

A EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA DE UMA JOVEM COM SÍNDROME DE DOWN

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma parte das discussões realizadas em uma pesquisa de mestrado em Psicologia Escolar cujo tema foi a expressão fotográfica de alunos e ex-alunos de uma escola especial pública. Neste trecho faço primeiramente uma discussão da fotografia como meio de expressão e em seguida apresento o trabalho fotográfico de uma entre dez participantes da pesquisa realizada. O trabalho dessa jovem foi escolhido porque a partir da análise do seu material fotográfico foi possível perceber a elaboração existente na realização de suas fotos, mostrando que o ato fotográfico não se resume ao apertar de um botão, mas revela-se como uma ação intencional, um ato de pensamento, uma forma de expressão.

1. A pesquisa

A pesquisa teve como objetivo estudar a expressão fotográfica de alunos e ex-alunos de uma escola especial pública para portadores de deficiência mental. Pesquisas na área da Educação Especial e da Deficiência Mental têm mostrado como têm sido reduzidas as chances de expressão das pessoas com deficiência mental, não somente na condição de participantes de pesquisas, mas inclusive nas instituições em que são atendidas.

O estudo ocorreu por meio de uma oficina de fotografia oferecida a dez participantes (alunos e ex-alunos da escola especial, de ambos os sexos, com idade entre 14 e 22 anos). As atividades ocorreram no período de março a julho de 1998, totalizando 29 encontros com duração aproximada de uma hora e meia. Para realização da oficina foram cedidas câmeras fotográficas automáticas e filmes a cada um dos participantes. Foi apresentada aos jovens a proposta de fotografarem temas de livre escolha em locais por eles determinados. Desse modo, a realização das fotos não foi acompanhada pelo pesquisador. Os filmes utilizados eram retornados para serem revelados em laboratório comercial e as fotos eram depois observadas e comentadas em grupo durante os encontros. Nesses momentos os participantes relatavam suas experiências, procedimentos, expectativas e, no final, escolhiam e intitulavam as imagens preferidas. Como material de pesquisa foram

utilizadas aproximadamente 1400 imagens fotográficas, gravações em vídeo (de cada encontro contendo os relatos verbais) e as anotações de campo.

2. A imagem fotográfica como meio de expressão

2.1. Um breve olhar sobre o passado

A invenção da fotografia está creditada a Nicéphore Niepce, datada de 1826. No entanto, foi somente em 19 de agosto de 1839 que o Estado francês reconheceu e tornou pública a invenção, denominada "daguerreótipo" em função de Daguerre, que aperfeiçoou-a, pagando a este e ao filho do inventor uma pensão vitalícia pelos direitos então adquiridos (Freund, 1989). Todavia, vale lembrar, seus elementos constituintes já eram conhecidos há muito tempo atrás.

A fotografia não é decorrente de um único processo, mas na verdade de dois: o óptico e o químico. O primeiro já era conhecido desde a época de Leonardo da Vinci, quando este fazia suas experiências no quarto escuro, vendo as imagens de objetos situados do lado de fora do ambiente se projetarem invertidas numa parede após o feixe de luz passar por um orifício. O segundo, sobre a impregnação de uma imagem luminosa numa superfície fotossensível também era conhecido. No entanto, havia ainda um desafio. A mesma luz que produzia a imagem na superfície sensível era responsável pela sua destruição. A questão era, portanto, como fixar a imagem e não deixá-la depois desaparecer, consumir-se pelo mesmo processo que a tinha produzido. Sem alongar-me, gostaria apenas de trazer a comparação que Dubois (1994) fez entre os mitos de Narciso e Medusa como fundantes da fotografia, mais especificamente sobre a segunda. Como é do conhecimento geral, a lendária figura não podia ser olhada diretamente, correndo-se o risco daquele que ousasse ficar petrificado eternamente. Perseu, utilizando-se de sua astúcia, protege-se atrás de seu escudo polido como um espelho e, ao ser visto pela Medusa, devolve-lhe o olhar refletido pela superfície espelhada. A Medusa vítima de seu próprio encanto ficou petrificada para sempre. Essa era a resposta que se procurava, como efetuar o efeito Medusa, congelar a imagem definitivamente.

Niépce e Daguerre representaram um pouco Perseu nessa trajetória. Foram eles que descobriram o meio de fixar a imagem após ter sido captada por uma superfície sensível. A genialidade e o mérito dos inventores, desse modo, não se deve tanto pela descoberta dos dois processos, mas pela descoberta da "mágica" que tornava eterno o instante capturado.

A fotografia é assim, a escrita da luz. Para isso necessita dos recursos ópticos para captar a imagem do objeto, proporcionado pela câmara escura, e o processo químico para fixar a imagem captada.

A descoberta, no entanto, não foi resultado de uma pesquisa desprezível ou apenas decorrente de um diletantismo, mas de uma trajetória de buscas para responder a uma demanda social já existente por imagens, mais especificamente os retratos (Fabris, 1991:13).

Para Freund (1989) essas descobertas simultâneas na França e na Inglaterra, Bayard e Talbot, respectivamente, mostravam que "a fotografia correspondia às necessidades do seu tempo" (p.40). Vale lembrar também que no Brasil há o registro da descoberta da fotografia por Hércules Florence em 1833 (Kossoy, 1989).

Tal como observaram alguns autores (Freund, 1989; Fabris, 1991; Kossoy, 1989), a sociedade estava passando por profundas mudanças políticas e econômicas e as camadas emergentes buscavam meios para se afirmar. A industrialização acelerava o processo de racionalização da produção, do desenvolvimento da técnica, a busca crescente da objetividade que implicavam também no surgimento de uma nova consciência. O advento da fotografia vem, portanto, ao encontro dessa nova mentalidade: objetividade, rapidez e precisão. Ela proporcionava um meio eficaz de reproduzir a realidade da forma mais exata até então conhecida, reduzindo ao máximo a imprecisão causada pela interferência da mão humana. Obviamente esses aspectos não foram alcançados prontamente, mas em pouco tempo ela se tornou acessível à massa.

O acesso inicialmente foi restrito a uma pequena elite, mas aos poucos foi sendo difundida para outras camadas da sociedade. O processo fotográfico iniciado pelo daguerreótipo foi sendo posteriormente aperfeiçoado e substituído por outros meios, reduzindo-se as inconveniências apresentadas pelo processo pioneiro. Além da redução do preço diminuíram também o volume dos equipamentos, o tempo de pose e finalmente a placa metálica do daguerreótipo foi substituído por negativos em vidro que possibilitaram a reprodução em papel e o desenvolvimento da indústria fotográfica. Segundo Freund, iniciava-se a história da fotografia propriamente dita. Em 1888 George Eastman lança sua primeira câmara Kodak dando enorme impulso a fotografia de amadores. De lá para cá a fotografia não parou de se multiplicar pelos quatro cantos do mundo ganhando uma dimensão difícil de se calcular, ocupando cada vez espaços mais diversificados, ganhando novas utilidades e diferentes significações.

A divulgação massiva foi mudando as formas de recepção que, por sua vez, foi tomando um outro caráter, não mais da apreciação e da formação do espírito, mas da diversão e do consumo. A arte e a cultura ao serem industrializadas deixaram de ser meios

para o homem perceber a si e ao mundo para se tornarem meras mercadorias. A relação com a cultura e com a arte passaram a obedecer outros critérios para se adaptarem aos hábitos da vida moderna.

Sontag (1986:23), ao comparar a câmera com uma arma, tal como o carro, comenta que:

"o gosto popular prefere uma tecnologia simples e invisível. Os fabricantes garantem aos seus clientes que fotografar não exige qualquer habilidade ou conhecimentos profundos (grifo meu), que a máquina funciona sozinha e reage à mais pequena manifestação da vontade. Tão simples como por o carro a trabalhar ou carregar no gatilho".

Flusser em seu livro "A filosofia da caixa preta" observa também o efeito da automatização do ato fotográfico: "Fotógrafo amador apenas obedece a modos de usar, cada vez mais simples, inscritos ao lado externo do aparelho". Ele "passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente"(1985:60).

Para Flusser a "democratização" da fotografia não implica que o sujeito que fotografa saiba interpretar uma fotografia, justamente pelo fato de que apertar o botão automaticamente não significa que ele saiba para o que ele está olhando. O fotógrafo pode ser um "analfabeto fotográfico". Quem executa não sabe necessariamente o que está fazendo, mas pode estar simplesmente seguindo as regras impostas a ele. E saber as regras de um jogo não significa necessariamente que se saiba jogar bem.

Assiste-se ao mesmo processo de automatização ocorrida na produção promovida pela tecnologia para substituir a interferência humana. Dessa forma, não se exige mais o preparo ou a formação, possibilitando a todos o acesso. A chance de erro ou imperfeição é reduzida em virtude da diminuição da responsabilidade humana. A simplificação do ato fotográfico possibilitou inclusive a pessoas que nunca experimentaram tirar fotos fazê-lo, sem conhecimento prévio aprofundado. Com algumas instruções operacionais mínimas em poucos minutos é possível a qualquer pessoa fotografar. Entretanto, como foi visto, a simplificação tornou-se possível em virtude da automatização do ato, ou seja, qualquer pessoa é capacitada para tirar fotos porque sua participação é mínima, pois tudo já se encontra programado, assim como escreve Freund (1989:197):

"As máquinas fotográficas construídas com o auxílio da eletrônica são cada vez mais sofisticadas. E, no entanto, mesmo uma criança seria capaz de se servir delas após uma aprendizagem de alguns minutos. Tudo se regula automaticamente. Essa é uma das razões para o imenso atractivo que a fotografia exerce em relação às massas".

2.2. A possibilidade de expressão

Dubois (1994) propõe uma discussão sobre a natureza da fotografia a partir de seu processo constitutivo, enquanto uma escrita da luz, baseando-se na teoria de Peirce. Para Dubois, ao longo da história podem ser identificados três fases de compreender a imagem fotográfica, sendo que em cada uma associada a predominância de um tipo de signo, tal como descrito anteriormente.

A fotografia como espelho do real. Essa concepção predominou nos primórdios da fotografia, quando esta era vista como a imitação mais perfeita da realidade, uma cópia exata. Em virtude da verossimilhança, a fotografia é concebida como um ícone, na concepção de Peirce.

A fotografia como transformação do real. Pode ser considerado um manifesto contra o ilusionismo do espelho. Contesta-se a pretensa neutralidade e a pseudo-objetividade da foto, denunciando-se a intenção dos efeitos deliberados. Desse modo, uma fotografia é sempre uma interpretação, uma construção arbitrária, cultural e ideologicamente concebida. A foto é assim um símbolo.

A fotografia como traço de um real. "Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: **um** sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração" (1994:26) (grifo meu). A foto é vista como um índice.

Dubois se apoia na idéia do índice para argumentar sua posição; procura no processo constituinte, no modo como é originada a foto para diferenciá-la de outras formas de representação visual. Precisamos recordar então que a fotografia é constituída a partir de dois processos: o óptico e o químico. O primeiro, o princípio da câmara escura, já era conhecido e utilizado pelos pintores para comporem suas telas e retratos. O segundo, o químico é que vai dar a especificidade da fotografia. A imagem de um objeto (referente) se forma através do processo óptico, impregnando, por contiguidade (da luz), uma superfície sensível. A imagem projetada será então fixada no suporte. Em sua constituição, a foto é primeiramente um signo indiciário, segundo a teoria de Peirce. Posteriormente será reconhecida ou não a semelhança com o referente para então ser-lhe atribuído um sentido (símbólico).

O fato de ser primeiramente um índice (como uma pegada na areia, uma sombra, a fumaça), isto é, produzido a partir de uma conexão física com o referente, dá a foto um aspecto de testemunha de algo que realmente foi, aconteceu e ficou registrado de maneira indubitável. Por isso a foto é vista como um atestado de uma existência que se passou, carregando consigo todas as significações que podem lhe ser atribuídas. A indicialidade

confere simultaneamente a esse tipo de imagem sua credibilidade e o direito à ilusão, tal como as sombras da caverna de Platão, mas somente o fato de ser um índice não é suficiente para produzir o encantamento.

A questão, a meu ver, não considerada por Dubois, é que a fotografia é um índice, mas nunca é produzida sem uma intenção que a precede. Apesar de ser constituída a partir de uma conexão física, existe uma intenção *a priori* que já determina o modo como essa conexão com o referente irá se dar, ou seja, primeiramente não é a ação da luz, mas a intenção de representação que a origina. Em outras palavras, a finalidade pela qual a fotografia é produzida pelos homens não é somente porque carrega em si uma constituição indiciária, uma contiguidade com o referente, mas pelo fato dessa imagem possuir uma semelhança com a realidade que a originou. E é essa semelhança que move os homens a multiplicarem infinitamente as imagens numa vã tentativa de imortalizar aquele instante congelado.

A fotografia carrega consigo uma semelhança com a realidade, tal como a pintura realista, mas diferenciando-se desta pelo fato de ser constituída como um índice. Todavia, somente este último não lhe daria o poder de encantar como um espelho, pois ninguém se fascina ou se emociona facilmente com uma fumaça, uma pegada, uma sombra como acontece com uma fotografia, pois esta carrega a semelhança (como ícone) que os demais signos indiciários não possuem. Assim, se a concebermos a partir do ponto de vista da teoria de Peirce, a imagem fotográfica deve ser compreendida como um signo misto e não apenas como um signo indiciário, tal como defendido por Dubois. Essa dualidade ontológica da fotografia como um signo é apresentada por Kossoy (1999) que se refere a ela como um índice iconográfico.

Desse modo, a força que a fotografia tem para provocar uma emoção e impor sua credibilidade se deve ao fato dela ter uma dupla condição: como uma semelhança com a realidade e como autenticação desta. Portanto, ela nunca será apenas uma invenção ou fruto da imaginação, pois sempre levará consigo a prova de algo que realmente existiu. Todavia, nunca será tampouco somente uma marca, pois terá sempre, ainda que de modo implícito, a intenção da representação. Recordando as palavras de Kossoy (1999:34), a fotografia é um atestado irrefutável, uma marca, mas daquilo que o fotógrafo pretendeu perpetuar.

Para pensar sobre a fotografia devemos, desse modo, ir além da compreensão de sua natureza enquanto traço; é um traço sim, mas projetado sobre a superfície sensível com uma intenção - portanto, a fotografia não pode ser vista como um acidente, como uma pegada na areia. Ela não é primeiro índice porque esse só pode decorrer como resultado de uma ação intencionada. O que ela testemunha é a vontade criativa do fotógrafo, jamais será apenas a resultante de um acidente natural. Concebê-la desse modo é esconder o motivo

pelo qual a imagem foi criada. Nesse sentido, se pensarmos sobre o processo de constituição da imagem fotográfica devemos considerar, assim como Kossoy (1989, 1999) desde o primeiro passo: a intenção do fotógrafo ou de um terceiro, o registro do ato como consequência da intenção e por fim a contemplação da imagem e a atribuição de significados de seus diversos receptores.

A fotografia é, desse modo, um processo que envolve registro e criação, documento e representação de modo indissociável. Esta é a condição ontológica da imagem fotográfica que a distingue de outras formas de representação visual. É como uma caligrafia escrita com uma pena de luz. A mão humana não toca diretamente superfície sensível, mas determina o recorte espacial e o momento da interrupção temporal.

2.3. O olhar que interroga: a fotografia como instrumento de pesquisa

A fotografia como instrumento de pesquisa vem sendo utilizada já algumas décadas na área de ciência humanas. Tacca (1990) apresenta e discute em sua dissertação de mestrado duas vertentes comuns na antropologia ou na sociologia: uma onde se realiza um olhar de fora da cultura e outra, o olhar de quem está inserido, fazendo parte de um determinado grupo.

No primeiro caso, discute trabalhos realizados por pesquisadores como Franz Boas, o bringer of light da antropologia visual, segundo Ira Jacknis, Margaret Mead e Gregory Bateson, responsáveis pelo Balinese Character; a photograph analysis, trabalho de campo realizado em Bali que levou seis anos, John Collier Jr., quem utilizou pela primeira vez o termo "antropologia visual. Para Tacca o olhar de fora da cultura não representa o imaginário da cultura estudado, implicando em recortes e elementos atravessados pela cultura do pesquisador. A partir dessa perspectiva restaria ao indivíduo e ao grupo estudado "representar cotidianamente sua cultura, fotografada e registrada na câmara operada por um elemento de fora de seu contexto social" (1990:31).

Trabalhando na segunda vertente Tacca cita Sol Worth e John Adair que realizaram a experiência de levar equipamentos de cinema para uma reserva indígena Navaho, nos Estados Unidos. Para estes pesquisadores o etnógrafo deve buscar "compreender o ponto de vista dos nativos, sua relação com a vida, para realizar a visão deles, de seu próprio mundo" (Worth e Adair 1970, apud Tacca 1990).

2.4. Estabelecendo o ponto de vista

A proposta da pesquisa foi estudar a expressão fotográfica dos próprios participantes, procurando uma aproximação com o olhar de dentro da cultura. No entanto, o estudo não se baseou apenas nas imagens fotográficas, mas também nos relatos verbais que os respectivos autores trouxeram durante os encontros.

A princípio a verbalização havia sido pensada como um recurso para conhecer melhor o que havia sido fotografado, procurando reduzir a margem de uma leitura arbitrária. E de fato, os relatos foram fundamentais para situarem os contextos, as intenções, as construções etc.

Pude perceber que por trás dessa idéia de reduzir a arbitrariedade de minha interpretação e valorizar a intenção do fotógrafo havia uma expectativa, ainda que não explicitada, de se chegar àquilo que cada imagem realmente queria dizer, ou seja, a sua verdade última e definitiva, tal como havia sido intencionada pelo autor no momento do disparo. No entanto, pude notar que os significados das imagens nem sempre existiam *a priori*, ou seja, o fotógrafo poderia ter feito uma imagem com uma intenção, mas ao ver o resultado, muitas vezes diferente daquilo que havia sido pretendido, este poderia mudar. A descoberta de um elemento na foto poderia ser responsável pela atribuição de um outro sentido. Desse modo, pude ver que o significado atribuído à imagem era algo móvel, mutável e não fixo. Muitas vezes eram elaborados dentro do próprio grupo, a partir das trocas que ocorriam em seu interior.

Essa constatação, a partir de minha própria experiência, auxiliou-me na tomada de consciência do lugar que eu ocupava neste trabalho, não somente como colaborador e mediador na construção desses significados, mas também assumir a posição de leitor-intérprete das imagens fotográficas.

Desse modo, meu papel é também investigar as várias possibilidades dessas imagens, muitas vezes ainda não percebidas pelos próprios fotógrafos. E para realizar essa tarefa referenciei-me nos trabalhos de Kossoy referente a interpretação de imagens.

Para este pesquisador/autor, a fotografia possui duas realidades: a primeira que é o próprio passado, contexto espacial e temporal em que estava inserido o assunto, o contexto da vida e também a realidade das ações e técnicas utilizadas. A segunda realidade da fotografia, tal como o autor a denomina, é a realidade do documento, os limites

bidimensionais, o recorte e o instante selecionados que deram, enfim, um caráter de representação à imagem. A segunda realidade limita-se a superfície do papel e não nos possibilita chegar ao passado de maneira direta. Ambas são imutáveis, escreve Kossoy, porém a segunda é "sujeita a múltiplas interpretações" (1999:47).

Sobre as imagens fotográficas Kossoy (1999:44) observa que "por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia". Permitem, assim, diferentes leituras para diferentes receptores, provocando em cada um impactos diferentes; "em função disso, também é impossível haver "interpretações padrão" sobre o que se vê registrado nas imagens." Enfim, a "imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa."(Kossoy, 1999:46).

Kossoy propõe como forma de interpretação a desmontagem do signo fotográfico, ou seja, ir além das aparências. Ele apresenta dois modos: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. Estes dois modos foram apresentados em 1989 e retomados em seu outro livro, em 1999. Sobre a primeira ele escreve (1989:65):

A análise iconográfica tem o intuito de decupar, inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos e formativos: o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado.

A interpretação iconológica, por sua vez, busca compreender os significados da imagem que não estão necessariamente explícitos. Não há uma regra interpretativa, mas o autor sugere dois caminhos (1999:59):

1. resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação;
2. buscar a demonstração das condições de produção: o processo de criação que resultou na representação em estudo.

E o autor recomenda "não deixar de ousar na interpretação: esta é a tarefa" (1989:79).

A pesquisa procurou trazer a expressão dos próprios participantes, seja através da fala ou através das imagens. Contudo, ela não pretende estacionar aí e entendendo que o pesquisador é um mediador dessa expressão ele precisa cumprir sua função. Desse modo,

há que se explicitar que sua presença neste trabalho, tanto no momento com os fotógrafos, como no momento solitário da análise.

3. Apresentação de um caso: Tânia

Tânia é uma garota com Síndrome de Down e na época da oficina de fotografia tinha de 16 anos e frequentava a sala de escolaridade da escola especial.

Ela participou de 09 encontros, utilizou 07 filmes, mas um deles não pode ser aproveitado por causa de um defeito na câmara. Dos 06 restantes ela obteve 93 fotos, excluindo-se aquelas em que ela apareceu. Neste trabalho comentarei apenas alguns aspectos técnicos observados em seu primeiro e terceiro filmes.

As 25 fotos do seu primeiro filme foram realizadas no interior de sua casa, provavelmente em uma única vez. É interessante notar como ela realizou seu trabalho, como um percurso pela casa como se estivesse apresentando-a ao observador das fotos. Primeiramente ela vem até a garagem, na entrada da casa como se estivesse recebendo a visita e convidando-a para entrar, mas antes aproveita para mostrar as flores e as samambaias tão bem cuidadas. Ao ingressar na casa mostrou a da mesinha do telefone, depois mostra a estante da TV e a coleção de bebidas. O roteiro prossegue entrando pelo corredor. Chega até a cozinha numa rápida apresentação e sai. Vem então a sala do computador na qual nem chega entrar; em seguida provavelmente o quarto da mãe, também brevemente e uma passagem um pouco mais demorada pelo banheiro, mostrando alguns detalhes: sua toalha de banho, de rosto e seus produtos de higiene. Depois convida para entrar em seu quarto para mostrar seus bichinhos e bonecas. Mas tudo muito bem arrumado, nada fora de ordem. Volta para a sala, mostra alguns arranjos florais, apresenta a mãe e acompanha a visita até a saída.

Tânia teve intenções diferentes e creio que elas podem ser observadas em suas fotos, ainda que eu leve em conta fatores como características do equipamento, domínio da técnica fotográfica etc. A imagem enquanto resultado da expressão mostra um raciocínio, uma intenção, não é totalmente casual, aleatória.

Partindo desse pressuposto, pude observar que havia dois tipos de imagens ou duas intenções diferentes.

Em algumas imagens sua intenção foi mostrar o ambiente de forma panorâmica, desse modo tomou uma distância maior para que pudesse enquadrar o máximo possível do ambiente. Em outras, ao contrário, buscou não a "grande angular", mas o "close" o detalhe.

Nas fotos que fez da garagem esses duas intenções estão presentes. Numa ela busca mostrar o ambiente, tomando-o em perspectiva. Em outra ela procura o detalhe dos vasos sobre a beirada da janela, tomando-a frontalmente.

Um outro exemplo é o suporte para a toalha de cozinha que foi fotografado quase que exclusivamente, de frente. Depois fez uma outra, tomando a cozinha em perspectiva.

Os bichinhos de pelúcia e das bonecas foram também fotografados frontalmente e não há dúvida que sua intenção era evidenciá-los. Nesses dois casos há ainda a confirmação de sua intenção no título posteriormente dado para as duas fotos.

Desse modo, vejo que quando Tânia procurava mostrar o panorama ela tomava uma distância maior e muitas vezes em perspectiva. Quando procurava mostrar algo em detalhe aproximava-se mais do assunto e o tomava frontalmente.

Quanto ao enquadramento, em certas fotos alguns elementos acabaram sendo incluídos muito provavelmente por acidente. De toda forma, o que considero mais importante é que Tânia foi capaz de colocar dentro do quadro o assunto selecionado. Algumas vezes, quando se trata de um detalhe, sua intenção não fica muito evidente como por exemplo na foto da mesa da sala com um vistoso vaso de flores. O que ela quis fazer só foi esclarecido no momento do relato, pois sua intenção tinha sido mostrar o telefone celular que também se encontrava sobre a mesa. Mas mesmo nesse caso, ela procurou fazer um recorte, selecionando a área que queria evidenciar, porém, ela não conseguiu maior destaque em virtude das características da câmera e talvez por não ter descoberto ainda alguns recursos que poderia ter utilizado, considerando também que esse era seu primeiro trabalho.

Em relação aos ângulos, pude perceber que ela tomava seu assunto ora frontalmente, ora numa certa perspectiva, dependendo da ênfase que queria dar. Além dessas opções, chamou-me atenção a foto que fez dos produtos de higiene dentro do box do banheiro. Para fazer essa foto ela deve ter se abaixado para tomá-los de baixo para cima, tal como é mostrado, pois considero pouco provável que eles tivessem sido postos num lugar tão alto. Há também a foto da pia do banheiro que me dá a impressão que ela abaixou-se

pois o ângulo de inclinação não parece muito acentuado, porém nesse caso isso não fica muito evidente.

O terceiro filme apresentou alguns problemas e Tânia obteve somente 07 fotos. Todas foram tiradas no contexto de sua casa, tanto no interior como do lado de fora. Nessa série há duas fotos que eu gostaria de destacar: uma de sua cachorra e uma da fachada de sua casa. Nessas duas fotos Tânia mostrou que sabia selecionar seu assunto, colocando-o em evidência. Na foto que fez de sua casa demonstrou não só que sabe enquadrar como sabe a distância que se deve tomar. Como a área da casa era grande ela atravessou a rua para se afastar e poder enquadrá-la totalmente. No caso da cachorro fez o inverso. Como queria lhe dar destaque aproximou-se dela e também abaixou-se, demonstrando ter noção do ângulo. O procedimento tomado nessas duas fotos mostra definitivamente sua noção de distância e seus efeitos na fotografia. Quanto aos ângulos, também reforça a hipótese levantada por mim que sabe utilizá-los para dar destaque (tomada frontal) ou para dar uma visão panorâmica (tomada em perspectiva). Sobre a foto do cachorro comentou: "A minha cachorra aqui ó. Essa aqui eu tirei de perto. Eu agachei e aí eu falei "olha aqui". Ela olhou e "tchu!". Ela não está mais na minha casa. Tá na casa dela. Ela nasceu em São Paulo, em Alfa Ville", ela tá lá. Ela tá com a minha vó e com a minha tia. Foi no sábado, eu saí e levei ela pra minha vó."

A partir da observação desses dois filmes foi possível perceber como ela apropriou-se da noção de distância (perto-longe) para operar efeitos de enquadramento das imagens. Embora muitos dos participantes, para não dizer todos, tenham demonstrado o domínio sobre esse aspecto, foi especialmente durante a observação das fotos de Tânia que ele se tornou mais evidente. Para dizer a verdade, numa rápida confissão, quando iniciamos a oficina eu tinha a impressão de que os participantes tiravam fotos aleatoriamente, incluindo Tânia. No caso dela a suspeita aumentava porque os seus filmes eram gastos de uma vez só - ela começava a fotografar e parecia que parava somente quando o filme terminava. E assim foi nas fotos de sua casa e nas da escola também.

Essa impressão só se dissipou durante a análise das imagens, quando aos poucos pude ir percebendo que existiam intenções por trás de cada imagem - de querer mostrar, destacar ou até de esconder. E nas fotos de Tânia isso me pareceu mais evidente.

O que pude notar é que ela utilizava a noção de distância ora para dar destaque, aproximando-se do objeto, ora dando uma panorâmica, afastando-se. Isso pode parecer bastante óbvio ou simples demais, mas através da leitura da utilização desse recurso pude compreender melhor qual tinha sido sua intenção.

Um outro aspecto bastante utilizado por ela foi quanto ao ângulo da tomada. Quando queria evidenciar algo fotografava-o frontalmente, quando queria inclui-lo no ambiente ou dar uma visão geral, tomava a cena em perspectiva.

Considerações finais

Quando iniciamos a oficina de fotografia, ao ver as primeiras fotos produzidas pelos participantes, tive a impressão de que muitos deles estavam fotografando aleatoriamente, sem ter muitos cuidados com a escolha dos temas ou com os aspectos técnicos. Desse modo, pensava que eles estavam somente apertando o botão da máquina fotográfica que não oferecia muitas possibilidades de interferência do fotógrafo, pois tudo nela já se encontrava determinado.

Ao observar a maneira como alguns fotografavam, tinha minha impressão reforçada. Alguns iniciavam um filme e só paravam de fotografar ao término deste, parecendo que nem olhavam direito para aquilo que selecionavam, tirando muitas fotos do mesmo lugar, como se quisessem apenas terminar a tarefa que lhes tinha sido proposta.

No decorrer da oficina alguns participantes começaram a apresentar algumas fotos que me chamaram a atenção, inicialmente pelos temas e depois pelos recursos que alguns iam utilizando. Todavia, foi somente no momento da análise que comecei a me dar conta do que havia em cada uma das imagens. No início comecei a perceber que existiam algumas ações que me pareceram intencionais, como por exemplo fotografar com a câmera em diferentes posições. Aos poucos pude notar que as posições não eram aleatórias, mas obedeciam um sentido, ou seja, havia um intencionalidade. Passei a observar mais atentamente os aspectos técnicos como enquadramento, distância, posição da câmara, ângulos e fui percebendo que as variações seguiam, de certo modo, o que se pretendia mostrar enquanto assunto. Algumas de minhas hipóteses foram respaldadas pela própria fala dos fotógrafos, outras deduzidas a partir da observação das imagens e das sequências que elas faziam parte

Em cada foto poderia ser descoberta a intenção de seu autor. A imagem poderia ser fruto de uma intuição, mas não poderia ser convertida em ato, se ali não existisse minimamente uma intenção, uma vontade. Parece uma conclusão óbvia, visto que sobre isso Kossoy (1989, 1999) já havia escrito uma vez e retomado em seu segundo livro: "Em primeiro lugar houve uma *intenção* para que ela existisse; esta pode ter partido do próprio fotógrafo que se viu motivado a registrar determinado tema do real ou de um terceiro que o incumbiu para a tarefa". (1989:29). Ou seja "[...] existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este *seleciona o assunto* em função de uma determinada *finalidade/intencionalidade*." (1999:27).

Senti que havia reinventado a roda, não pelo fato de ter podido descobrir as possibilidades que as imagens traziam, ou por alguém ter escrito sobre isso há dez anos, mas pelo fato de saber da existência dessa escrita e já ter tomado ciência dela e mesmo assim sentir como se nunca tivesse lido nada a respeito. Ou seja, não somente descobri algo que já havia sido descoberto, mas algo que eu mesmo julgava saber, ou provavelmente não como dessa forma. Foi como se eu tivesse me dado conta de algo que há algum tempo já estava presente à minha frente, ali dado e eu sequer percebido. Foi como o processo de revelação de uma imagem que estava latente e que aos poucos foi aparecendo, como se fosse uma mágica.

Olhando para as fotos percebi que com apenas alguns conceitos como *longe e perto* eles já podiam se expressar através da fotografia. Pude notar isso no trabalho de Tânia, uma das participantes que não privilegiou tanto o aprimoramento técnico como alguns de seus colegas, mas que a partir dessa noção pode deixar claro, a meu ver, qual tinha sido sua intenção nas fotos. Quando queria mostrar o ambiente se afastava, quando queria dar destaque a um objeto se aproximava dele. É claro que sua intenção não era tão evidente em todas as imagens, pois em virtude dos recursos da câmara ela acabava incorporando alguns elementos indesejados que tiravam a limpeza e objetividade da imagem.

Algumas imagens possuíam intenções que algumas vezes não pareciam muito claras ao próprio fotógrafo, mas em outras não havia apenas intenção, existindo inclusive o ato de pensamento, uma construção, uma elaboração. Mas eles não chegaram a esse nível de

elaboração por acaso, mas foi um processo de tomada de consciência construído passo a passo.

Inicialmente creio que todos começaram fotografando muito mais pela intuição do que pelo pensamento, mas aos poucos puderam ir tomando consciência das opções e assim a intuição foi se transformando em intenção. Obviamente isso não ocorreu com todos da oficina do mesmo modo, ao mesmo tempo e desenvolvendo todos os mesmos aspectos. Cada um mostrou interesses particulares, sendo que alguns puderam inclusive ser compartilhados.

Referências Bibliográficas

- ADORNO T.W. e HORKHEIMER M.** *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- COLLIER JR., J.** *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo, EPU/Edusp, 1973.
- DUBOIS, P.** *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.
- FABRIS, A.** A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa, org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1991. (Coleção Texto & Arte, v.3)
- FLUSSER, V.** *Filosofia da caixa preta*. São Paulo, Editora Hucitec, 1985.
- FREUND, G.** *Fotografia e Sociedade*. Lisboa, Vega, 1989.
- KOHATSU, L.** *Estudo sobre a expressão de alunos e ex-alunos de uma escola especial através da fotografia*. São Paulo, 1999.294p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.
- KOSSOY, B.** *Fotografia e História*. São Paulo, Ática, 1989.
- KOSSOY, B.** *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- SONTAG, Susan.** *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- TACCA, Fernando C.** *Sapateiro: o retrato da casa - A representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico*. Campinas, 1990. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, UNICAMP.