrepondo, nesse caso, ao que a superfície da imagem insinuava como lugar? Difícil responder com exatidão, mas o fato é que, nesse exemplo, a relação direta da representação com o Riacho Fundo II foi colocada em um plano menos decisivo que a identificação com o universo próprio da foto, ou seja, sua segunda realidade. Aqui parece ser a fotografia que se vinga e se liberta de uma condição de existência estreitamente ligada a um referente específico.

¹⁶⁸ Exposição fotográfica.

¹⁶⁹ Durante as entrevistas, os entrevistados não eram obrigados a comentar foto a foto. As perguntas eram feitas e, então, cada um escolhia e comentava as imagens de seu interesse. Em raríssimos casos, quando especificamente algo me despertava a curiosidade, a partir de algum comentário feito por eles, é que os perguntava sobre uma ou outra imagem específica. Não foi o caso desta do pôr do sol, quase sempre percebida por todos já no início da atividade.

¹⁷⁰ Categorias empregadas na entrevista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

COSTURANDO NOVOS DESENHOS...

A sensação que tenho, ao término da pesquisa, é de recomeço, não de fim. Ao longo das análises feitas, várias questões foram discutidas, problematizadas, fundamentadas, mas ainda é muito cedo para verificar, com segurança, a constância, a recorrência de fenômenos que puderam ser observados nessa primeira incursão. O que me faz pensar nisso não é apenas a obviedade de ter sido uma única experiência, portanto insuficiente para que se chegue a conclusões mais definitivas, mas principalmente a fala de um dos participantes da Oficina. Sugerindo a continuação da atividade no Riacho Fundo II, Simone propõe que em uma edição posterior se trabalhe com outras pessoas menos ligadas ao grupo gestor do projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa*: “... outras pessoas diferentes do grupo gestor. Nós já temos um olhar meio social, um olhar mais clínico pra fotografar uma comunidade, uma cidade que a gente conhece, que a gente trabalha com ela. Acho que pessoas comuns”.

De fato, ela tem razão. A própria ocorrência de uma apropriação mais politizada da imagem entre quase todos os participantes nos momentos em que registram e discutem problemas urbanos a serem resolvidos é uma prática comum desse grupo. Futuramente, seria interessante compor uma oficina com pessoas menos ligadas a movimentos sociais, até mesmo para verificar se esse é um dos marcantes lingüísticos efetivos no discurso da localidade ou se ocorreu somente pela particularidade de seus integrantes. A forma indicial de construção desses discursos políticos sobre a cidade se mostrou uma categoria bastante explorada por todos. Foi uma das circunstâncias em que empregaram a fotografia quase como índice puro, sobrepondo esse viés a seus potenciais icônicos e simbólicos.

Outra dúvida ligada ao contexto da produção diz respeito aos objetivos e às expectativas. Até que ponto não fotografaram para mim, o oficinairo? Alguns fatores ajudam a pensar melhor sobre essa inquietação. No desenrolar da atividade, antes de vermos o

resultado da primeira saída de campo, precisei buscar uma dos participantes que estava no ponto de ônibus há muito tempo à espera de uma lotação.¹⁷¹ Pedro Ladeira, amigo e colega de trabalho que resolveu produzir um documentário sobre essa atividade, estava no local tomando alguns depoimentos. Resolveu, então, por iniciativa própria¹⁷² perguntar aos participantes o que estavam achando da Oficina. A resposta de Joana foi: “A oficina (...) foi [ainda estava acontecendo] um momento bem espontâneo (...) Vocês deixaram a gente à vontade pra criar, pra conhecer o instrumento que é a câmera”. Seja como for, não pretendo com esse relato fazer uma apologia a algum tipo de eficácia de meu próprio trabalho, mas também não posso deixar de levar em conta a minha ausência no momento de sua fala e, portanto, uma menor indução de seu depoimento. Pedro, por fazer parte da equipe, também poderia ser um agente condutor de sua resposta, mas a pergunta não era essa, se havia ou não liberdade de criação, mas somente qual a impressão que tinham até aquele momento.

Além disso, houve as recusas de boa parte dos moradores-fotógrafos em manter os exercícios que eu recomendara na memória de suas câmeras, tomando para si a autonomia sobre o que produziam, afora a presença marcante do “eu” quando comentavam suas próprias fotos e o “ele” quando analisavam as minhas. No entanto, é também preciso relembrar o valor atribuído por Glória e alguns de seus colegas à necessidade de uma avaliação do oficineiro. Ao que parece, a mim cabia o universo do valor, de dizer se estava bom ou ruim, mas cada um tinha o direito e a responsabilidade total sobre a criação, a ponto de explorarem muito pouco, ou quase nada, os exemplos que havíamos discutido nos encontros sobre técnica e composição. Apesar de ao oficineiro ser facultado o julgamento de valor, ao serem perguntados, de forma aberta, “o que acharam do trabalho”, uma resposta recorrente foi: “gostei de todas” – cerca de 90% dos casos.

Assim, embora reconheça a influência da Oficina sobre o processo de produção, no momento da análise das fotografias (Capítulo 2) e nas leituras que os fotógrafos construíram a partir delas (Capítulo 3), procurei tratá-los também como autores/leitores autônomos,

¹⁷¹ Como são chamadas as *vans* (pequenos veículos de transporte coletivo) no Distrito Federal.

¹⁷² Fiz questão de pontuar esse aspecto em função de perceber que, embora não tenha sido combinado, o fato de ter em campo uma equipe de vídeo autônoma, acabou iluminando uma série de observações sobre o que pensavam os moradores, principalmente na primeira etapa da Oficina, quando, em diversos momentos, eu estava tão envolvido com o grupo como um todo, e não com cada participante especificamente. Até mesmo porque precisava discutir as questões técnicas e de composição. As recomendações feitas a Pedro Ladeira foram mínimas, que só tentasse documentar o que lhe parecesse mais importante nas falas, tendo como indicativos dessa relevância as próprias entonações, gestos e expressões dos personagens. A equipe de vídeo acabou ultrapassando minhas expectativas e fornecendo um material para a análise que me permitiu: a recuperação dos depoimentos e ações de cada participante durante as atividades, a descoberta de cenas e falas até então não detectadas por mim. É claro que tamanha regalia só foi possível, nesse caso, pelo fato de a pesquisa ocorrer em parceria com o projeto *Alfabetização e Comunidade Educativa* da Universidade Católica de Brasília.

particulares. Cabe destacar que esses estão inseridos no contexto da cidade onde moram, mas ligados efetivamente a buscas específicas: por simplesmente terem uma opção de lazer nos finais de semana, por estarem à procura de uma carreira profissional, por tentarem guardar na memória (digital e pessoal) fragmentos da cotidianidade, por pretenderem transformar a realidade local. Estou certo de ser essa uma postura coerente diante da adoção de elementos da Etnometodologia, da Antropologia Visual e da Pesquisa Participante como referencial de elaboração e análise do *corpus* da pesquisa. Portanto, trata-se de sujeitos sociais que, ao elaborarem fotografias e histórias sobre o mundo que habitam, se fazem autores nas travessias do cotidiano.

Ainda sobre a Oficina, é fundamental ressaltar o que carece de adequações ou mudanças. A principal deficiência que pude perceber se traduziu na impossibilidade de algumas crianças concluírem todos os exercícios; e o pior, não pelo desinteresse, mas por não haver quem as acompanhasse durante sua realização. Essa situação põe em pauta uma das maiores frustrações de qualquer professor: a falta de acesso de um aluno interessado à aprendizagem. Desse modo, é fundamental solucionar o problema, realizando uma oficina só para crianças, onde o acompanhamento de todas as atividades esteja previsto. As dificuldades assistidas no momento das responder ao questionário escrito, principalmente entre crianças e adultos recém-alfabetizados, sugerem que, em outro momento, deveremos construir uma estratégia em que os que dominem a escrita auxiliem os demais. Ademais, o pouco tempo da etapa inicial acabou comprometendo um trabalho mais extenso sobre técnica e composição, não para formar fotógrafos, mas justamente para tentar desmistificá-las ao máximo. Uma solução possível seria, antes do trabalho temático final, realizar um outro exercício com todo o grupo como forma de se adaptarem melhor aos aparelhos. Em relação às pilhas, cuja carga não foi suficiente para concluir o último exercício em muitos casos, é preciso, além de deixar com cada fotógrafo um par sobressalente, ensiná-los técnicas de economia de energia, empregando recursos oferecidos pela própria câmera¹⁷³ ou a partir de dicas seu manuseio.¹⁷⁴

Sobre a tecnologia digital empregada, essa apresentou vantagens e desafios para a pesquisa. Como tudo o que é produzido pode ser visualizado *in locus*, isso permite discutir questões, formas, processos, durante a produção, ou seja, é possível um acompanhamento mais próximo da complexidade do fazer: resultados obtidos, estratégias de captação, escolhas pontuais. Desse modo, as trocas em grupo são facilitadas, pois cada integrante pode comentar

¹⁷³ Existe um dispositivo de *stand by* (estado de espera) que economiza energia quando a câmera está apenas ligada, mas não em uso pelo fotógrafo.

¹⁷⁴ Retirar as pilhas quando não estiver utilizando o equipamento fotográfico pode poupar muita energia.

o trabalho que seu colega está fazendo. Isso talvez estimule a tendência ao trabalho coletivo. No entanto, ao passo que o modo de ver a realidade, quase instantaneamente, por meio do visor de LCD aproxima o fotógrafo dos demais companheiros de trabalho, amigos, colegas que o acompanham, pode também distanciá-lo do mundo que representa, pois a referência, no ato do registro, se desloca mais para o aparelho do que para o captado por ele. Assim, aumenta a distância entre o autor e seu assunto, desde a forma de captá-lo, pois passa a observar o mundo pela câmera e não olhando diretamente para ele. Não é mais o visor transparente das tradicionais câmeras analógicas que joga seu olhar direto para o referente, o que vê já é imagem e o que fotografa é quase metalinguagem, uma fotografia dessa imagem técnica.

O digital também permite apagar tudo do cartão de memória, eliminando com isso os critérios de seleção do material mais primário, produzidos quando se começa a fotografar. Nesse início, o fotógrafo ainda está descobrindo o que lhe agrada ou não pelo visor de LCD da câmera, isto é, está um pouco menos condicionado a padrões e estilos que vai consolidando à medida que avança em suas percepções. É o famoso lugar de saída, ponto de referência, que Pierre Mayol destaca ao tratar de sua importância na maneira de nos apropriarmos do bairro, partindo de nossas habitações. E na fotografia, partem do que, ou de onde? Já existem alguns programas de recuperação de arquivos, mesmo quando apagados das câmeras digitais. Só é preciso verificar se a contratação desse serviço não inviabilizaria o orçamento da oficina.

Por falar nisso, o investimento total com material de consumo foi de R\$ 565,36 – o que daria R\$ 51,39 por participante.¹⁷⁵ Dessa parcela, o valor de R\$ 36,15 diz respeito a gastos diretamente com a Oficina (total de R\$ 397,66) e R\$ 15,24 com a montagem da exposição fotográfica (total de R\$167,70). Se pensarmos na condição de renda de cada fotógrafo e repassarmos a ele esses valores, mesmo que parcelados em três meses (tempo gasto do início dos encontros à exposição), a atividade poderia ficar inviável. No entanto, se pensarmos nesse investimento para instituições públicas, comunitárias ou não governamentais, levando em conta o impacto¹⁷⁶ da atividade – uma vez que a exposição pode circular por diversos locais, dado o material empregado e sua facilidade e adequação de montagem –, o aparente alto custo pode passar a representar um financiamento viável ou ao menos possível para tais organizações.

¹⁷⁵ Estão aqui computados pilhas, todas as ampliações fotográficas, os custos para montagem da exposição.

¹⁷⁶ Pretendo quantificá-lo e qualificá-lo na próxima edição, empregando critérios de avaliação como alcance do trabalho (locais de exposição), número de pessoas diretamente envolvidas, número de pessoas que tiveram acesso a ela, etc.

TEAR DE HISTÓRIAS

Mas é nos tempos gastos para a aproximação e a compreensão de uma determinada comunidade ou grupo social que acredito se encontrar um dos maiores potenciais da Oficina de Fotografia. A partir do meu envolvimento em projetos de extensão e de pesquisa nos últimos anos, percebo que um dos grandes desafios ligados ao financiamento, à elaboração ou ao desenvolvimento de tecnologias sociais se encontra na velha oposição entre prazos e resultados das planilhas vindas das instituições financiadoras ou executoras, e os tempos da comunidade. No meio desse improdutivo duelo, a aproximação entre pesquisadores ou extensionistas e membros das comunidades e grupos e a produção de mapeamentos mínimos da realidade onde se pretende atuar – que não sejam puramente estatísticos e, portanto, tão distantes de seus habitantes – têm se constituídos em processos longos e melindrosos.

A Oficina fundou-se no desenho de um panorama cotidiano, elaborado pelos próprios moradores e não por técnicos com seus questionários tantas vezes irredutíveis ou com o propósito de confirmar expectativas previamente estabelecidas. Além disso, pelo seu próprio desenrolar, permitiu um trabalho conjunto entre atores externos (oficineiros, estudantes, professores) e atores internos (moradores), estimulando a produção de um acervo permanente e potencialmente capaz de ser divulgado (exposição), bem como apropriado pelos integrantes da comunidade, no contínuo processo de construção de suas memórias e identidades. Tanto os olhares quanto as vozes desse acervo são praticados por quem vê, fala e, portanto, vive o dia-a-dia de uma determinada localidade. O que aqui se estuda é justamente como, de forma artesanal, diária, pela linguagem da cotidianidade, os atores sociais vão elaborando seus relatos, com isso construindo uma “história” mais próxima de como a percebem e com a qual se identificam, uma “história” de tantas “histórias”. Não por acaso, Stuart Hall afirma que as identidades:

Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.¹⁷⁷

¹⁷⁷ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 109.

Sobre o fazer desse narrador que é também um construtor de identidades, Walter Benjamin pondera:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma forma de informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.¹⁷⁸

Mas além das particularidades de cada um desses artesões-narradores, que imprimem sua autoria naquilo que manuseiam, é preciso considerar ainda o que ultrapassa tais singularidades, sinalizando traços coletivos. A forma de lidar com o barro para fabricar o vaso, assim como a de fiar o algodão para confeccionar o tecido trazem embutidas, tanto nos seus processos de feitura quanto nos respectivos feitos, um agir e perceber culturalmente transmitidos, disseminados, apropriados. Pude observar esse dado, ao longo dessa pesquisa, a partir das maneiras de contar histórias, seja pelo captar das imagens ou pelo relatar das vozes. Nesse entrecruzamento do fotográfico com a oralidade que a percepção de categorias possíveis desse fazer da cultura se materializa.

Entre essas, arriscaria enumerar algumas que foram dominantes nas escolhas das imagens e na condução dos relatos: o belo; o familiar ou rotineiro; o afetivo; o inusitado; o lugar comum; o particular. É curioso perceber que o público, na maioria dos casos, surge a partir do pertencimento do narrador a ele, confirmando a “privatização coletiva do espaço público”, proposta por Mayol para a compreensão do bairro ou, nesse caso mais específico, do lugar cotidiano. O feio e o sem sentido (no caso das fotos de que não gostaram) são empregados quase como distúrbios, aberrações, disfunções da linguagem. Parecem lugares proibidos, imediatamente descartados ou ignorados. E o ausente, tão comum quanto o explícito, marca por diversas vezes o desejo por algo que não existe ainda e pode vir a ocorrer, insinuando o futuro. Ou então em imagens suscitadas pela memória – tema amplamente discutido por Boris Kossoy – pelo tempo, por outras experiências, que só partem da fotografia, mas ganham uma outra extensão nas falas.

Em função de esta ter sido uma primeira experiência, em hipótese alguma, vejo essas categorias como definitivas; ao contrário, deram-se em um contexto muito específico, que, por isso, precisa ser particularizado. São apontamentos para estudos posteriores, em

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 205.

ambientes e grupos distintos, que pretendo continuar desenvolvendo. Não com a perspectiva ingênua de algum dia chegar a uma gramática visual, como pretendem alguns com a imagem fotográfica. Seria desconsiderar sua própria especificidade, sua estrutura particular. Mas, tão-somente, para entender um pouco melhor aquilo com que mais trabalho diariamente, o fotográfico e sua relação com o mundo cotidiano. Desse modo, contento-me, de forma prudente e cabível, a apenas compreendê-las como índices para meus próximos estudos.

Além de entender como se dá a prática nas narrações de cotidiano, sejam essas visuais ou orais, é preciso não esquecer que as linguagens praticadas apresentam estrutura própria, lógica específica de produção de sentidos, que, por sua vez, também condicionam as histórias construídas. É necessário considerar não só a mensagem, o contexto de sua produção e seus atores, mas também o código que a produz. Embora um estudo de estruturas de linguagem não seja o principal objetivo dessa pesquisa, prescindir dessas noções poderia comprometer a análise empreendida. Voltando ao exemplo de Benjamim, assim como a argila oferece consistência e maleabilidade naturais ao artesão, o algodão se apresenta para a fiandeira com sua delicadeza, sua textura – ambos como matérias-primas que serão transformadas em vaso ou tecido. Desse modo, é essencial enxergar a fotografia e as narrativas orais como mensagens produzidas em um dado contexto, mas também como linguagens potencialmente produtoras de significados, num caminho de dois sentidos indissociáveis para compor o todo dos enunciados em estudo.

Portanto, associadas às categorias descritas anteriormente, e que foram criadas por uma lógica cotidiana de interação e apropriação da fotografia pelos atores sociais, é preciso ainda considerar as demais categorias empregadas no decorrer da análise de imagem, ora conduzindo, ora sendo conduzidas pelos relatos (fotográficos e orais). São enquadramentos, recortes, iluminações, conotação e denotação, primeira e segunda realidades, *punctum* e *studium*, entre outras. Todas essas marcam os discursos imagéticos e da oralidade numa eterna negociação entre possibilidades e limitações do código, que acaba por desenhar modos de ver, falar e agir diante do mundo. Embora as empregue de uma forma muito radical, atribuindo aos meios¹⁷⁹ um controle quase absoluto sobre as mensagens, as idéias de Marshall Macluhan são relevantes para a análise aqui desenvolvida:

O “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. (...) “o meio é a mensagem”,

¹⁷⁹ No contexto dessa pesquisa, chamo de meios as formas de comunicação empregadas para a elaboração do seu *corpus*, a fotografia e os relatos a partir delas.

porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. Na verdade não deixa de ser bastante típico que o “conteúdo” de qualquer meio nos cegue para a natureza desse mesmo meio.¹⁸⁰

E de fato, quando olhamos o mundo para fotografá-lo, estamos condicionados por inúmeros fatores, que segundo Arlindo Machado não são apenas de ordem técnica, mas também ideológica.¹⁸¹ O visor da câmera obriga-nos a compor em retângulos ou quadrados, as intensidades de luz podem ou não ser suficientes para a efetivação do registro, as leituras das altas e baixas luzes são feitas pela superfície fotossensível do equipamento, transformando cores e tonalidades. Há uma série de códigos capazes de influenciar nossas escolhas e determinar nossas mensagens. O mesmo ocorre, salvo as especificidades de cada linguagem, quando falamos desse mundo representado. No entanto, somos sim, diante do que cada linguagem nos oferece, criadores das mensagens possíveis ou inusitadas, construtores de novos mundos. Mais articuladores que refêns dos meios empregados.

A resposta de Joana sobre qual imagem mais lhe agradava “como foto” – pergunta que, durante as entrevistas, colocava em xeque o que é o fotográfico para os participantes da Oficina – ilustra bem o papel do ator social, detentor daquilo que elabora, seja ele morador, fotógrafo e/ou leitor: “A fotografia está no concreto. E tudo que está por trás dela está dentro da gente, na nossa imaginação, nas nossas expectativas, nos nossos ideais. Eu e a foto somos intimamente ligados. Senão a foto não me tocava”. Glória seguiu uma linha de raciocínio parecida: “A fotografia, eu acho, é um olhar particular, é uma coisa sua”. Outros depoimentos, como os de Fábio e Johnatan, destacaram o valor da técnica e do resultado traduzido em cores, formas e efeitos na superfície de imagem. Mas a maioria dos participantes, quando perguntados sobre as imagens de que mais gostavam e, em seguida, sobre as de que mais gostavam “como foto”, quase não apresentou variações em suas respostas.

Isso indica que não há uma separação precisa, ao menos no fazer e apreender cotidianos, entre o fotográfico, como meio, e o seu conteúdo, como mensagem. Eles se ajustam, se complementam, se somam num processo de produção de sentidos no qual a

¹⁸⁰ MACLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. Décio Pignatari (trad.). 4.ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1974, p. 22-23.

¹⁸¹ A câmera fotográfica é sempre esse aparelho que estrutura os sinais luminosos recebidos do “exterior” segundo um código historicamente formado e que fabrica o visível com base num sistema de representação que corresponde à estratégia refrativa da burguesia ascendente do Renascimento. Por essa razão, não é exagero dizer que o aparelho de base do processo fotográfico “é um aparelho que difunde ideologia burguesa, antes mesmo de difundir o que quer que seja”. MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 74.

indissociabilidade é a regra. Meio e mensagem, apropriados ou produzidos por seus atores sociais, são, como disse Joana, “intimamente ligados”.

Para explicar essa relação entre as duas linguagens aqui empregadas na construção das narrativas sobre o cotidiano do Riacho Fundo II, ou seja, o fotográfico e a oralidade, é preciso não incorrer, como já pontuado, em reducionismos convenientes ou hierárquicos, não pensando uma em detrimento da outra. O primeiro impulso talvez seja o de pensar a fotografia como mapa e a oralidade como percurso, um mais restrito e outro amplo. É possível que algumas das proposições de Roland Barthes facilitem esse raciocínio, destacadamente a conceituação da fotografia a partir de seu potencial denotativo. E, de fato, esse é mesmo um dos aspectos que, em valor expressivo, é capaz de distingui-la de outras formas de representação como a pintura, o desenho, a gravura.

A analogia com o referente, tanto do ponto de vista icônico quanto indicial, é muito forte em uma imagem fotográfica. Mas esse mesmo valor conduz o leitor para além da representação. A denotação, que segundo Barthes a impede de ser código, ou seja, a restringe, também expande seu significado. O que pretendo dizer com isso é que por descrever detalhadamente o mundo e, ao mesmo tempo, não sê-lo, o fotográfico acaba por ampliar sua gama de sentidos. A alta iconicidade que detém, sua semelhança com o que registra muitas vezes nos desobriga a descrever o universo explícito, como ocorreu em diversas leituras. E assim nos (re)conecta ao referente, para nele paradoxalmente nos libertar e permitir que caminhemos pelos mais ricos trajetos, iluminados tanto por nossa memória quanto por nosso imaginário. Nesse sentido, o fotográfico é o que a imagem aponta e a narrativa completa.

Mas a oralidade não serve apenas para traduzir o que a fotografia incitou, para dar voz à memória e ao imaginário por ela acionados. As narrativas orais também (re)enquadram mundos, recortam espaços, fragmentam temporalidades. Não só percorrem, mas também seguem mapeando lugares, para, então, praticá-los e, assim, transformá-los em espaços, segundo de Certeau. O relato reanima a fotografia, atribui a ela movimento e percurso, mas também a impede de seguir por alguns espaços explicitados em sua superfície bidimensional. Quando descrevemos uma foto (re)selecionamos o que ela já havia selecionado. Em contrapartida, a fotografia também constrói seus percursos. Quando escolhemos determinada ordem para contá-las, estamos desenhando itinerários a partir de suas superfícies. No que diz respeito à produção de sentidos, quando captamos uma ação que estava em movimento, na verdade, não a interrompemos, mas destacamos, muitas vezes, sua continuidade, seu processo. Uma definição que nos ajuda a entender melhor as relações entre o fotográfico e a oralidade

na construção de narrativas sobre o cotidiano é a apresentada por Michel de Certeau a respeito de fronteiras e pontes, o que para esse autor explica um dos papéis dos relatos de espaço:

Os relatos são animados por uma contradição que neles representa a relação entre a fronteira e a ponte, isto é, entre um espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha). O relato (...) privilegia, por suas histórias de interação, uma “lógica da ambigüidade”. “Muda” a fronteira em ponto de passagem, e o rio em ponte. Narra, com efeito, inversões e deslocamentos (...) No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou *sabbat* da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro.¹⁸²

Os relatos fotografados e falados pelos moradores do Riacho Fundo II são, a todo o momento, entrecruzados, pontuados, trilhados. Desse modo, vão elaborando narrativas e, simultaneamente, desenhando itinerários dinâmicos, mutáveis. Falas atravessam fotos, e fotos atravessam falas, numa atitude que Michel de Certeau chama de “delinqüente”: “só existe deslocando-se”, “tem por especificidade viver não à margem, mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca”, “se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado”.¹⁸³ Os itinerários são mundos possíveis, que se efetivam ora nas fotografias, ora nas vozes, ora em ambos. O que um limita, o outro transgride; e, assim, vão construindo, por meio de suas escolhas, associações e sentidos, as identidades e diferenças de cada fotógrafo e, ao mesmo tempo, do grupo. Em uma atitude que muito remete às idéias de Tomaz Tadeu da Silva sobre a “performatividade” como característica da linguagem que a habilita a não só descrever algo no mundo, mas fazer efetivamente com que esse algo se realize, aconteça.¹⁸⁴ Ao encenar mundos em histórias acabam por atribuir uma ampla capacidade de “movimento” e “transformação” ao processo de construção de identidades. Fotos e falas que, em relatos, tomam espaços, constroem vias, modelam a paisagem urbana e fazem dela cidade dos homens.

E para concluir em aberto, pois esta pesquisa me leva mais a pensar na fronteira do que em algum mapa, uso uma fotografia de minha autoria (FOTO 61) e tomo emprestadas algumas palavras de Simone¹⁸⁵ a respeito dela:

Ela tem uma história. Esse sapato não tá aqui há pouco tempo. Ele tá aqui há muito tempo. Eu fico pensando no caminho. O caminho que uma possível pessoa tenha percorrido. (...) E foi deixando pedaços pelo caminho. São histórias. (...) No Riacho

¹⁸² CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano I: artes de fazer*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p 213-215.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 216

¹⁸⁴ SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 92-93.

¹⁸⁵ Moradora do Riacho Fundo II que participou da Oficina de Fotografia.

Fundo II, as pessoas são um pouco pedaços no caminho. Porque cada pessoa tem uma história e vai marcando a vida de outras, e aquele pedacinho fica lá e marca mesmo.



FOTO 61
Autor: André Carvalho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org.). *Ensaaios sobre o Fotográfico*. Rio Grande do Sul: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

_____. *Fotoetnografia na Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2004.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papyrus, 1995.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro (trads.). Lisboa: Edições 70, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Júlio Castañon Guimarães (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A Retórica da Imagem. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaaios Críticos III*. Léa Novaes (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BAUER, Martin W. e GASKELL George. *Pesquisa Qualitativa com Texto: Imagem e Som – um manual prático*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999a.

_____. *Pesquisa participante*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1999b.

BURGIN, Victor. *Ensaio*. Barcelona: Fotografia/Editorial Gustavo Gili, 2004.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Renato Aguiar (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

CIAVATTA, Maria. *O Mundo do Trabalho em Imagens: a Fotografia como Fonte Histórica (Rio de Janeiro 1900-1930)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CODEPLAN. Coletânea de Informações Sócio-Econômicas Região Administrativa Riacho Fundo II. Brasília, 2004.

_____. *Riacho Fundo II recebe Ouvidoria Itinerante*. Disponível em: www.codeplan.df.gov.br/003/00301015.asp?ttCD_CHAVE=12667. Acessado em: 29 de abril de 2005.

COLLIER, John. *Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa*. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

COULON, Alain. *La Etnometodologia*. Madri: Ediciones Cátedra, 1998

CUNHA F., José Leão da. *Algumas notas para o Projeto Comunidade Educativa*. Brasília: UCB/PROEx/DPE/PCE, 2001 (*mimeo*).

DEBRAY, Régis. *Morte e Vida da Imagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

DEMO, Pedro. Elementos metodológicos da pesquisa participante. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 130.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Marina Appenzeller (trad.). São Paulo: Papirus, 1994.

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (org.). *Desafios da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Águas Editores, 1998.

_____. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAJARDO, Marcela. Pesquisa participantes: propostas e projetos. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GDF. *Portal do GDF*. Disponível em: www.districtofederal.df.gov.br. Acessado em: 13 de março de 2007.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, Vozes, 2000.

_____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (trad.). 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acessado em: 21 de fevereiro de 2007.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a Poética do Banal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília & São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ISER, Wolfgang. *Teoria da Ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.

_____. *La Imagen Fija*. Buenos Aires: La Marca, 2003.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Imagem e Memória: ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

KRIPPENDORFF, Klaus. *Metodologia de Análisis de Contenido: Teoria y Práctica*. Leandro Wolfson (trad.). Espanha: Paidós, 1990.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

LIMA, Marcelo Feijó Rocha. *Fotografia, Memória e Imaginário das Cidades: São Paulo, Lisboa e Londres no Diálogo das Imagens*. Brasília, Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. Décio Pignatari (trad.). 4.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MANEN, Bertien Van. *Give me your Image*. Alemanha: Steidl, 2006.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby. *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2005.

MAYOL, Pierre. O bairro. CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

MACLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. Décio Pignatari (trad.). 4.ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MAYOL, Pierre. Bairro. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano 2: morar, cozinhar*. Ephraim Ferreira Alves (trad.). 6.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

MC. *Portal do Ministério das Cidades*: www.cidades.gov.br. Acesso em: 5 de março de 2007.

MEDINA, Cremilda (org.). *Narrativas a céu aberto: modos de ver e viver em Brasília*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

MICHAELIS. *Dicionário Escolar Francês*. Disponível em: michaelis.uol.com.br/escolar/frances/index.php?palavra=d%E9calage. Acesso em 2 de março de 2007.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Eliane Lisboa (trad.). Porto Alegre: Sulina, 2006.

MPOG. *Convênio entre o Ministério das Cidades, o do Meio Ambiente, o da Cultura, o do Planejamento, Orçamento e Gestão e o GDF*: Disponível em: www.spu.planejamento.gov.br/arquivos_down/riacho_fundo/Convenio_coop_tec.pdf. Acesso em: 13 de março de 2007.

MPOU. *Portal do Ministério do Planejamento e Orçamento da União*. Disponível em: www.spu.planejamento.gov.br/riacho_fundo.htm. Acesso em: 5 de março de 2007.

PALHARES, Tais Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W. e GASKELL George. *Pesquisa Qualitativa com Texto: Imagem e Som – um manual prático*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História – Representações*, v. 15, n. 29, São Paulo, ANPUH / Editora Contexto, 1995.

PESSOA, Fernando. *Poesia Completa da Alberto Caetano*. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (eds.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSSONI, Rodrigo. *Fotografia e construção de identidade de crianças do MST: o sentido vivido a partir de uma prática educativa*. Vitória, Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2004. Disponível: www.rodrigorossoni.com.br. Acessado em setembro de 2007.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SEDUH. *Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação*. Disponível em: www.seduh.df.gov.br/sites/200/260/RevisaoPDOT/AudienciaRegionais/audienciaregionalSulSudoeste.pdf. Acesso em: 5 de março de 2007.

SEPLAN. *Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – 2004*. Brasília: SEPLAN, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. São Paulo: Papyrus, 1996.

SODF/GDF. *Secretaria de Obras do Distrito Federal*. Disponível em: www.so.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD_CHAVE=3983. Acessado em: 7 de março de 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2006

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. *In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

TACCA, Fernando de. *Sapateiro: o retrato da casa*. Campinas, Dissertação (Mestrado em Multimeios), Universidade de Campinas (Unicamp), 1991. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br. Acessado em: setembro de 2006.

TAGG, John. *El Peso de la Representación: Ensayos sobre Fotografias e Historias*. Barcelona/Espanha: Fotografia/Editorial Gustavo Gili, 2005.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. *In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VILCHES, Lorenzo. *La Lectura de la Imagen: Prensa, Cine, Television*. Barcelona: Paidós, 1984.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. 5.ed. Lisboa: Presença, 1995.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

FILMOGRAFIA

Born in Brothels (Documentário). Direção: Ross Kauffman e Zana Briski. Calcutá/Índia: Red Ligth Films in association with Think Film and HBO/Cinemax Documentary Films, 2006. DVD (86 minutos).