O ATO FOTOGRÁFICO

MEMÓRIA, PROSPECÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA VELHICE

JOANA SANCHES-JUSTO

CULTURA ACADÊMICA
Editora

O ATO FOTOGRÁFICO

Conselho Editorial Acadêmico

Responsável pela publicação desta obra

Dr. Fernando Silva Teixeira Filho (Coordenador)

Prof. Dr. José Sterza Justo

Dr. Leonardo Lemos de Souza

Dr. Silvio Yasui

JOANA SANCHES-JUSTO

O ATO FOTOGRÁFICO

MEMÓRIA, PROSPECÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDOS NA VELHICE

CULTURA ACADÊMICA
Editora

© 2013 Editora UNESP
Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S19a

Sanches-Justo, Joana
O ato fotográfico [recurso eletrônico] : memória, prospecção e produção de sentidos na velhice / Joana Sanches-Justo. – [1. ed.] –
São Paulo : Cultura Acadêmica, 2013.
recurso digital : il.

Formato: ePDF
Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-434-9 (recurso eletrônico)

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Idosos. 4. Livros eletrônicos. I. Título.

13-06414 CDD: 792.8
CDU: 792.8

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Sumário

Prefácio 7

Apresentação 11

A fotografia e suas intersecções com a memória 19

O tempo e seus desdobramentos 29

O ato fotográfico e o construcionismo social:
o sujeito e seu mundo 47

Fotografias e narrativas com a terceira idade 59

Produções de sentido nas oficinas 101

O ato fotográfico e a ressignificação da velhice 125

Referências bibliográficas 135

Prefácio

A abordagem proposta por Joana Sanches-Justo, corajosa, diga-se de passagem, revigora a discussão construcionista, no contexto da Psicologia Social, quando coloca em pauta o diálogo que emerge das relações decorrentes de atitudes, comportamentos e condutas de um grupo de idosos com a fotografia. Tal diálogo se manifesta por meio da análise das imagens e da linguagem/narrativa que eles articulam a partir delas. Considerando que os pressupostos da ciência tradicional não abarcam esse tipo de aproximação, esse é um dos aspectos que mais valorizam o trabalho da autora.

Em seu processo de análise instaura um diálogo, às vezes dicotômico, no qual as imagens fotográficas dos participantes os confrontam com o passado (da memória e das reminiscências) em relação ao presente que vivenciam na atualidade de seu cotidiano. Ao mesmo tempo, essas imagens possibilitam-lhes a projeção de futuro, evocado pelo potencial imaginativo que é revelado por meio das discussões decorrentes desse processo. Confronta, outrossim, a relação entre o idoso e o aparato fotográfico digital, um meio de registro disponível na contemporaneidade entendido, nesse momento, como um mediador social capaz de promover a interação memória-tecnologia, como um elemento estimulante e promissor para ocupar o lugar da expressão do pensamento e da imaginação, transfor-

mando-se no instrumento de reflexão dos sujeitos, de seus anseios e, sobretudo, de suas memórias.

Os desdobramentos do trabalho a partir da aproximação com a fotografia enquanto registro evocando o efeito da passagem do tempo e a construção da memória, as reflexões teóricas que serviram de base para os estudos empreendidos, o desenvolvimento das oficinas técnicas e os encontros para discussão, tudo isso se consolidou como um percurso metodológico no qual cada etapa corresponde aos anseios da pesquisadora e também às questões cruciais decorrentes da necessidade de identificar as relações entre os idosos e as imagens construídas técnica e socialmente como registros de um momento ou da memória pregressa, quer seja de alguém enquanto sujeito ou de uma pessoa isolada ou mesmo do grupo no qual se insere ou ao qual pertence, transformando-o no lugar das experiências socializadas e da instauração das vivências e projetos no seu cotidiano.

Constata, ao final, que os idosos, apesar de operarem e ampararem suas narrativas "kairóticas" – momentâneas – por meio da fotografia, também usam as imagens fotográficas para projetar suas expectativas e interagir com o seu próprio tempo e lugar, tornando-os atores e gestores de suas vidas e suas vontades. Em suma, não há limites definidos pela maior/melhor idade na organização de seu contexto vivencial e social. As narrativas, como manifestações coadjuvantes das imagens, dão conta de suas projeções, expectativas e anseios, independente de se encontrarem em idades mais avançadas. Nesse sentido, a questão da idade não é um fator que promova a negação ou a limitação dos sujeitos; o que se percebe é que a projeção de futuro está presente nesse fazer e, como tal, não é diferente dos anseios e vontades que emanam dos mais jovens.

Ao contrário, a idade mais avançada atua como um referencial para pontuar as ocorrências e acontecimentos, ora "kairóticas" ora "kronóticas", embora possam ser coincidentes ou dissidentes nas narrativas, dadas as características das próprias narrativas, ao operarem ora no contexto do acontecimento (da história, do vivido), ora no contexto da imaginação e da criação (do expressivo), dá-lhes

a oportunidade de exercitar o fazer que a vida exige no cumprimento de seu dia a dia, independente da idade, no ato constitutivo e emergente de suas experiências atuais como processo de construção de sentido para suas próprias vidas.

Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo
Doutor em Comunicação e Semiótica, PUC/SP
Professor da Universidade Federal de Santa Catarina

Apresentação

Na atualidade, é fácil notar o vínculo dos mais jovens com a fotografia, talvez porque a fotografia digital e, mais recentemente, a máquina fotográfica acoplada ao celular façam da fotografia uma parte da cultura e da identidade juvenil (Justo, 2009). Nada novo e surpreendente para uma geração nascida na era da imagem e da instantaneidade. Nada mais familiar e trivial, para aqueles que vivem o imediatismo do presente, fotografar e prontamente ver no visor da câmera ou do celular a imagem da cena ou do acontecimento que estão compartilhando.

A fotografia, nesse caso, é simplesmente mais uma imagem a ser consumida no mesmo instante em que é produzida e observada. Ela não intervém no sentimento de passagem do tempo, ao contrário, contribui para a vivência de um tempo breve, acelerado e passageiro, que fortalece a sensação de um eterno presente (Gumbrecht, 1998).

É possível também pensar a conexão entre o idoso e a fotografia, sobretudo pelo nexo, já sedimentado, do retrato fotográfico com o passado. O idoso, ao ver-se nas fotografias, revive sua história e reaviva a memória. Entretanto, como se pretende explorar nesta pesquisa, a fotografia pode se converter num potente recurso de planejamento e prospecção do futuro.

Ao aplicar um golpe no tempo e fazer um recorte na realidade, a fotografia se torna um suporte material para a memória. Se, por um lado, olhar fotografias em álbuns nos traz a nostalgia da rememoração, por outro, ao tornar-se autor, a fotografia é trazida para o presente.

O ato fotográfico permite o contato com a dimensão temporal da imagem e, consequentemente, da vida. Segundo alguns autores (Amerikaner et al., 1980; Neiva-Silva & Koller, 2002), a produção de fotografias gera imagens que se relacionam com o momento da vida da pessoa, seja passado, presente ou futuro. Na vivência do ato fotográfico surge, portanto, a possibilidade de pensar a fotografia não como um resgate do vivido, mas um planejamento, uma expressão dos desejos e sonhos a respeito das miragens que se colocam adiante.

Assim pode ser pensada a produção de imagens na terceira idade: um olhar fotográfico que se lança não para a reiteração de um passado petrificado, mas para uma movimentação temporal da percepção e da cognição rumo a buscas prospectivas do futuro.

A fotografia pode ser tomada, ainda, como um ato prospectivo ou como um gesto de vitalidade que se opõe à morte, diferentemente das fotografias que se consagram como ato de morte quando mumificam o objeto ou cena, arrancando-a da realidade e petrificando-a numa imagem congelada transformada em artefato colecionável.

> As fotos são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas, ter o *status* de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo" (Sontag, 2004, p.84)

Além da materialidade da fotografia como objeto, existe o processo de produção da imagem: o ato fotográfico e as produções que surgem desse exercício de pensamento e do olhar para o mundo. Como ação sobre o tempo, a fotografia pode reviver o passado: faz viver novamente, ressuscitar aquilo que se esvaiu no tempo, re-

tomar o que estava perdido. O passado fotografado é mantido vivo. Pode ser revivido, ressignificado e ganhar nova vida, portanto, agir sobre o futuro. O foco aqui não é a fotografia como um mero objeto de consumo, mas como um instrumento de captação e interpretação do mundo e de si mesmo que tem como principal efeito o deslocamento das coisas no tempo.

Embora não sejam tantos, é possível localizar alguns trabalhos de pesquisa que têm como foco o binômio: idosos e fotografia ou idosos e memória. No campo da intervenção, as chamadas "oficinas de fotografia" são encontradas em número maior, em projetos de atenção a idosos ou à "terceira idade".

No trabalho de Bruno & Samain (2007), da área de comunicação, a construção da memória na velhice é abordada através de entrevistas e de fotografias trazidas pelos participantes, que contaram a história de cada registro. Posteriormente, os pesquisadores organizaram as fotografias de forma a explicitar, a partir de diversas configurações espaciais, a vida dos participantes.

Na área da Psicologia, podemos encontrar oficinas de fotografia com idosos, tais como as realizadas pelo Grupo Imagem Núcleo de Fotografia e Vídeo de Sorocaba e pelo Núcleo de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.[1] São projetos que visam estimular a percepção do idoso não como um sujeito inativo, mas criativo e detentor de uma vasta experiência adquirida com a idade. A proposta dessas oficinas é, através de dinâmicas de grupo, produzir fotografias sobre as profissões e detalhes cotidianos, estimulando uma nova percepção da vida e a luta pelo seu próprio espaço na sociedade.

Além das oficinas, outra forma de a Psicologia inserir a fotografia em pesquisas qualitativas é tomá-la como resgate da memória, tal como nos apresentou Ecléa Bosi (1983), em seu trabalho *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, quando transcreveu os

1. As descrições das oficinas podem ser consultadas em <http://www.grupoimagem.org.br/default.asp?ACT=5&content=86&id=8&mnu=8> e <http://www.uff.br/uffon/noticias/2005/02/fotos-idosos.php>.

depoimentos de oito pessoas com mais de 70 anos e os convidou a mostrarem suas fotografias guardadas e a contar suas lembranças mais antigas.

Brandão (2005), baseada em Halbwachs (2004), destaca a importância do trabalho com grupos de idosos e com a memória. Acentua, em sua argumentação, que o grupo cria um espaço de encontro, "uma comunidade afetiva", capaz de fazer frente ao isolamento e de recriar uma perspectiva de futuro a partir da construção de um tempo coletivo que se forma com o compartilhamento dos tempos individuais.

Para essa autora, o resgate de documentos, dentre os quais a fotografia, é uma ferramenta valiosíssima para a evocação de lembranças e afetos que possibilitarão o compartilhamento das experiências e a prospecção de um futuro realizada coletivamente.

Nas palavras da própria autora:

> Podemos notar, no decorrer dos encontros, um fio que percorre as histórias individuais, ligando-as a um contexto social passado/presente – e que se projeta para o futuro. Assim, os grupos, formados aleatoriamente, tecem uma nova trama de (re)significados. Essa perspectiva de futuro surge com a realização do trabalho documental – os livros de memória – brochuras que contêm relatos escritos, fotos, receitas, canções etc. que transforma os participantes em narradores e produtores culturais trazendo para a comunidade essa história vista "de dentro". (Brandão, 2005, p.161-2)

Ainda que a fotografia seja utilizada no campo de atuação e intervenção da Psicologia, são poucas as publicações científicas sobre o assunto, talvez porque a inclusão da fotografia nas pesquisas dessa área não tenha sido consolidada. Parecem ainda mais raros os estudos que relacionam a fotografia à expressão e produção de subjetividade, em vez de tomá-la simplesmente como ilustração de um texto ou como uma fonte documental para pesquisas.

O uso da autoria e releitura da fotografia, como um recurso de resgate e construção da memória, abre tanto a possibilidade de ressignificação da própria história, quanto a da percepção de um tempo mais imediato, o presente. Os pequenos detalhes do cotidiano, que muitas vezes passam despercebidos, podem ser notados e ganhar sentido, ampliando e tornando mais refinado o processo de descrição e de conhecimento do mundo (Pinheiro, 2000).

Neste livro, a fotografia foi tomada como ferramenta do sujeito enquanto agente de transformação, como mediação entre o homem e seu mundo, como instrumento de construção de percepções e de imagens, de produção e veiculação de sentidos, de vislumbramento e prospecção, de mobilização de sentimentos e de inscrição do indivíduo no espaço e no tempo.

Mediada pela fotografia colocamos em evidência a relação do idoso com o tempo, porém, enfocamos o tempo que se coloca adiante, que desponta no horizonte da vida. A fotografia aqui foi explorada como suporte, não de uma memória retroativa, produtora de um tempo passado, mas como sustentáculo de construção do presente voltado, prospectivamente, para o futuro.

Tal propósito soa como paradoxal ou até contraditório, uma vez que propõe a reversão dos sensos estabelecidos e bem sedimentados sobre a velhice e a fotografia. É comum se entender a fotografia como registro ou congelamento de uma cena, portanto, produzindo uma sensação básica de algo que pertence ao passado, como salienta Barthes (1984).

Da mesma forma, é comum associar o idoso ao passado, com uma vida sustentada, sobretudo, por recordações de um tempo já vivido, ainda que o passado não seja visto como algo petrificado, mas em constante reconstrução quando reapropriado no presente (Bosi, 1983).

É exatamente a ruptura com o lugar-comum construído para a velhice que queremos enfocar nesta pesquisa, investigando possibilidades pouco exploradas: Como os mais velhos utilizam a fotografia? Como a geração que não nasceu com uma máquina fotográfica ou um celular na mão se apropria da fotografia? Que uso faz dela?

Como a fotografia, nas mãos dos mais velhos, intervém no tempo e, especialmente, na prospecção da vida? Talvez resida na terceira idade o campo mais rico para se explorar a fotografia como dispositivo de produção criativa da subjetividade.

Partindo dessas considerações, nos propusemos a investigar os sentidos produzidos na relação do idoso com a fotografia e com o tempo, em especial o tempo prospectivo, aquele que da memória se projeta para o futuro.

Como embasamento para as discussões aqui propostas utilizamos os fundamentos epistemológicos do construcionismo social, que norteou tanto as oficinas de fotografia com os idosos quanto as reflexões sobre narrativa, construção do sujeito e produção de sentidos através das imagens fotográficas.

Assim, sob a forma de uma apresentação do assunto, discorremos sobre como a fotografia tem sido utilizada no trabalho com idosos, dentro da Psicologia. Apresentamos os trabalhos de alguns grupos que trabalham com idosos e fotografias, ainda que tais trabalhos estejam voltados para um âmbito mais prático do que acadêmico.

Ainda, abordamos a fotografia como instrumento de recorte da realidade, registro de lembranças e, também, de prospecção. Refletimos, então, sobre a capacidade de revisitação e prospecção que a fotografia produz quando alguém retorna aos seus álbuns e rememora as histórias disparadas pelas fotografias.

Tecemos também algumas considerações sobre o tempo e o espaço relacionados aos elementos-base desta investigação: a fotografia, a memória, a narrativa e a velhice; e nos aprofundamos nos conceitos de *studium* e *punctum* elaborados por Barthes (1984).

No capítulo dedicado ao construcionismo social, apontamos as origens desta linha de pensamento e suas principais bases epistemológicas. Discorremos também sobre o conceito de produção de sentido para, finalmente, dialogarmos sobre o papel da fotografia nesta produção.

Algumas propostas de oficinas de fotografia com idosos são apresentadas em seguida, ressaltando as produções de sentido que

se desdobram a partir do contato dos participantes com a fotografia. As produções de sentido sobre o tempo e os atravessamentos que o tempo e o espaço produziram durante as oficinas são discutidas mais detalhadamente do que as outras produções de sentido.

O último capítulo diz respeito às considerações finais do trabalho, momento em que refletimos sobre os diálogos possíveis da fotografia com a velhice: o movimento, a viagem, elementos que pungem, que mobilizam e algumas inversões de estereótipos. Buscamos uma nova forma de olhar a relação do idoso com a fotografia e com o ato fotográfico que rompa com estereótipos sobre a fotografia, comumente tomada como um recurso evocador do passado e da estática, mas que possibilita vivacidade, juventude e prospecção quando trabalhada em oficinas temáticas sobre o cotidiano e a prospecção.

A FOTOGRAFIA E SUAS INTERSECÇÕES COM A MEMÓRIA

Vivemos em um mundo cheio de cores, texturas, sons e aromas que constantemente nos trazem informações enquanto caminhamos pela cidade. Infelizmente, tal como nos adverte Ackerman (1992), nem sempre nos damos o tempo necessário para apreciarmos todos os estímulos que nos chegam aos sentidos.

Estamos tão atarefados com nossos compromissos e afazeres que só prestamos atenção a estímulos que, de tão exagerados, não podem ser ignorados. O homem, sem tempo ou interesse para perceber o mundo, tem como única alternativa o silêncio, o falar consigo mesmo, "com os próprios botões". Entretanto, fora de redomas, o mundo se apresenta como infinitas possibilidades de diálogo.

Para que haja comunicação, é preciso que uma mensagem seja transmitida e, conseguintemente, seja compreendida. A comunicação carece do grupo, do social, de ao menos dois: um transmissor e um receptor da mensagem. De acordo com Blikstein (1983), os signos presentes no processo comunicativo são sempre construídos por uma comunidade linguística e um contexto sociocultural.

A forma de comunicação que a sociedade atual preza, além da fala e da escrita, é a visualidade. Dentre todos os sentidos, o mais estimulado é a visão. Quando diminuímos, por algum motivo, o

ritmo da nossa rotina frenética, é para ver algo que nos chama a atenção. Estamos fartos de ouvir o barulho da cidade e sentir os maus cheiros da poluição, mas ainda nos damos ao luxo da visão e, assim, somos seduzidos pelas imagens.

Além da disseminação da imagem na sociedade contemporânea, existem, ainda, traços evolutivos fortes que tornam a visão um sentido especial para o ser humano. Ackerman (1992) nos relembra que o homem possui os olhos na parte frontal do rosto e, assim como outros mamíferos, essa configuração delata o homem como predador.

O predador se beneficia de olhos que, por sua posição frontal, lhe dão a percepção exata de profundidade para focalizar a caça e determinar sua distância. A presa, com melhor enfoque lateral, pode analisar o ambiente e escolher sua rota de fuga. Esse alto valor para a sobrevivência, que a visão provia aos nossos ancestrais, se mantém hoje nas visadas das novas presas, ou melhor, das sereias que nos encantam visualmente no mundo do consumo. Diferentemente do Ulisses antigo, que se encantava pelo som, os Ulisses da atualidade se encantam pela imagem.

A plasticidade impregnada nas vitrines, nas fachadas dos prédios, nos cartazes, nos brinquedos cada vez mais luminosos e coloridos, nas estampas das roupas, enfim, no dia a dia dos cidadãos, nos acostuma a uma constância de imagens que nos transmitem possibilidades de consumo. Virilio (1996) e Debord (1997) destacam, na sociedade contemporânea, as cineses e a espetacularização da realidade, nas quais a imagem deixa de ser a representação de algo para ganhar autonomia e uma eficácia capaz de sobrepujar a razão reflexiva.

Debord (1997) assinala que a sociedade se abstraiu de tal forma que, atualmente, se prefere a imagem à coisa, a cópia ao original. Nessa linha de raciocínio, podemos dizer que é mais seguro lutar a guerra no *videogame*, encenando a vida, do que se arriscar na realidade. Estamos na "era digital" em que temos a vantagem de atravessar fronteiras sem sair da frente do computador, ter amigos no Facebook, criar um *avatar* e explorar uma vida paralela no Second

Life. No cerne da "era digital" está a imagem, possibilitando novas formas de virtualização e transgressão da realidade.

A virtualização de si, mediante a projeção da própria imagem, não é tão recente quanto parece. A pintura de imagens humanas pode ser tomada como forma primeva de virtualização. Os reflexos do corpo em espelhos também podem ser tomados como experiências inaugurais de descolamentos da imagem. Aliás, para alguns povos, tais virtualizações do corpo causavam certo temor, porque eram entendidas como aprisionamento da alma ou como usurpação da essência do sujeito (Sontag, 2004).

O surgimento da fotografia trouxe à tona, com todo o vigor, a preocupação com a experiência da desencarnação, ou seja, com o descolamento da imagem, do corpo. A semelhança da fotografia com o objeto fotografado causava certo incômodo, porque era percebida como um ato de sequestro. Para minimizar esse sentimento de expropriação, causado pelo realismo da fotografia, ela passou a ser associada à pintura, portanto vista como uma representação e não como um decalque da realidade (idem, 2004).

Aos poucos, o deslumbramento pela veracidade da representação na fotografia foi sendo acompanhado pela sensação de perda, o que fez surgir um sentimento oposto ao do sequestro: o de eternização. A imagem fotográfica passou a ser vista como algo que poderia preservar o objeto mesmo após seu desaparecimento.

> A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. [...] Enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. (Ibidem, p.26)

Desvencilhando-se dos temores iniciais, a fotografia foi, aos poucos, ganhando mais espaços e funções até ser celebrada como uma das grandes maravilhas da humanidade, sobretudo, por se constituir como um artefato valiosíssimo na luta do homem para dominar o tempo e o espaço, para avançar na produção da realidade

virtual. A foto transporta a imagem de um lugar a outro, vencendo distâncias, da mesma forma que permite o deslocamento da imagem no tempo. Como tecnologia de virtualização do real, a máquina fotográfica pode tornar-se o instrumento de autoria da criação de realidades imagéticas.

Atualmente, a fotografia e a máquina fotográfica são elementos muito comuns no cotidiano. Com uma grande variação de modelos e recursos técnicos, hoje podemos encontrar máquinas adequadas às pretensões e demandas de qualquer consumidor. Com a máquina fotográfica em mãos, esta pode tornar-se um instrumento importante de intervenção do homem no tempo e no espaço (Gumbrecht, 1998).

Através das câmeras, as experiências se tornam mais palpáveis, ganham forma. Apresentar as fotografias de uma viagem, por exemplo, é trazer aos outros algo que lhes está a boa distância; é contar uma versão única dos lugares e pessoas encontradas, das experiências vividas e, inclusive, pensar nas viagens que estão por vir. Fotografar é guardar para si um momento e sempre poder revisitá-lo. É também olhar, prestar atenção nos detalhes, procurar elementos esteticamente interessantes, selecionar, experimentar, testar o olhar em vários planos.

Todas as peculiaridades inerentes ao ato fotográfico fazem com que o autor se aproxime do ambiente ou do objeto fotografado, dirigindo-lhe um olhar diferenciado, interpretativo, subjetivo e emotivo. Não existe neutralidade no olhar daquele que procura um alvo para o seu clique e, da mesma forma, não há como passar inalterado pela tomada de uma fotografia (Justo & Yazlle, 2008). Tal como na pesquisa qualitativa, ao mesmo tempo em que o fotógrafo interfere no objeto fotografado, o objeto modifica algo no autor.

Atualmente não conseguimos prescindir dessa tradução da vida em imagens, talvez porque apenas viver não basta. Da vida precisamos ter muitos registros e, para tanto, temos que recorrer a suportes materiais de auxílio à memória que "surgem a partir do sentimento de que não há memória espontânea, por isso é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações" (Lopes,

2008, p.85). A vida capturada pela fotografia torna-se uma coleção de retratos.

Apesar de a fotografia poder se transformar em coleções empoeiradas no baú, existem outras possibilidades a serem exploradas no contato com tais imagens. Às fotografias damos sentidos e por elas somos mobilizados. Quando, casualmente, nos deparamos com a caixinha de fotografias dentro do guarda-roupa, o tempo congela e, em seguida, retrocede. Voltamos à infância, à casa dos pais, às brincadeiras, à comida da avó, ao primeiro namorado. A fotografia, nos resgatando do esquecimento, incita memórias e sentimentos (Justo, 2009).

Se, por um lado, a imagem veicula a mercadoria (Bucci, 2005), pois a embalagem pode ser mais atraente do que o produto, por outro, há autores insistindo na necessidade de a vida ir além do espetáculo e das aparências. Kehl (2005) explica que o poder das imagens está tanto na espetacularização quanto na mobilização dos sentimentos.

A imagem faz a magia do aparecimento e desaparecimento (Justo, 2008) e os propagandistas e políticos a utilizam para moldar opiniões. Com a fotografia estampada na matéria, um político, por exemplo, pode ser beneficiado ou não. Ele pode aparecer despenteado, com a barba por fazer, curvado e retraído ou, pelo contrário, banhado por uma luz clara, majestoso, olhando para a frente e exibindo um belo sorriso.

Além das opiniões públicas formadas pela veiculação de certas imagens, o aparecimento/desaparecimento também existe em escalas menores e mais cotidianas, quando escolhemos as imagens para o álbum de casamento, por exemplo. Nesse momento, é selecionado o que ficou bom e deve aparecer e o que deve ser descartado.

O ato de selecionar ou descartar imagens para os álbuns não se refere apenas à visibilidade que queremos dar a uma ou outra pessoa, mas também aos sentimentos que elas despertam. Fazer um álbum do casamento, do batizado do primeiro filho, das viagens à praia é afirmar que esses momentos são importantes e signi-

ficativos (Justo, 2008). A mobilização afetiva é o outro elemento que confere poder à imagem:

> As imagens são capazes de suscitar aos poucos quase todas as emoções e paixões humanas, positivas e negativas, todas as emoções e paixões que as coisas ou pessoas reais que elas representam poderiam suscitar: amor, ódio, desejo, crença, prazer, dor, alegria, tristeza, esperança, nostalgia etc. (Wolff, 2005, p.20)

As representações nas fotografias, tão reais, nos incitam a rasgá-las em momentos de raiva ou beijá-las com saudade, da mesma forma que os peregrinos cultuam as imagens de santos como se fossem a própria entidade religiosa.

> Se quisermos tocar, emocionar, provocar uma reação imediata, não controlada, de admiração, de identificação, de atração, ou, ao contrário, de medo, de compaixão, de repulsa, nada vale tanto quanto uma imagem. Um artigo sobre a fome que tenha causado cem mil mortos na África é uma informação, uma estatística, interessa à pessoa, mas não a deixa indignada. Uma foto de uma única criança africana morrendo de fome não informa, não diz nada, não explica nada, mas pode provocar piedade, indignação, revolta. (Idem, p.26)

Existe certa incompletude na fotografia que nos permite nela projetar sentimentos. Wolff (2005) aponta que essas lacunas da fotografia aparecem através de algumas características que lhes são inerentes, tais como a irracionalidade, a afirmação, a imperatividade e a presentificação do tempo.

Segundo esse mesmo autor, a fotografia consegue evidenciar o concreto e o óbvio. Qualquer conceito ou abstração é mais difícil ser claramente representado pela fotografia. Seguindo essa linha de pensamento, podemos afirmar que é mais fácil apontarmos em uma fotografia uma pessoa ou um objeto do que um conceito. Por exemplo, ao tentarmos mostrar, a partir de uma única fotografia, a

dor, a morte, a intolerância, a guerra ou a humanidade, as leituras podem ser muito mais diversificadas e ambíguas do que se fosse a imagem de uma pessoa famosa. Tais conceitos poderiam ser mais bem explicitados a partir de conjuntos de fotografias, como exposições temáticas, mas o principal efeito da fotografia colocado pelo autor é apresentar a concretude.

Outra característica da fotografia é a obrigatoriedade da afirmação. Wolff (2005) assinala que podemos afirmar que o que está fotografado é um cachimbo, mas nunca que *não é* um cachimbo, como fez Magritte em um de seus famosos quadros, ao colocar a frase "Ceci n'est pas une pipe", como legenda de um cachimbo pintado na tela. Se o autor da fotografia quiser explicitar que um cachimbo não está ali, deve dizê-lo com palavras, como fez Magritte em seu quadro, porque a fotografia apenas afirma o que nela está representado. Além de afirmação, a fotografia é indicativo: não existe *se* ou *talvez*, apenas *é*.

A última lacuna deixada pela fotografia concerne ao tempo. Primeiro, a fotografia só mostra o passado, algo que aconteceu e foi registrado, um fragmento do tempo e da realidade. Não podemos fotografar o futuro. A fotografia geralmente representa um retorno, nos incita à rememoração e ao passado. Paradoxalmente, não podemos fotografar o futuro, mas tampouco o passado. A fotografia, mesmo atada ao passado, inevitavelmente tem o poder de presentificar. Olhar fotografias é reavivar o passado tornando-o presente. É buscar na lembrança as pessoas queridas, os momentos marcantes e novamente trazê-los à nossa presença, podendo inclusive nos impelir a pensar prospectivamente.

Contudo, para que aconteça essa sensibilização, é necessário um olhar diferenciado da simples busca pela visibilidade, é preciso contemplação. A fotografia revisitada ou a cena a ser fotografada precisam de certo tempo para serem decifradas. Segundo Novaes (2005), é o tempo da vidência que revela a evidência nas entrelinhas da imagem. Apenas com a contemplação, com o desprendimento de um tempo que não estamos acostumados a ceder para a apreciação das coisas, é que as ideias contidas na fotografia são desveladas.

Sem uma apreciação prolongada, a fotografia não ganha sentido e nada mobiliza, pois a imagem apartada da reflexão torna-se apenas decalque do mundo.

> O esforço do pensamento consiste, pois, em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas. Traduzir o enigma das imagens é uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos. Nesse processo, cada imagem quer tornar-se palavra, *logos*; e cada palavra, imagem. (Novaes, 2005, p.12-3)

Com a devida contemplação, a fotografia pode expandir-se de sua materialidade e das significações explícitas e tornar-se um dispositivo eliciador da memória e da fala.

Diante de uma fotografia, a imagem se transforma em palavra: gostamos de contar a história dos momentos nela registrados, dizer como foi a experiência de autoria no recorte daquela imagem. Uma fotografia sempre carrega consigo uma história a ser contada. É eliciadora da palavra que, por sua vez, também impulsiona a memória, pois se temos o que dizer sobre a imagem é porque nos lembramos da situação retratada ou de algo a ela relacionado (Justo, 2009).

Por meio da lembrança, nos situamos no mundo e sabemos quem somos. A memória funda a identidade, pois o que somos e o que o outro reconhece em nós é dado por aquilo que lembramos, pelas vivências em conjunto, pelas escolhas ao longo da vida e, ainda, sabemos quem somos porque lembramos nossa origem, nosso nome. A memória, portanto, não existe fora de um grupo que a reafirme, que sirva de apoio para as lembranças.

> Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (Halbwachs, 2004, p.38)

Ilustrando esse pensamento existe o ditado: "recordar é viver e eu mesmo estou vivo porque me recordo de você". A memória é um processo tão dinâmico e coletivo que algumas lembranças podem se confundir com as lembranças dos outros, previamente narradas. Existem momentos para nós esquecidos, mas ainda vivos na memória de outros. Nossos interlocutores nos lembram de episódios que esquecemos, como acontece quando um adulto relata para uma criança cenas de seu nascimento ou de sua infância.

A fotografia atua na construção da memória, fixando uma imagem como sua extensão e suporte. Organizar e fotografar eventos em nossas vidas são uma maneira de assegurar uma memória coletiva, salvando a experiência do esquecimento. "A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos, em permanente evolução, aberta à dialética lembrança/esquecimento" (Nora, 1993, apud Lopes, 2008, p.85).

Este é, portanto, um instrumento interessante para a criação de registros, tanto individuais como coletivos. Quando nos propomos a fotografar os momentos que serão eternizados no ato fotográfico, revisitamos os detalhes do dia a dia que, sob novo foco, nos sensibilizam e ganham sentido. O ato fotográfico nos impele à contemplação e reflexão sobre o sentido do mundo ao nosso redor, rompe com a velocidade cotidiana e abre possibilidades de descrevê-lo por meio de imagens.

O TEMPO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Kronos e *Kairós*: apontamentos sobre o tempo e a velhice

A vivência humana está fortemente marcada pelo tempo. Ora tentamos moldá-lo, capturá-lo, eternizá-lo e outras vezes nos empenhamos em dissolver sua influência, contorná-lo.

A mitologia e a filosofia gregas criaram duas figuras para diferenciar a presença do tempo entre os humanos: *Kronos* e *Kairós*. O primeiro diz respeito ao tempo cíclico demarcado pelas estações do ano, pelos dias e noites, por horas, minutos e segundos. *Kronos* é representado como o tempo que transcorre independentemente do que está acontecendo (Foley, 2010).

Um tempo que pode ser capturado, cronometrado, fragmentado em unidades mínimas. Um tempo objetivo que almejamos incessantemente moldar, seja capturando e eternizando lembranças, recuperando "o tempo perdido", desejando que passe mais devagar ou mais rápido.

Ao ser vivido, o tempo objetivo se revela, subjetiviza, expande, intensifica ou até mesmo se dilui (García, 2006) e passa a ser irregular, fazendo emergir *Kairós*. *Kairós* é o tempo apreendido através dos momentos e que, diferentemente de *Kronos*, não flui indepen-

dentemente do sujeito (Foley, 2010). Está atado à memória, à lembrança, à narrativa e a tudo que diz respeito às circunstâncias significativas de cada indivíduo.

Kairós como termo ou conceito foi utilizado primeiramente pela medicina e pela retórica. Na retórica relacionava-se ao discurso improvisado e à imprevisibilidade da reação da plateia. Na medicina, dizia respeito a adaptar-se às condições de cada paciente, excluindo a universalidade dos tratamentos e medicamentos. O papel do médico era o de retomar o equilíbrio e, para tanto, deveria conhecer "a natureza humana, a compleição de cada um, a doença, a atmosfera, as particularidades do céu e de cada região, os hábitos do doente, seu gênero de vida, seus sonhos, a insônia, o movimento das mãos, os suores, lágrimas, tosses, respiração, o pulso" (Santos, 2001, p.251).

Interpretando todos esses aspectos, o médico seria então capaz de saber o momento oportuno ou favorável para sua intervenção. Desse ponto de vista, não havia um modo de agir ou remédio absoluto, o momento para agir era fugaz, a ação não deveria ser tomada antes nem depois, mas no momento oportuno, *Kairós*. O médico deveria aprender a captar o momento oportuno para realizar a terapêutica (Santos, 2001).

Podemos dizer que o cerne da subjetivação é processar a transformação de *Kronos* em *Kairós*, ou seja, agir sobre o tempo, fazer a passagem do tempo objetivo para o tempo vivido. A própria vida pode ser entendida como uma constante ação de *Kairós,* na qual o sujeito procura construir espacialidades, habitá-las e, com isso, operar na sua trajetória de vida, edificar sua história, enfim, agir no tempo.

Assim como a infância, a velhice não é uma fase da vida biologicamente determinada, mas sim construída socialmente. De acordo com Tótora (2008), existe um modelo universal para a velhice que coloca o velho como um ser decrépito, assujeitado, desvalorizado. Não é à toa que os idosos são vistos como grandes representantes do tempo e do espaço, já que aos idosos se imputam as chamadas "tradições", hábitos e costumes locais que lhes são atribuídos como coisas bastante arraigadas.

Indubitavelmente, nossa cultura elege os idosos como símbolo maior do tempo. Se percorrermos as imagens alusivas ao tempo, seguramente vamos encontrar muitas figuras de pessoas idosas, provavelmente com rugas profundas e outros sinais convencionados na nossa cultura como "marcas inevitáveis" do tempo.

No Ocidente, as representações da velhice se transformaram ao longo da história, partindo das imagens e ideias que retratavam os idosos como seres decadentes e inúteis para depois representá-los como sujeitos ativos na sociedade de consumo (Correa, 2007).

Uma das faces da velhice, apontada por Beauvoir (1990), era a do silêncio, do abandono e do descaso da sociedade para com o idoso. O apelo dessa autora era em prol da quebra do silêncio para dar voz e visibilidade à velhice. Mas a velhice, hoje, não é exatamente a mesma da qual falava Beauvoir em 1970.

Com o envelhecimento da população, em ritmo acentuado na Europa e também no Brasil nas últimas décadas, novas nomenclaturas e espaços sociais se abriram aos velhos. Hoje uma parcela significativa daqueles que antes eram tidos como velhos decrépitos é definida como sendo de atores sociais, participantes e ativos, e chamada de "melhor idade", "terceira idade", "maturidade", tendo ao seu dispor grupos, clubes, projetos e, claro, um mercado de consumo exclusivo de roupas, de transporte, com pagamentos e empréstimos facilitados.

Outrora o velho não recebia empréstimos porque acreditava-se que não poderia pagar as prestações a perder de vista, mas atualmente, com esse novo mercado emergente, tem o empréstimo garantido. "A invenção da terceira idade foi possível graças à forte incitação econômica gerada no mercado capitalista frente ao potencial de consumo dessa população" (Correa, 2007, p.34).

O aumento da proporção de idosos na pirâmide populacional e as mudanças econômicas com relação a essa faixa etária trouxeram também transformações sociais significativas. A velhice, especialmente essa recortada como "terceira idade", é vista de forma diferenciada, não mais como um segmento de excluídos da sociedade, mas como uma classe ativa de consumidores que podem movi-

mentar o capital, por exemplo, no período de baixa temporada do turismo.

São os aposentados que têm tempo livre para viajar quando a maioria das pessoas está atada às obrigações relativas ao trabalho. A velhice é tornada a fase destinada à realização dos sonhos, ao aproveitamento pleno do lazer. É nesse momento de sensível aumento da proporção de sexagenários e de acirramento da competitividade do mercado, com tentativas de abertura de novas frentes de consumo, que surge a chamada "terceira idade".

> Assim como a criação da adolescência, como fase intermediária entre a infância e o mundo adulto, no século XIX, os conceitos de meia-idade, terceira idade e aposentadoria ativa emergem interpostos à etapa adulta e ao envelhecimento, em meados do século XX. (Correa, 2007, p.33)

Atualmente, a passagem da fase adulta para a ancianidade não é a aposentadoria, mas a "terceira idade". Com essa nomenclatura busca-se construir uma imagem revitalizadora da velhice, como fase de realizações e de satisfação pessoal, mas também construir a imagem de pessoas ainda úteis à sociedade. "Os atributos da terceira idade, [...] estão inscritos no 'espírito jovem', na 'feliz idade', na busca pela auto-realização, no corpo saudável, produtivo e ativo" (idem, p.136), marcando uma diferenciação e oposição em relação ao termo "velho", definido como decrepitude, degeneração, doença, proximidade à morte, asilamento e isolamento tanto familiar quanto social.

Neste trabalho tomamos o idoso como um ser ativo capaz de agir sobre o tempo e o espaço, de produzir vida, de gerar sentidos, de construir novas leituras do mundo em que vive, mas, conforme lembra Tótora (2008), não excluindo da vida a morte ou a doença.

Pretendemos operar com uma concepção de velhice que comporte diferentes possibilidades para o envelhecer. Por isso, não fizemos distinção para o uso das palavras "velho", "idoso", "terceira idade". Segundo ainda Tótora (2008), não se trata de seguir um

modelo ou algo que está previamente estabelecido, mas de ir além da crítica ao que está posto e pensar tal como um artista, aquele que está em um processo contínuo de criação de leituras do mundo.

"Envelhecer pode ser entendido como práticas artísticas de imprimir um estilo a si e ao mundo" (Tótora, 2008, p.35). Não há apenas um envelhecer, seja ele o da invalidez e decrepitude ou o da eterna juventude e vitalidade tal como se pretende retratar a "terceira idade" ou a "melhor idade".

Reafirmamos que, para nós, o essencial da velhice, ainda que seja objeto de depreciação, são as marcas do tempo, a forte inscrição do idoso no tempo e, mais ainda, a possibilidade de se explorar temporalidades esmaecidas, como a do futuro, cujo choque com as forças do passado, no presente, é essencial para a aparição da linha diagonal no tempo que somente pode ser criada pelo sujeito com o pensamento e a linguagem (Arendt, 1972, p.36-40).

A seguir discorreremos sobre o desdobramento da vivência subjetiva do tempo relacionado à narrativa e à fotografia. As discussões sobre o tempo pertinentes à presente investigação não se encerram neste capítulo. Mais adiante analisamos a maneira como o tempo atravessou as oficinas para, finalmente, esboçarmos algumas considerações a respeito da memória desdobrando-se não apenas ao passado, mas ao futuro e à prospecção.

O tempo humano da narrativa

No tomo II de *Tiempo y narración,* Ricoeur (1987b) discorre sobre a diferença entre o tempo da narrativa e o tempo narrado.

O ato de narrar implica uma sucessão de momentos significativos que se destacam naquele momento, naquela ocasião (*Kairós*). O tempo narrado remete-se à *Kairós*, à temporalidade da existência humana, à sequência de acontecimentos que constituem a história de uma vida. E acrescenta que a vida em si não é uma narrativa, mas é algo que se vive. Isto quer dizer que a narrativa nunca é a coisa em si, mas um "como se", uma metáfora das coisas vividas.

Toda narrativa diz respeito a um processo de vida e, à medida que a narrativa se desenvolve, são escolhidos trechos e enfoques para relatar tal processo. Algumas coisas são escolhidas para ser contadas, outras são omitidas. A narrativa, tal como a fotografia, é um recorte da realidade, neste caso, da vida narrada.

O tempo da narrativa, por outro lado, é aquele presente no momento em que ela se desenvolve. É o tempo cronológico (*Kronos*) transcorrido durante o ato de narrar. Não é o tempo empregado em criar a obra, porque uma história se transforma cada vez que é contada. Da mesma forma que as "histórias de pescadores", cada um acrescenta suas impressões à narrativa, suas próprias vivências, aumentando ou diminuindo o tempo da narrativa cada vez que é contada.

Alguns trechos são narrados com mais detalhes, outros acontecimentos podem ser resumidos, contados antes, retomados ou completamente suprimidos. O narrador, como um artista, vai moldando a narrativa como se lhe imprimisse seu estilo, seu jeito de contar, sua versão da história. E esse conto pode ser completamente diferente na próxima vez que for narrado. O tempo da narrativa varia de acordo com o narrador, com o contexto, as retrospectivas, as histórias que levam a outras histórias etc.

Ricoeur (1987b) aponta que o tempo criado pela narrativa é um tempo poético. O narrar é não apenas a arte de contar a vida, mas também a arte de criar e estruturar a maneira como experimentamos o passar do tempo. A criação temporal propiciada pela narrativa é o eixo de estruturação da vivência do tempo, que se dá entre o tempo empregado no ato de narrar e o tempo narrado.

O tempo cronológico se transforma em tempo humano quando se relaciona à produção de sentidos sobre a nossa história. "Vivir es vivir en el tiempo, y vivir es tener historia" (García, 2006, p.110). A história, imersa no tempo, quando é dita deixa de ser apenas um acontecimento e se torna história.

Pelo ato de narrar, o tempo é desdobrado em tramas e causos que produzem sentidos à medida que descrevem as experiências temporais e por elas transitam (Ricoeur, 1987a). No momento em

que se narra um acontecimento, o tempo que supostamente deveria ser linear perde tal característica e se desdobra em múltiplas possibilidades.

Na narrativa não existem regras para a sucessão de eventos que encadeiam uma história, o tempo pode ser invertido, distorcido, emparelhado. O que aconteceu antes pode ser dito depois e, assim, pode-se modificar a sequência temporal da história (García, 2006).

Toda narrativa é um discorrer temporal, um passeio pelo tempo dos acontecimentos que se quer representar àquele que nos ouve. O mundo narrado e os seus decorrentes sentidos são produções temporais.

De acordo com Paul Ricoeur (1987b), o ato de traduzir o mundo em palavras é um modo privilegiado de reconfigurar nossa experiência temporal, que é, a princípio, sem forma, confusa e muda.

A narrativa faz com que os diversos acontecimentos envolvidos na trama se integrem à história. Os acontecimentos apenas são significativos quando estão de alguma forma atrelados à passagem do tempo, à história (García, 2006).

O tempo é por nós percebido e medido à medida que passa, contudo, o movimento que nos permite vivenciar a passagem do tempo não é exterior. É o próprio sujeito ou alma, como coloca Ricoeur (1987a), quem compara os tempos breves com os duradouros, o transitar e o permanecer. De acordo com esse autor, através do homem o tempo ganha materialidade e passa do "não-ser" ao "ser".

Ricoeur (1987a), apoiando-se na afirmação de santo Agostinho a respeito de o tempo estar sempre relacionado ao presente,[1] formula que o tempo atrelado à narrativa implica a memória, a previsão e a espera. As previsões sobre o futuro são esperadas como se fossem vindouras, nos dando uma pré-percepção do que está por

1. García (2006) explica as reflexões de santo Agostinho sobre o tempo dizendo que o futuro ainda não é, o passado já não é e o presente nunca permanece, é fugaz. Podemos nos comprometer a fazer algo amanhã ou rememorar uma decisão tomada ontem, mas a nossa vivência desses momentos se dá durante a passagem do tempo, no presente.

vir, o que aproxima o "prever" ao "recordar". À memória destinamos o passado e à espera confiamos o futuro.

A espera e a memória deixam uma impressão no sujeito, fazendo-o experimentar o tempo como uma grande expectativa do futuro ou uma grande memória do passado. Essa impressão causada pelo tempo só existe, contudo, quando o sujeito atua sobre ela, quando espera, relembra e presta atenção.

Através do narrar, o presente se torna o lugar em que se realizam projetos do passado ao mesmo tempo em que determina possíveis projetos a serem realizados no futuro (White, 1992, apud García, 2006).

O tempo atravessa a narrativa na medida em que favorece uma percepção global da história. O desencadeamento da narrativa nos dá pistas sobre o que aconteceu aos personagens nela envolvidos; o que pode acontecer ou, ainda, o que teria acontecido (ou estaria acontecendo) se uma decisão diferente tivesse sido tomada.

Na narrativa, o tempo pode situar uma ação na história ou, muito pelo contrário, a narrativa pode desfazer-se do tempo e não ter uma referência temporal específica, podendo ser atemporal.

A flexibilidade do tempo na narrativa acontece porque esta pode ser organizada de diversas formas, como uma montagem ou bricolagem. Dessa forma, os tempos do relato podem reorganizar o tempo do que está sendo contado sem seguir uma lógica temporal cronológica. Pode-se avançar a narrativa mediante a recordação do passado ou antecipar-se o futuro. García (2006) diz que é condição do tempo a duração, mas a narrativa trata essa duração de forma diferenciada, pois pode condensar ou dilatar o tempo. Ao narrar acontecimentos podemos nos delongar ou apressar alguns momentos.

A narrativa comporta inúmeras possibilidades de relação com o tempo: a não linearidade, o mesclar presente com a rememoração do passado, avançar e retardar o tempo, prever, fundir experiências de diversos personagens, fazer do futuro um desejo, promessa ou esperança. A narrativa pode tratar do tempo perdido, do tempo re-

cobrado, da reiteração temporal dos acontecimentos e das anacronias. Como aponta García (2006), essa lista pode ser interminável.

O golpe de corte do ato fotográfico

Na medida em que a fotografia é elaborada, alguns objetos são escolhidos e outros são deixados de fora do enquadramento, o que faz do ato fotográfico necessariamente um recorte. Através do olhar do fotógrafo, a realidade é mostrada por partes, nunca em sua totalidade. O espaço é selecionado e, da mesma forma, o tempo.

A fotografia congela o tempo, aprisiona-o em um objeto palpável tornando-o um instante único e pontual. Atado à imagem também está o espaço, apresentado todo de uma única vez, recortado, selecionado, transformado segundo os caprichos estéticos do fotógrafo.

O espaço fotográfico é selecionado dentre toda a informação visual presente. Não há como preencher aos poucos um espaço vazio, como em uma pintura, mas sim retirar, suprimir o que não importa na cena. É um ato irremediável e que determina a imagem como um todo, criando o espaço da fotografia e insinuando um espaço que está fora, ausente, excluído do recorte e do olhar.

O que foi deixado de fora, excluído da imagem, continua mantendo uma relação de contiguidade com o espaço selecionado. Sabemos que esteve ali no instante da tomada da fotografia, mas foi deixado de lado (Dubois, 1993). Não podemos acessar o espaço que está fora do enquadramento. Dele temos apenas indícios ou pistas: deslocamentos de personagens no campo da fotografia, jogos de olhar, elementos do cenário.

Provavelmente as fotografias amadoras, que captam registros do cotidiano, sejam as que nos deixam mais indícios do espaço fora de campo. Capturadas com preocupação mais de registro do que de composição, deixam transparecer movimentos e objetos que explicitam o que está além do recorte, tal como aquelas fotografias com

cabeças cortadas, janelas entreabertas, espelhos que colocam virtualmente em cena o que está de fora (Justo, 2008).

O ato fotográfico executa um golpe de corte, criando o paradoxo de tornar estática a ação para depois oferecê-la ao olhar. O que está na imagem, dela não pode sair, está eternizado. O tempo capturado na fotografia "torna-se, uma vez pego, um instante perpétuo: uma fração de segundo, decerto, mas [...] destinada também a durar, mas no próprio estado em que ela foi capturada e cortada" (Dubois, 1993, p.168).

O congelamento da imagem interrompe o fluxo do tempo, paralisa a vida entendida como mobilidade. Aliás, nossa cultura, por um lado, vincula fortemente vida com tempo acelerado, com movimentação, com mobilidade e, por outro lado, associa fortemente imagens de imobilidade e paralisação com a morte.

Outro aspecto curioso do relacionamento da morte com a imagem congelada é que a morte é socialmente representada como ausência (enquanto a vida é associada à presença) e como falta; poderíamos entender tal ausência e falta como ausência e falta de forma, ou seja, com o desaparecimento ou ausência da própria imagem. O morto se esvai, se evapora, perde visibilidade, forma, presença.

A figura do fantasma expressa bem esse fato. O fantasma é representado como aquele que carece de imagem, de uma forma, por isso mesmo é tão popular sua representação pela figura de um lençol branco se movimentando.

A prática de se colocar fotografias do morto em seu túmulo pode ser interpretada como uma tentativa de se manter aquela imagem que desapareceu para sempre. Nenhuma imagem aprisiona mais o tempo do que a foto de uma pessoa falecida. Morte e imagem se apresentam aí numa relação deveras estreita.

A fotografia, portanto, aprisiona o tempo, o faz parar. É exatamente aí que ela revela seu caráter mortífero. Ela mata o tempo! Dubois (1993) compara a fotografia com o olhar mortífero da Medusa, que petrifica o objeto no tempo e no espaço. De um só golpe, o olhar da Medusa fixa, converte em estátua por ter sido visto.

Dessa forma, a foto do morto sobre o túmulo tanto significa que o tempo para ele se congelou, está parado, como também que os espaços se congelaram. Ele está ali trancafiado, mais do que um presidiário, num espaço mínimo e também congelado, petrificado. Morrer significa sair do fluxo do tempo e do espaço da mesma forma que, poderíamos dizer, fotografar significa matar o tempo e o espaço, detê-los completamente. Talvez essa seja a força e o encanto maior do fotógrafo. Tão poderoso quanto a morte, o fotógrafo é o ser capaz de dominar o tempo e o espaço.

O fotógrafo torna-se um intérprete da relação tempo/espaço e é sobre ela que, na verdade, ele atua. Não somente interpretar e agir sobre o tempo ou sobre o espaço, mas sobre ambos e ao fazê-lo exerce esse poder absoluto, equivalente ao da morte. O fotógrafo detém o poder de interromper o fluxo da vida no tempo e no espaço e detê-la na imagem congelada.

Poderíamos também pensar que, ao produzir a paralisação do tempo e do espaço, a fotografia, paradoxalmente, produz a morte da imagem ou do seu representado. Tomando a fotografia como o registro de uma imagem que representa um objeto ou que alude a um objeto, ao congelar a presença desse objeto num determinado tempo e espaço, ela se desprendeu dele inteiramente e assumiu uma total autonomia.

Retornando ao exemplo da fotografia da morte, aquela imagem já não se vincula mais ao morto, porque o morto já não possui mais aquela imagem, portanto, tornou-se algo completamente independente de seu representado, do seu referente. Da mesma forma, ao fotografar uma paisagem, o fotógrafo arranca dela uma imagem que não mais pertence a ela, mas à própria fotografia.

A imagem liberta do objeto faz com que ela mesma se transforme em um objeto e ganhe autonomia. Autonomia de ser não mais apenas uma representação do que foi fotografado, mas "a coisa em si". Torna-se livre das intervenções do tempo e espaço que agiram sobre a cena fotografada, mas sujeita a amarelar, a apagar-se com o passar do tempo, a ser movida de um lado a outro, mostrada e exibida, como um objeto qualquer.

Studium, *punctum*: o tempo na experiência da fotografia

Uma sugestiva discussão sobre as relações do tempo com a fotografia é feita por Barthes (1984) tendo como foco dois elementos intrínsecos à fotografia: o *studium* e o *punctum*.

Barthes (1984) nos chama a atenção para o quanto as imagens nos atraem. Às vezes nos seduzem, nos fascinam, nos detêm ou entorpecem, mas também produzem uma sensação quase indescritível que mais se assemelha a uma agitação do que ao entorpecimento.

Essa agitação é algo mais do que o simples interesse por uma fotografia bem-sucedida, admiração pela beleza do assunto retratado ou, ainda, o assombramento que o tema nos traz. Certas fotografias, segundo Barthes (1984), nos fazem vibrar tanto quanto uma aventura e, quando isso acontece, a fotografia torna-se viva ao mesmo tempo em que faz que nos sintamos vivos (tal qual uma aventura).

Diante da mobilização trazida pelas imagens, Barthes (1984) define alguns conceitos: *studium* e *punctum*.

O s*tudium* é o sentimento ou apreciação que está vinculado à norma, à cultura, que nos provoca interesse por determinados temas e, da mesma maneira, por determinadas fotografias.

O autor descreve uma experiência sua relacionada ao *studium*. Ao folhear uma revista ilustrada percebeu que em algumas imagens algo parecia não pertencer à cena: ele se detinha diante de monjas que apareciam ao fundo quando, em primeiro plano, havia soldados; ou então se perguntava, ao observar outra imagem, por que a mãe carregava uma roupa branca enquanto olhava aterrorizada o cadáver de seu filho no meio da rua.[2]

Enquanto olhava outras imagens que descreviam o mesmo tema, sentiu que eram belas e intensas, pois retratavam o horror de

2. Ambas as fotos descritas são de autoria de Koen Wessing, e citadas por Barthes (1984, p.59-61).

uma insurreição na Nicarágua, mas a homogeneidade dessas imagens não lhe desferia (a ele, espectador) uma marca, se tratavam de cenas que captavam a atenção de um espectador que, culturalmente, podia se relacionar ao tema apresentado. É um interesse que, segundo o autor, provém quase de um adestramento (cultural). Portanto, o *studium* diz respeito a um interesse contextualizado, produzido por valores transmitidos pela cultura e sociedade. É um interesse enfático, ansioso, mas sem uma importância especial (Barthes, 1984).

O *punctum*, por outro lado, é o elemento que parece sair da fotografia para nos causar incômodo, atingindo-nos como uma flecha que deixa sua marca pontiaguda, que perfura, espeta. Barthes (1984) vincula ao *punctum* todos os verbos que poderiam descrever a sensação de perfuração por um objeto pontiagudo.

Em uma imagem, o *punctum* é o que dela se destaca aos nossos olhos, algo inexplicável que seduz, atrai, nos faz parar diante dela imóveis e perder a noção de quanto tempo estamos a observá-la. Entretanto, o *puncutm* é mais do que gostar de uma fotografia, já que uma imagem pode nos agradar, mas sem causar um impacto perfurante.

O "gostar" ou "não gostar" de uma fotografia diz respeito ao *studium*, ao interesse diverso, à preferência despreocupada e despercebida que nos causa certa identificação com o fotógrafo e suas intenções ao criar tal imagem. Dessa forma, aprovamos (ou não) a obra e a compreendemos na medida em que compartilhamos, culturalmente, o ponto de vista de seu autor. Barthes (1984) acrescenta que a cultura, da qual depende o *studium*, nada mais é do que um contrato entre criadores e consumidores que permite ao espectador se colocar no lugar do autor como se revivesse, ao revés, seus mitos, intenções e narrativas que levaram o fotógrafo a compor sua obra.

A imagem, plena de significados e narrativas, faz com que o espectador goze de certo prazer, o *studium*, que nunca chega a ser um prazer pleno ou dor. Nos momentos mais intensos, de *punctum*, o espectador de fato se aproxima do prazer ou da dor. Existe uma

diferença, contudo, entre a dor e o choque. Algumas fotografias têm o intuito de chocar ou traumatizar o observador: a imagem grita, mas não fere, não desfere um *punctum*.

Podemos ilustrar esse conceito quando, ao caminharmos pela cidade, somos surpreendidos por uma manifestação contra o uso de couro e peles. Além de casacos e sapatos, os manifestantes exibem aos transeuntes fotografias de animais torturados, esquartejados, vertendo sangue.

Tais imagens chocam, incomodam, sensibilizam. Mas também provocam aquela sensação de algo que já foi muitas vezes dito, tal como diz uma expressão popular: "se já viu uma, viu todas". É uma série de imagens que abordam o mesmo tema, a mesma dor, terrível, mas conhecida, sabida, que choca, mas não impressiona, não *imprime* uma marca para além do que está ali explícito.

A maioria das imagens que vemos nos passam despercebidas, mas algum detalhe ou outro nos atrai, a leitura da fotografia imediatamente se transforma, evidenciando a copresença entre *studium* e *punctum*. Se, por um lado, a fotografia bem composta e estruturada técnica e esteticamente desperta a apreciação de uma fotografia bem-feita (*studium*), o que dela nos perfura e incomoda (*punctum*) nada tem a ver com a análise da técnica, mas de um detalhe que toma a atenção do observador e transforma uma foto, que outrora era uma imagem qualquer, em algo especial. O *punctum* é o que o observador agrega à foto e que, ao mesmo tempo, já se encontra nela (Barthes, 1984).

Existe ainda outro tipo de *punctum* próprio da fotografia que é deflagrado, por sua vez, pelo tempo. Ao mesmo tempo em que deflagra algo que já aconteceu, a fotografia decreta o futuro: isso vai acabar. Ela diz respeito apenas a um momento, instante, em que o que está ali retratado existe, mas logo em seguida deixa de existir.

Ao olharmos álbuns de família é comum nos depararmos com o pensamento "este aqui já morreu". Em nossa dissertação de mestrado, ao estudarmos a relação das pessoas com seus álbuns de família, nos deparamos com um homem que, ao revisitar suas

fotografias há muito tempo guardadas, se surpreendeu ao perceber que muitos dos seus amigos e parentes já estavam mortos, o quanto sua casa mudou com o passar dos anos e, certamente, o quanto ele mesmo envelheceu: "Olha que interessante. É bacana pra caramba viu, você se olha no espelho todo dia e acha que está lindo e maravilhoso, mas o tempo judia. Eu quando comecei a faculdade não usava óculos e agora já troquei pelo segundo" (Justo, 2008, p.88).

A fotografia inevitavelmente nos deixa frente a frente com o tempo, geralmente um tempo transcorrido ou, como insiste Barthes (1984), com a morte. Esse autor afirma que, ao observarmos uma fotografia, somos dominados pela sensação de morte, acompanhada pelo pensamento de que ou o objeto retratado está já morto ou vai morrer. Ele relata casos em que se deparava com retratos e esse pensamento sempre lhe vinha à mente, desvelando sempre a forte ligação da fotografia com a morte, com a certeza de que este é o inevitável futuro de qualquer pessoa que tenha sido capturada pela câmera.

A morte talvez seja o grande elo da fotografia com a velhice. Podemos pensar a fotografia como uma morte do objeto que, no entanto, pode ser ressuscitado ou reconstruído na mente do observador e, assim, ganhar vida. A fotografia não somente repassa a imagem de alguém para outro, mas age como uma narrativa que reconstrói a história, que permite ao interlocutor modificá-la e dar-lhe novos sentidos.

Assim como a fotografia, os idosos, na nossa cultura, também estancam e estão estancados no tempo e no espaço; com isso, ambos flertam com a morte. No entanto, ao fotografar podem, pelas propriedades da fotografia de fazer as coisas saltar do tempo e do espaço, libertar as coisas e eles próprios do tempo e do espaço.

Nesse sentido, a fotografia mais do que congelar tempo e espaço, e assim produzir a morte, ela, isto sim, retira as coisas dos fluxos do tempo e das constrições de espaços determinados, abrindo-lhes possibilidades de vida. A foto, parceira da morte, se torna também par-

ceira da vida ao permitir ao fotógrafo-idoso assumir esse poder de intervir no tempo e no espaço.

Nesse caso, poderíamos dizer que os idosos são os fotógrafos da vida, no entanto, premidos pelo afugentamento do espectro da morte. Ao fotografar podem encarar e elaborar a temível experiência da finitude ao congelar ou "transformar em estátua" o que foi fotografado. Fotografar um objeto, por assim dizer, é mortificá-lo, mas também eternizá-lo ao lançar sua imagem a um infinito tempo vindouro e fazê-lo resistir ao golpe mais radical da morte, que seria a desaparição absoluta.

Aos idosos como fotógrafos da vida cabe essa poderosa função de lutar ou "regatear" com a morte. São eles que registram as imagens dos tempos e lugares que habitaram e que foram habitados por tantos outros. Trazem consigo, como os negativos das fotos analógicas, os registros das imagens das experiências coletivas. Seguramente, os idosos eram os fotógrafos quando a câmera fotográfica não existia. As imagens registradas em suas memórias e relatadas para as gerações seguintes cumpriam o mesmo papel da fotografia impressa ou reproduzida na tela de um aparelho.

As imagens guardadas na memória ganham vida novamente ao serem recuperadas e transmitidas para as gerações seguintes. E as imagens do tempo, registradas e portadas como acervo da vida coletiva, não estão apenas na "memória fotográfica", mas no próprio corpo, também transformado em câmera fotográfica. Corpo que registra imagens do tempo vivido como o negativo de um filme que guarda e pode revelar, a qualquer momento, imagens da sua experiência e trajetória no mundo.

A pele enrugada e com marcas do sol, as mãos calejadas, as pálpebras caídas, a postura curvada, por exemplo, podem ser tomadas como imagens que o corpo revela de uma vida de trabalho intenso e duro. Imagens que aqui tomamos como positivas na medida em que expressam o que o tempo cravou no corpo e na vida, mas que podem também ser tomadas como negativos de um filme que contém o registro de toda uma vida, inclusive as imagens de vidas e corpos virgens e vigorosos da juventude.

É interessante pensar que a fotografia, inerte, estática, possa justamente dar margem à passagem do tempo e, mais estranho ainda, é pensar a máquina fotográfica como um instrumento de visualização do futuro. E é exatamente neste paradoxo que nos propusemos a pensar quando iniciamos o presente estudo.

O ATO FOTOGRÁFICO E O CONSTRUCIONISMO SOCIAL: O SUJEITO E SEU MUNDO

Neste capítulo discorremos sobre as origens do construcionismo social e suas principais bases epistemológicas. A seguir, abordaremos a relação sujeito-objeto a partir das práticas discursivas produtoras de sentido para, finalmente, tecermos algumas considerações sobre o papel da fotografia nessa relação.

As raízes do construcionismo

O construcionismo social é fruto de uma revisão da ciência e da Psicologia rumo a novos paradigmas na construção do conhecimento. A base dessa linha de pensamento é a despreocupação com a representação fiel da realidade, já que esta é tomada como nada mais do que uma construção coletiva, intermediada pela linguagem.

A realidade, portanto, não pode ser concebida como algo apartado da produção do homem, ou seja, como algo objetivo passível de ser apreendido em sua materialidade própria por instrumentos e procedimentos desprovidos de qualquer subjetividade.

Essa abordagem se assenta em algumas bases epistemológicas centrais. Uma primeira diz respeito, precisamente, ao entendimento

de que a realidade não existe como algo independente do homem e, portanto, não pode ser conhecida integralmente. Outro esteio fundamental diz respeito ao papel da linguagem e das relações sociais na produção da "realidade humana", construída a partir dos sentidos que o mundo adquire quando apreendido pela linguagem.

Cabe inclusive ressaltar que, para o construcionismo social, o conhecimento possível é aquele construído coletivamente, sem estar restrito à classe dos pensadores. Uma forma válida de produzir conhecimentos sobre o mundo e a realidade é aquela construída pelo senso comum, desprovida da voraz busca pela verdade.

A ciência moderna nasce e se fortalece, sobretudo no mundo ocidental, travando uma fervorosa batalha em duas frentes: uma combatendo os dogmas religiosos e outra combatendo o senso comum. Na frente de batalha contra os dogmas religiosos, o enorme desafio era mostrar que muitos dogmas sustentados pela religião não correspondiam aos fatos demonstrados pela ciência com seu método irrefutável. Na outra frente, também formada por crenças bastante arraigadas na mentalidade do homem comum, mas com um poder de resistência bem menor do que a religião, o desafio era demonstrar que muitos convencimentos e saberes populares, criados nas práticas cotidianas, também não correspondiam às evidências científicas.

Se na batalha contra os dogmas religiosos a ciência não conseguiu uma vitória plena, erradicando-os inteiramente da mente humana, pelo menos os desalojou e, inclusive, ocupou seu lugar no Estado moderno. Em relação ao senso comum, talvez tenha obtido um sucesso ainda maior, logrando um amplo convencimento e reconhecimento popular. O povo, renunciando às suas crenças construídas na labuta do cotidiano, incorporou os saberes e as tecnologias produzidos e disseminados pela ciência.

No entanto, o sucesso e a hegemonia conquistados pela ciência podem ter sido a causa maior de seu fracasso ou de seu desgaste ao longo do avanço da modernidade. O sonho calcado na crença moderna de que a ciência iria sanar todos os problemas do homem e conduzi-lo a um estado último de felicidade foi logo se desfazendo.

Conforme assinala Santos (2001), os impasses da ciência moderna na contemporaneidade a levaram a se destituir da arrogância salvacionista e a se reconciliar com seus antigos adversários, sobretudo o senso comum e o saber popular. Segundo esse autor, a ciência contemporânea ou "pós-moderna", como ele mesmo nomeia a ciência atual, está realizando duas rupturas epistemológicas fundamentais: uma é aquela que procura desfazer a dicotomia sujeito-objeto tão cultivada pela ciência moderna positivista e a outra é justamente reconciliar o conhecimento científico com o conhecimento popular, que, de adversário, passa a ser visto como um importante e valioso aliado.

O construcionismo, indubitavelmente, faz parte dessas duas rupturas epistemológicas operadas na ciência atual. Por um lado, promove um encontro do sujeito com o objeto, ambos tão distanciados pela ciência moderna clássica e, por outro lado, aproxima o saber científico do saber popular construído no cotidiano.

Ao considerar o saber como uma construção sempre dinâmica, o construcionismo social não se preocupa em alcançar a verdade, pois esta não é nem única, nem neutra, portanto, não é absoluta.

Quanto à impossibilidade de desvendarmos verdades absolutas, Shotter & Gergen (1994, apud Camargo-Borges, 2007, p.35) apontam que o conhecimento é obtido e legitimado dentro de um sistema de crenças e valores que é relativo, uma vez que é fortemente sustentado por determinados grupos.

Além disso, o importante é que espaços dialógicos sejam constantemente construídos e que o pesquisador não se restrinja ou se amordace buscando uma verdade transcendente. Para Camargo-Borges (2007), ao pensarmos uma realidade, é preciso considerar a existência de diversas versões de verdade, características de um contexto particular, vivenciadas por pessoas que coordenam suas práticas discursivas e constroem significados compartilhados.

Da mesma forma que não existe uma realidade *a priori*, às coisas não está agregado um sentido predeterminado, pronto. O conhecimento, a realidade, o sentido das coisas e o próprio sujeito são elementos construídos socialmente. Estas não são atividades

cognitivas intraindividuais, nem a mera reprodução de modelos. São práticas sociais, dialógicas, que envolvem a linguagem em uso, o contexto e a história (Spink & Medrado, 2000).

Produção de conhecimento

Para o construcionismo social, produzir conhecimento é uma forma de gerar relatos, criar e recriar mundos. A busca pelo conhecimento parte do questionamento e do anseio por investigar, descobrir e criar, sendo a disciplina a única diferença entre o cientista e o curioso.

Um conjunto de normas e leis sustenta a pesquisa científica, assegura a cientificidade e, ao mesmo tempo, a validade do conhecimento produzido na academia. Spink (2002) salienta que o conhecimento não deve ser automaticamente considerado válido por estar associado à academia ou à ciência, o que nos leva a considerar a validade do conhecimento produzido no cotidiano, por pessoas implicadas na sua relação com o mundo.

No cotidiano, o sujeito produtor de conhecimento é levado por sua curiosidade a investigar o mundo, debater ideias e fazer interconexões com o saber produzido por outros.

Shotter (apud Arendt, 2003), reportando-se à passagem da ciência moderna à ciência pós-moderna, ressalta uma mudança de estilo: inicialmente, o observador se mantinha afastado e imparcial ao testar suas teorias, valendo-se do raciocínio positivista de que a implicação do pesquisador com o objeto traria interferências insanáveis na produção de verdades e leis universais. A Filosofia da Ciência pós-moderna admite que todo conhecimento é provisório e está em constante tensão, sendo válido apenas para determinado espaço e tempo; estando, assim, em constante transformação (Kuhn, 1996).

A ciência contemporânea admite, ainda, a possibilidade de adoção de diferentes metodologias no processo de produção do co-

nhecimento e a inerente implicação do pesquisador na produção do saber (Feyerabend, 1989; Santos, 2001).

Valendo-se desses pressupostos, o construcionismo concebe a produção de conhecimento como um processo interativo, no qual o observador participante testa procedimentos de forma interessada, implicando-se ativamente na construção do conhecimento (Arendt, 2003).

Para Gergen (1996, apud Arendt, 2003), ao utilizar métodos que ultrapassem a tentativa de compreender nossas práticas em termos de teorias, o pesquisador estaria assumindo uma poética social (em contraposição ao *logos* = razão), fundada nas relações responsáveis, dialógicas da construção social. Haveria uma mudança da expressão da razão para a expressão das emoções, permitindo ver novas conexões com o meio e captar algo de novo na articulação das circunstâncias sociais que conduzam a uma nova compreensão das redes de conexões e relações entre eventos.

Seria uma concepção de teoria que, em vez de efetuar predições para o futuro, criaria o futuro através do diálogo por meio de uma avaliação crítica de práticas culturais, que permita a geração de formas inteligíveis para as ações pessoais ou coletivas e que, além disso, crie caminhos para futuros alternativos.

Arendt (2003, p.9) diz que, "ao propor uma 'poética social' no lugar da 'teoria', Shotter parece compreender a linguagem como veículo caracteristicamente humano de consciência, no qual participantes de uma 'dança' se permitam 'ir' com os outros".

Concepção de sujeito

No pensamento construcionista, o *self*, a essência do sujeito, é constituída na linguagem, mais especificamente na linguagem entre interlocutores. Além disso, o *self* não é algo estável ou duradouro, pois é construído nos contextos relacionais, ou seja, depende dos relacionamentos (Rosa, Tureta & Brito, 2006).

A ênfase da constituição do sujeito está no contato social, no processo dialógico do conhecer e responder ao outro (Rasera & Japur, 2001). O sujeito, no contato com o outro, dá sentido ao mundo. Assim, a representação da realidade, do sujeito e dos fenômenos psíquicos é produzida no contato social, através da linguagem:

> [...] a constituição do *self* é compreendida, então, nos processos dialógicos que estão continuamente em movimento. [...] Isto é, quando dizemos, "estou zangado", "eu te amo", e assim por diante, não estamos tentando descrever uma terra distante da mente, ou um estado dos neurônios. Mais propriamente, estamos performatizando em uma determinada relação, e as próprias frases são apenas um dos elementos, dentre tantas outras ações totalmente corporificadas, incluindo os movimentos dos membros, entonações vocais, a maneira de fixar o olhar, e assim por diante. (Gergen, 1996, p.8-11; tradução nossa)[1]

Na construção do sujeito, o foco é deslocado de uma estrutura privada para o contato social, da autoria individual para a conjunta. "Existe, portanto, uma multiplicidade de *selves* articulados em cada momento de acordo com a demanda de um diálogo" (Rosa, Tureta & Brito, 2006, p.45).

As pessoas se constroem à medida que, via linguagem, agem e reagem umas às outras, narram suas histórias para nós e sobre nós.

> Ser significa comunicar... ser significa ser para o outro, e através do outro, para alguém. Uma pessoa não tem um território interno independente, ela está completamente e sempre na fronteira; olhando

1. "[...] the self is viewed, then, as achieved through dialogic processes that are continuously in motion. [...] That is, when we say, "I am angry," "I love you," and the like, we are not trying to describe a far off land of the mind, or a state of the neurons. Rather, we are performing in a relationship, and the phrases themselves are only a constituent of more fully embodied actions, including movements of the limbs, vocal intonations, patterns of gaze, and so on."

> para dentro de si, ela olha nos olhos do outro ou com os olhos do outro. (Bakhtin, 1984, apud Rasera & Japur, 2001, p.202)

Gergen (1994, apud Guanaes & Japur, 2003), ao refletir sobre a constituição do *self*, recorre à noção de *self* narrativo. A compreensão de *self* no construcionismo social refere-se às narrativas e explicações com as quais as pessoas se descrevem, por meio da organização temporal de eventos pessoais, estabelecendo conexões entre eventos vividos, inteligíveis a elas mesmas e aos outros.

O "*self* narrativo" é compreendido como uma "estrutura" consciente. De acordo com Spink (2002), o sentido é tomado como possibilidade de elaboração das vivências do cotidiano, sendo, portanto, um ato da consciência, expresso pela mediação da memória. A memória, por sua vez, é entendida como elemento de significação e componente intrínseco ao processo de significação. Sendo assim, narração, memória e produção de sentidos são os elementos básicos na construção do sujeito.

Dessa maneira, o construcionismo social abandona a investigação dos processos e das estruturas internas da psique humana, voltando-se à exterioridade dos processos e às interações (Duarte-Alves & Justo, 2007).

Cabe ressaltar que o processo de constituição do sujeito está intimamente relacionado a dois elementos-chave do pensamento construcionista: a produção de sentido e a narrativa, que nada mais são do que particularidades das práticas sociais e da linguagem.

Produção de sentido

A produção de sentido pode ser definida como a forma de perceber o mundo, de significá-lo, interpretá-lo, inscrita num tempo e lugar, em relações sociais concretamente constituídas. Os sentidos que o homem produz e atribui à sua experiência estão intimamente vinculados ao social, jamais desvencilhados do coletivo.

> O sentido é uma construção social, um empreendimento coletivo, mais precisamente interativo, por meio do qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos à sua volta. (Spink & Medrado, 2000, p.41)

A ênfase está no social, como alicerce da produção de sentido, e se contrapõe seja à ideia de que a interpretação do mundo se dá de dentro para fora, seja à ideia contrária. Os sentidos emergem na interação, nas práticas cotidianas, não estando nem no polo de uma interioridade individual, nem no polo oposto de determinações objetivas. Emergem, isto sim, na relação do sujeito com outros sujeitos, no que os conecta e os interliga na convivência social (Duarte-Alves & Justo, 2007).

A produção de sentidos é uma construção complexa, que acompanha a história de vida dos sujeitos postos na interação e na conversação. Em qualquer momento, interpretamos o mundo ao nosso redor, construímos sentidos e verdades que, posteriormente, podem se transformar ou deixar de existir.

Na sua trajetória de vida, o sujeito vai fazendo suas escolhas, se posicionando, colhendo vivências e criando narrativas que vão formar sua identidade e seu modo de ver o mundo.

Segundo Pinheiro (2000), o sentido que o sujeito dá ao mundo é produzido interativamente, na relação com os outros e se transforma a cada influência que recebe daqueles com quem interage.

> Ao longo de sua história de vida, o indivíduo vai se posicionando e buscando uma coerência discursiva, recolhendo e processando narrativas que vão lhe dar a identidade. Em outras palavras, o sentido é produzido interativamente e a interação presente não incluiu apenas alguém que fala e um outro que ouve, mas todos "os outros" que ainda falam, que ainda ouvem ou que, imaginariamente, poderão falar ou ouvir. (Pinheiro, 2000, p.194)

Fica claro que a linguagem assume um papel central no construcionismo, já que as práticas discursivas são responsáveis pela interação social e pela constituição da realidade, ou seja, pela produção de sentidos sobre o mundo.

Práticas discursivas

Como afirma Traverso-Yépez (1999, p.47), "a experiência da realidade, a identidade e os fenômenos psicossociais se constituem na e através da linguagem". Nesse sentido, a linguagem não é apenas um reflexo da sociedade, mas sua constituição.

Atadas ao contexto, à época e à cultura em que são produzidas, as práticas discursivas nos remetem aos momentos de ressignificações. Lima (2005) afirma que

> [...] as pessoas não constroem suas materialidades e compreensões do mundo no vazio, mas na concretude da vida cotidiana, por onde um fluxo contínuo e dinâmico de atos de fala em tensões, conflitos, negociações, solidariedades, contradições, vão configurando sentidos em contínua produção e reprodução. (Lima, 2005, p.3)

Para Spink & Medrado (2000), as práticas discursivas são definidas como linguagem em ação, pois a partir delas as pessoas produzem sentidos e se posicionam nas relações sociais cotidianas.

A fim de melhor compreender essa definição, apresentamos a afirmação de Billig (1991, apud Spink & Medrado, 2000, p.47), segundo a qual, "quando falamos, estamos invariavelmente realizando ações – acusando, perguntando, justificando etc. –, produzindo um jogo de posicionamento com os nossos interlocutores, tenhamos ou não essa intenção".

Sempre que nos expressamos, existe algo que nos atravessa, seja uma lembrança, a nossa própria história, uma ideologia ou até mesmo algo que se manifesta sem que percebamos.

Uma forma particular de linguagem enfatizada pelo construcionismo social é a narrativa, por ser uma prática discursiva mais popular e livre de influências ideológicas. Por se fundamentar mais nas experiências de vida do que na retransmissão ideológica, a narrativa é capaz de dar maior vazão à expressão de sentimentos e leituras de mundo.

A narração não existe apenas como voz, pois vem acompanhada por movimentos das mãos, gestos, expressões faciais, diferentes entonações que sustentam o que está sendo dito.

Além de mobilizar todo o corpo e as emoções do sujeito, na narrativa pode-se recorrer à experiência não só de uma pessoa, mas de outras pessoas, pois o narrador acrescenta às suas palavras o que "ouviu dizer" (Benjamin, 1994).

Assim, a narrativa engloba tanto experiências individuais quanto coletivas na medida em que entrelaça a história pessoal à grupalidade, mas também faz emergir traços singulares de cada indivíduo quando suas práticas discursivas se diferenciam das narrativas mais comuns, mais usuais. A narrativa do desvio e a diferença são entendidas como atividades criativas do sujeito no enfrentamento do mundo, que, ainda, dão significado às suas experiências (Spink, 2002).

Na narrativa, o que se preza é a transmissão de sabedorias populares, adquiridas com a vivência e a experiência, tal como o conselho (Benjamin, 1994). Não há preocupação com veracidade, legitimidade, *status* ou dominação, mas sim com a preservação de tradições de pequenos grupos.

A narrativa tende a permitir a leitura do mundo porque sua própria construção está atada ao coletivo. Benjamin (1994) destaca que a narrativa se funda na troca de experiências, na sabedoria popular, na tradição e na reminiscência. A narrativa é uma história que se cria a partir de um acontecimento e se desdobra para muito além dele, agregando fatos e vivências cada vez que é transmitida.

"Narrar é trafegar entre as trajetórias de vida individuais e coletivas" (Justo, 2008, p.35). Dessa forma, compreenderemos o

termo "narrar" como uma produção discursiva atravessada pela história e pelas vivências sociais.

A narrativa, associada à fotografia, permite-nos adentrar no universo pessoal de cada participante-fotógrafo, para depois fazer emergir uma leitura compartilhada da experiência de autoria e leitura do mundo. A fotografia, nesse caso, não funcionará apenas como um artefato social ou um objeto colecionável. A máquina fotográfica será o próprio instrumento de mediação que torna visível ao participante as particularidades do mundo. A finalização do processo de construção de sentidos emergirá sob a forma de narrativas, cumprindo o propósito fundamental dessa forma de lidar com a fotografia:

> Assim como as demais fontes de informação histórica, a fotografia é um "artefato social" que deve ser interpelado a partir de um processo de interação entre o produtor da imagem, seu objeto e nós, seus espectadores. O fotógrafo, tal qual o historiador, "conecta o real" e o representa através do foco de sua câmera. A seguir, para persuadir seu público da verdade contida na sua representação, nos apresenta a imagem, a fotografia em papel. Dessa forma, ela é o final de um processo metódico cuja finalidade é narrar eventos. (Reznik & Araújo, 2007, p.1.019)

Tomaremos a fotografia, aliada à palavra, como discurso produzido no momento de oficinas atravessado por questões como a representação da velhice, a memória, o trabalho, a aposentadoria, a passagem do tempo, a morte, o legado deixado em forma de fotografia e o planejamento para o futuro, dentre outros temas. Dessa forma, a fotografia estimulará a narrativa e, por conseguinte, a produção de sentidos. O próprio ato de fotografar dará início a esse processo, pois impele o autor a selecionar uma cena, fazer um recorte da realidade, ou seja, olhar de forma diferenciada para a realidade que deseja capturar.

No enlace da narrativa com a fotografia e a produção de sentidos, encontramos o construcionismo social como um método de

pesquisa que promove o encontro de saberes, estimulando novos olhares tanto para o pesquisador, que não pode prever completamente os resultados de sua intervenção, quanto para os participantes, envolvidos pela proposta da leitura do mundo a partir do ato fotográfico.

Fotografias e narrativas com a terceira idade

Neste capítulo exploramos as possibilidades de uso da fotografia em oficinas de fotografias com idosos. Descrevemos algumas oficinas e as experiências decorrentes desse tipo de intervenção com grupos de terceira idade vinculados a instituições de ensino superior.

As oficinas aqui descritas são divididas em duas partes. A primeira descreve oficinas instrumentais que podem ser utilizadas para capacitar os participantes na técnica e treinar o olhar fotográfico, estimulando que se coloquem em prática as técnicas apresentadas, diversificando temas, situações e recursos da câmera.

A segunda parte consiste em propostas de oficinas temáticas sobre o tempo que podem ser trabalhadas a partir de perguntas disparadoras: "O que você quer do presente, eternizar para o futuro?"; "Que imagem ou cena você registraria agora para representar algo que ainda não aconteceu em sua vida, mas que você pretende que aconteça no futuro?". Nessas oficinas os participantes foram deixados à vontade para fotografar, exercitando o olhar fotográfico, a autoria e construindo seu próprio estilo, escolhendo imagens, cenas e recursos técnicos.

Oficinas de percepção: aproximando o olhar

Este grupo foi selecionado pela coordenadora da Universidade Aberta à Terceira Idade (Unati) para participar das oficinas. O único critério para seleção foi participar previamente do grupo da Unati. O grupo foi composto por aproximadamente 25 participantes, sendo que aproximadamente dez tiveram participação mais ativa nas atividades que envolviam mostrar suas fotografias e aproximadamente cinco trouxeram máquinas fotográficas e tiraram fotografias.

Oficina 1

As atividades da primeira oficina tiveram como objetivo exercitar a percepção visual. No primeiro exercício, os participantes foram levados a refletir sobre a percepção como um mecanismo total, global, voltada ao objeto mais como um todo do que aos detalhes ou pormenores do que está sendo observado.

Formaram-se duas fileiras de pessoas, frente a frente, instruídas a observarem o colega que está à frente por alguns minutos. Pedimos para que os participantes ficassem de costas para seus parceiros e a coordenadora da oficina perguntou a cada um sobre detalhes na vestimenta ou na aparência da pessoa que poderiam ter passado despercebidos. As perguntas feitas aos participantes foram, principalmente: "Qual a cor do brinco da colega que estava à sua frente?"; "Está usando algum enfeite? Qual?"; "O sapato está desamarrado?"; "Qual a cor do sapato?".

A maioria acertou detalhes, tais como: se estava ou não de brinco, desenho da camiseta, cor do sapato. Foi um exercício bem dinâmico e divertido, sendo que alguns idosos comentaram que era bom fazer algo mais animado (referindo-se às atividades da Unati, que durante o último mês fora conhecer o estatuto do idoso).

No segundo exercício foi incentivada a observação de detalhes comuns do dia a dia, mas que muitas vezes nos passam despercebidos.

Os participantes foram instruídos a explorar o ambiente, prestando atenção em detalhes nunca vistos, as miudezas, as formas e texturas, o toque das paredes, o vento, o sol, os cheiros, as cores. Após alguns minutos, o grupo se reuniu para discutir a experiência, impulsionado pela seguinte questão disparadora: "Ao que neste ambiente você nunca tinha prestado atenção?".

A maioria dos participantes utilizou principalmente a visão, muitos comparando a sala com o que era há três anos. Quando estimulados a usar outros sentidos, eles não quiseram se levantar das cadeiras para revisitar o ambiente, mas, sim, usaram a memória para falar do som dos pássaros ou da chuva e de como a Universidade Estadual de Londrina (UEL) é bonita, toda arborizada (uma senhora falou de locais arborizados da UEL, sobre os quais tinha conversado com o marido há pouco tempo, mencionando como é bonita comparada ao centro da cidade).

No último exercício dessa oficina, os participantes escolheram um objeto ou uma cena do ambiente que poderia ser transformado em fotografia. O objeto escolhido foi observado por alguns minutos, sob vários ângulos e iluminação. Em um segundo momento, os participantes deveriam descrever a fotografia mental produzida. Muitos dos participantes não se dispuseram a se levantar para observar os objetos dentro da sala e enquadraram a cena com as mãos. Uma senhora, fazendo um gracejo, disse que a "fotografia mental" que ela tirou saiu com a cabeça cortada. Seu marido fez uma "fotografia mental" enquadrando apenas o *datashow* e os outros participantes comentaram que uma foto assim não seria possível, pois inevitavelmente apareceria a pá do ventilador, que estava atrás do projetor.

Oficina 2

Esta oficina visou estimular sentidos diferentes da visão, considerando que, em um mundo extremamente centrado em estímulos visuais, os outros sentidos perdem a intensidade. Ao se construir um olhar fotográfico, procurou-se ampliar a percepção, o sentir o mundo, o ambiente, as cenas cotidianas. Para tanto, é imprescindível que utilizemos não apenas a visão, mas todos os mecanismos que nos possibilitem o contato com o objeto a ser fotografado a fim de produzir sobre ele uma leitura particular.

No primeiro exercício, os participantes foram convidados a fechar os olhos e se preparar para entrar em contato com objetos que eles deveriam decifrar e reconhecer, sem o uso da visão. Foram disponibilizados objetos de diferentes texturas, tamanhos e formas, tais como: colher de plástico, retalhos de tecido, moedas, clipes de papel, lixa de unha, plástico bolha, brinco, cartão de visita plastificado.

Para alguns foi difícil fechar os olhos e fazer o que estava sendo proposto. Não quiseram ficar com o mesmo objeto nas mãos por muito tempo, mesmo que tivesse sido solicitado que explorassem cada objeto de forma diferente. Estavam mais preocupados em colocar um nome no objeto, decifrá-lo, e pegar o próximo objeto.

Sentaram-se distantes uns dos outros e tiveram dificuldades em passar os objetos para o colega ao lado, o que fez com que alguns abrissem os olhos e outros ficassem abanando as mãos no ar até que a pesquisadora os passasse para o colega. Mesmo que a coordenadora tivesse pedido que não falassem, alguns repetiam em voz alta suas impressões sobre os objetos, e quando sentiram que já tinham "visto" todos os objetos, começaram a conversar sobre eles, mesmo de olhos fechados.

Dois participantes, um casal, que se mantiveram um pouco afastados do grupo e calados durante todo o exercício, fizeram questão de expressar suas impressões sobre os objetos quando foi pedido aos membros do grupo que abrissem os olhos e conferissem se tinham adivinhado quais eram os objetos.

Alguns objetos instigaram diferentes opiniões: o cartão de visita foi nomeado ora como uma carta de baralho, ora como uma fotografia.

No segundo exercício de percepção, os participantes exploraram o ambiente de olhos fechados, para que a visão não fosse o órgão principal de coleta de informações sobre o ambiente. Foram instigados a tocar, a ouvir, a sentir novos odores. Timidamente, foram levantando-se e participando do exercício. Parecia que levantar das cadeiras era algo notório, um esforço dispensável, um incômodo, mesmo tendo em vista que nenhum participante usa aparelho de auxílio à locomoção e também nunca reclamaram de dores que impossibilitassem ou dificultassem a movimentação.

Apesar de ser solicitado silêncio durante o exercício, muitos conversaram, principalmente quando esbarravam uns nos outros, o que aconteceu bastante, porque a sala estava cheia. Alguns participantes se sentiram à vontade e, mesmo sem música, aos pares, dançaram. Apenas a participante mais jovem, de 60 anos, foi em busca de detalhes que ela nunca tinha observado.

O último exercício teve o intuito de estimular a construção do olhar fotográfico. No telão foi exibida uma mostra de fotografias com o intuito de levar os participantes a pensar o ato fotográfico como algo que se estende para além da visão. Eles foram encorajados a observar e comentar as imagens, relatando suas impressões sobre as fotografias.

Apesar de estarem afoitos para sair da reunião (muitos alegaram que o ônibus passaria meia hora antes do término da reunião), assistiram à mostra de *slides*, comentaram a maior parte das fotografias com observações sobre a composição plástica das imagens, em outras palavras, descreveram o que viam nas fotos, tentando decifrar algumas imagens abstratas resultantes da manipulação fotográfica.

Oficina 3

Esta oficina foi direcionada à prática fotográfica e consistiu em tomadas de fotografias na capela da Universidade Estadual de Londrina. Apenas cinco dos aproximadamente vinte participantes trouxeram máquina. Foi pedido que os que não trouxeram máquina fizessem um exercício em dupla, em que um era o fotógrafo e o outro, a máquina. Chegando à capela da UEL, os que estavam sem máquina sentaram-se nos bancos enquanto os outros, inclusive as estagiárias do grupo da Unati, fotografavam.

Os participantes fotografaram uns aos outros, entretanto, as estagiárias estavam afoitas para fotografar-se, pois era o último dia de uma delas no projeto Unati, o que acabou criando no grupo um movimento de registro. Eles se organizaram na escadaria para fotografar o grupo todo com a estagiária que estava saindo. Pediram que eu os fotografasse, pois todos queriam mais aparecer do que tirar a foto. O grupo começou a se desfazer e alguns foram embora.

Antônia (que participou da nossa pesquisa de mestrado) quis ser fotografada com a pesquisadora. Um grupo de quatro se formou, sendo que uma estava fotografando e as outras três sendo fotografadas. Nas primeiras tentativas, a colega que estava fotografando cortou a cabeça de alguém, depois tirou uma foto de longe e outra de perto, só do nosso rosto. Antônia disse que havia fotografado com o celular, provavelmente com a ajuda de alguma estagiária. A pesquisadora a incentivou a tirar mais uma foto e com a ajuda de uma estagiária conseguiu tirar, mas logo guardou o celular.

A coordenadora da Unati emprestou uma máquina fotográfica, mas quando esta foi oferecida aos que estavam sem máquina, apenas um participante quis tirar fotografias. Alguns deram a entender que não tinha sentido fotografar se não seria possível ter a foto depois. Perguntavam: "Mas e depois, como eu fico com a foto, se a máquina não é minha?".

Uma senhora relutou em fotografar, mas diante do incentivo e insistência da pesquisadora, tirou uma fotografia e depois vibrou

como se tivesse sido uma conquista: "Eu tirei uma foto!". Não se preocupou em ver o resultado final do seu ato. Mas também não quis tirar mais.

Quando a pesquisadora pediu que na reunião seguinte trouxessem três fotos importantes nas quais eles apareciam, imediatamente relacionaram a fotografia ao passado, sendo que o primeiro tema a surgir foi "casamento", quando uma senhora perguntou se podia trazer uma foto do seu casamento. As colegas próximas a ela comentaram que antigamente nos casamentos não se faziam álbuns porque eram caros e apenas os privilegiados tinham fotos. Comentaram que o fotógrafo não ia até a igreja; eram os noivos que iam até o fotógrafo depois do casamento e tiravam apenas uma ou duas fotos.

A mais jovem do grupo, que tem aproximadamente 65 anos, disse que chegou a fazer álbum do seu casamento, mas em preto e branco. Outra senhora perguntou se poderia trazer uma fotografia mais recente, pois tinha sido fotografada na semana anterior. Outra participante, ainda, perguntou se podia trazer uma foto 3×4 que ela tinha que trazer para renovar a carteirinha de participação da hidroginástica, atividade vinculada ao grupo da Unati.

Demonstraram receio de que as fotos que trariam ficassem com a pesquisadora, ou seja, não seriam devolvidas. Nesse momento foi esclarecido que as imagens seriam apenas comentadas no grupo, mas eles as levariam de volta. Muitos expressaram alívio.

Oficina 4

Esta oficina teve o intuito de investigar o que, do cotidiano, era valorizado pelos participantes. Eles trouxeram fotografias de coisas importantes da vida atual, do momento presente, mas não comentaram muito as imagens, dando a entender que o maior intuito era mostrar suas fotografias e ver as dos outros, apenas situando a identidade dos que nela apareciam e o local em que fora tirada. Al-

guns se preocuparam em investigar a data de alguma imagem que tenha chamado maior atenção, que retratasse um lugar conhecido ou uma lembrança compartilhada.

Marília trouxe algumas imagens: uma, de dois anos atrás, dela com o marido "curtindo a velhice"; outra, dela fazendo almoço; e outras, ainda, do almoço com a turma da Unati em um restaurante local, e dela e das amigas no ponto de ônibus depois desse almoço. Comentou que a fotógrafa da família é a filha e que não teve tempo de selecionar as imagens, então pegou o que tinha em uma gaveta. Para ela, fotografia significa recordação e saudade. Disse também que não gosta de tirar fotografia e nem de ser fotografada.

Alícia trouxe uma imagem do curso de costura da filha. Não soube determinar exatamente há quanto tempo a foto fora tirada, mas que fazia aproximadamente 2 anos; porém, depois de consultar uma colega, descobriu que fazia 15 anos. Ela perguntou à colega até quantos anos seu neto tinha na foto, quantos anos tinha a sua própria filha na época em que a foto tinha sido tirada. Trouxe também uma fotografia da viagem a Aparecida do Norte com a Unati, em 1997.

Elvira trouxe uma fotografia que tem aproximadamente cem anos, da sua mãe ainda solteira. A fotografia é uma relíquia de família, está bem conservada e, segundo ela, está sendo estudada por um jornalista de Londrina que vai verificar a data correta. Mostrou em seguida duas imagens, respectivamente, do seu noivado e do casamento, o "dia feliz da minha vida". Acrescentou que "tem muitos na fotografia, que o casamento já acabou". Disse que é uma recordação de uma vida que "deu certo", pois o casamento perdura até hoje, acrescentando que criou bem os filhos, já formados na universidade.

Graça trouxe uma imagem dela com o pato que criou desde pequena; uma fotografia do casamento, cujo marido é 14 anos mais novo. Disse que se casou com 40 anos de idade. Mostrou outra foto do casamento, em frente à porta da igreja, tirada por causa de uma promessa que sua mãe fez quando Graça, aos três anos, caiu dentro

de um poço. Em seguida mostrou uma imagem do aniversário de 15 anos da sua sobrinha e uma dos seus 16 anos, quando foi tirar o título de eleitor.

Trouxe também algumas fotografias que uma colega tirou na oficina de fotografia anterior: ela sozinha; com as amigas; a turma da Unati. Por último, mostrou fotografias suas tiradas por um fotógrafo e disse que ganhou o ensaio fotográfico em uma promoção do Magazine Luiza.

Graça comentou que não tem filhos e que escolheu aleatoriamente as fotos, tarefa que deixou uma bagunça na mesa. Acrescentou que não teve muito tempo para "ficar escolhendo". Disse que gosta de fotografar, tendo fotografado até durante a reunião.

Ilda trouxe apenas três fotografias, justificando que não tivera tempo de selecionar as fotos, por isso retirou as que estavam nos porta-retratos: uma com a família toda, outra das amigas de quando trabalhava e a última, do filho e do marido no bingo. Não comentou as imagens.

Madalena disse que não escolheu as fotos e que não gosta de fotografar nem de ser fotografada, mas gosta de guardar. Ela trouxe uma imagem tomada há vinte anos, nos seus 25 anos de casamento; uma do aniversário de 1 ano da neta (disse que atualmente ela tem 17 anos); da primeira comunhão da filha, que aconteceu há vinte anos.

Jandira, ao contrário das colegas, escolheu as fotos. Disse que gosta de fotografar, mas não gosta de ser fotografada. Mostrou uma foto tirada há 15 anos, do aniversário da sua mãe, com a família toda reunida. A segunda imagem também era do aniversário da mãe, que segundo a participante reclamava que a filha tirava muita foto, mas, apesar das reclamações, agora que a mãe faleceu "tem as fotos pra rever e matar a saudade". A última imagem era um retrato dela, sozinha, onde trabalhava.

Oficina 5

Ao final da reunião anterior foi pedido que pensassem sobre o dia a dia e o que, hoje, é importante para eles e o que anseiam para o futuro, a fim de abordar os objetivos propostos pela pesquisa. Deveriam trazer para esta reunião imagens que refletissem algo que é importante hoje na vida deles e que refletisse um anseio, um sonho ou um planejamento para o futuro.

A maioria dos participantes disse não ter pensado no presente ou no futuro. Dentre os que disseram não ter pensado nas questões propostas, alguns trouxeram fotografias ou até mesmo sacolas cheias de álbuns. Os que não haviam trazido fotografias (por volta da metade dos participantes) quiseram se juntar aos grupos para olhar as dos que trouxeram.

Foram formados dois grupos para que os participantes tivessem tempo de falar sobre as fotografias, mas os participantes se movimentaram pela sala de forma que olhassem as fotografias que queriam ver. Os grupos se desfizeram e os participantes mostraram espontaneamente suas imagens.

O primeiro participante a mostrar suas imagens foi um senhor de 70 anos. A primeira era um forno que construíra, e no qual torra farinha. Não soube responder o que julgava ser importante na vida hoje, tampouco soube relacionar as imagens com o momento presente. Ele queria mostrar as fotos que havia trazido: o casamento dos filhos, a esposa, os filhos e netos, sua casa. Sua maior preocupação era situar os locais e pessoas, sem se preocupar em contar histórias sobre as imagens. Mostrou a foto da neta que trabalha na UEL e toca violino. Diz que ela tem muito "conhecimento" e viaja o mundo ensinando violino. Comentou e apontou na imagem outra filha que também trabalha na UEL. Seu primeiro carro. Uma neta que passou no vestibular e vai estudar na UEL. Continuou mostrando fotos da família; do cunhado, irmão da esposa. Diz que sua máquina é velha, mas tira boas fotos. Um parente que vai para a praia pediu a máquina emprestada, mas ele diz que "eu não posso emprestar".

Mostrou também as fotografias que tirara na festa junina do grupo da Unati. Enquanto falava das imagens, procurava e identificava as pessoas na sala. Os colegas do grupo estavam atentos às imagens, principalmente quando começou a mostrar as fotos que tirara do grupo.

Voltou a mostrar imagens da sua família: a mãe, os irmãos. Foi interrompido por uma participante que queria mostrar suas imagens. Afoita, falou rapidamente de cada imagem, antes que pudesse ser interrompida por algum outro participante. Mostrou imagens da neta, nora, dos filhos, ela soprando a vela de seu aniversário de 80 anos, ela com a neta, a "parentada". Trouxe várias fotos do aniversário de 80 anos: com os amigos, abrindo os presentes, o bolo. Disse ter trazido tantas imagens de seu aniversário porque "as outras não importam". Mostrou também uma fotografia de sua amiga mais antiga.

Antônia mostrou fotos de seu aniversário de 70 anos, que estavam em um álbum confeccionado em umas das oficinas da Unati, em 2009). Mostrou imagens do filho, do casamento (diz que são fotos do passado, mas isso já não é importante hoje). Disse que as fotos mais recentes são as de 70 anos, e não soube dizer quais imagens representam o que é importante agora em sua vida. Quis mostrar rapidamente as imagens: a irmã freira com seu genro seminarista, a neta e o marido, os presentes, a missa e os convidados da festa de 70 anos.

Os participantes trouxeram as fotos, mas continuaram perguntando quais imagens a pesquisadora queria que mostrassem, demonstrando que não haviam compreendido o pedido de selecionar fotografias que representassem o que é importante hoje em suas vidas.

Uma participante mostrou as imagens dela com o marido e a neta, sua família toda, com irmãos e cunhados. Disse que a imagem é importante porque a faz lembrar da sogra, que já morreu.

A participante foi interrompida por Antônia, que queria mostrar a foto de quando ganhou um concurso de *miss* terceira idade,

mostrou uma imagem do neto comendo chocolate, a neve na cidade da filha, que mora no exterior, seus netos estrangeiros, e diz que "tudo isso é importante pra gente, né?".

Elvira novamente comentou sobre a fotografia que é relíquia familiar: disse que possui uma fotografia em preto e branco de sua avó que pertenceu à sua mãe e depois a ela, enfatizando ser uma relíquia de família. Comentou novamente que a foto tem cem anos. Disse também que tinha separado algumas fotos para mostrar hoje, mas as esquecera em casa.

Marília, de 63 anos, disse que não selecionou especificamente imagens porque o que era importante no passado é também agora. Entretanto, mostrou imagens recentes: a filha que está grávida, a barriguinha de grávida e o aniversário do marido, que acontecera na semana anterior. Ela mostra mais algumas imagens: da neta chupando manga, e diz que "essa neta e a nora estão grávidas, e isso é importante". Falou que acertou que a bisneta seria menina, pois a filha "queria muito que nascesse menina, mas não dava para ver na ultrassonografia, e ela disse que seria menina". Mostrou os netos estrangeiros, que têm olhos azuis. Ressaltou que são lindos os olhos dos netos e disse que o mais importante é poder vê-los ainda este ano (2011), porque só os vê pela *webcam*.

Lucélia disse que tirou algumas fotos, durante a semana anterior, das plantas no jardim, dela em sua casa, dos bichos de cimento e madeira que seu marido faz para enfeitar o quintal.

Carolina disse que tem 67 anos e espera, no futuro, ser como seu pai (que atualmente tem 96 anos): "cabeça bom, vai pro *shopping* sozinho, já saiu no jornal" [*sic*]. Disse que no presente há muitas coisas importantes, como a família. Antônia, complementando a opinião da colega, disse que também é importante estar ali (no grupo da Unati). Carolina concordou e continuou falando sobre como seu pai é organizado e independente, pois necessita apenas da filha para lavar suas roupas e limpar a casa. Diz que a única coisa de que ele sente falta é conversar, porque mora sozinho e sente falta de companhia. É ela quem faz companhia ao pai,

porque sua irmã vai apenas algumas vezes por ano à casa do pai. Ao ouvir Carolina falando de seu pai, Antônia diz que tem 67 anos e não sente a mesma disposição que o pai da colega.

Nesta última oficina alguns participantes demonstraram interesse em participar das futuras oficinas, caso houvesse continuação no semestre seguinte. Deixaram seus nomes e telefones para contato posterior.

Oficinas de produção: construindo olhares

O grupo 2 contou com seis participantes, mulheres, três do grupo antigo da Unati e três do novo. O critério para participar, colocado pela pesquisadora, era ter interesse em fotografia e dispor de máquina para trazer às oficinas. Após algumas reuniões, permaneceram no grupo apenas as três do grupo novo, as mais jovens, com idade em torno dos 60 anos.

Oficina 1

O primeiro encontro com os idosos foi voltado à explicação dos objetivos da pesquisa e ao entrosamento do grupo. As participantes estavam com suas máquinas fotográficas, olharam e comentaram as fotografias que estavam armazenadas na máquina. Diante da ânsia por mostrar suas fotografias, foi pedido que escolhessem uma imagem de sua autoria e a compartilhassem com o grupo.

Antônia mostrou a foto do seu bisneto comendo chocolate, no colo do pai. Disse que o menino não está acostumado a comer doce e se lambuzou todo. As colegas elogiaram a foto. A partir dessa imagem, a pesquisadora comentou e analisou tecnicamente uma imagem do anuário de fotografia de 1964, com um menino e seus pássaros. Conversaram sobre deixar o fundo da cena limpo para que o espectador soubesse exatamente o que olhar quando observa a foto, sem que o fundo esteja competindo com o objeto fotografado.

Yuka mostrou a foto de três parentes (incluindo sua filha) na formatura da filha. A partir dessa imagem, conversaram sobre a cor intensa presente na fotografia, que fazia com que a imagem transmitisse alegria e vivacidade. Também refletiram sobre a fotografia ser uma forma de mostrar aos outros o que queremos que vejam, já que nas fotos sempre estamos arrumados e bonitos, nunca descabelados.

Eunice mostrou fotos dela mesma em diferentes monumentos históricos estrangeiros, enfatizando que já viajou bastante. Conversamos sobre o objetivo do fotógrafo ao tomar fotografias: mostrar a paisagem ou atestar que esteve naquele lugar. Assim, a mesma paisagem pode dar origem a fotografias com objetivos diferentes, dependendo do intuito do autor.

Yone e Marli estavam com as máquinas vazias. Benedita estava apenas com o celular, não tinha máquina fotográfica, mas disse que queria participar das oficinas (entretanto, não voltou nas reuniões seguintes).

Foram distribuídas revistas antigas de fotografia (anuários da década de 1960) e, em dupla, as participantes selecionaram suas fotografias preferidas. Cada participante escolheu uma imagem e depois explicou para o grupo os critérios de suas escolhas. Os critérios estavam mais relacionados ao que a imagem despertou em cada uma do que a aspectos técnicos da construção da imagem. Elas não souberam colocar em palavras os critérios de escolha, apenas disseram ter gostado da imagem escolhida.

Eunice comentou que tem um tio que é fotógrafo londrinense famoso, mas que não se inspira nele para fotografar porque quem herdou isso foi o filho dele. Disse que não conseguiria se equiparar ao tio, então não o toma como referência para a tomada de fotografias.

A fim de que as participantes treinassem o olhar e a técnica fotográficas foi solicitado que tentassem reproduzir a imagem escolhida o mais fielmente possível, considerando suas habilidades com o equipamento fotográfico e os recursos disponíveis na máquina.

As produções resultantes das tentativas deveriam ser trazidas na oficina seguinte.

Oficina 2

As participantes apresentaram a imagem escolhida e a produzida por elas para o grupo. Nesse momento, elas puderam detalhar os critérios de escolha da fotografia do anuário, bem como da produção e tomada da fotografia de sua autoria: "Escolhi esta aqui porque tem uma mulher na chuva e eu acho que a água é símbolo de liberdade", disse Eunice.

Ainda assim, as fotografias por ela apresentadas demonstraram pouco tempo dedicado à produção, concepção e tomada das imagens. Ela disse ter esperado chover, mas, como não aconteceu, fotografou sua mão banhando-se na água da torneira. Cabe notar que, dentre as fotografias guardadas em sua máquina, ela não sabia ao certo dizer quais eram as produzidas especificamente para a oficina: "Só se forem essas aqui". A cada imagem apresentada para o grupo ela parecia reconhecer seu pouco empenho: "É só isso".

A imagem que Yuka escolheu do anuário teve um critério: seu gosto por flores. Ela disse ter se empenhado para conseguir um girassol de forma que a composição se aproximasse da fotografia escolhida. Como não conhecia ninguém que tivesse um girassol, ela comprou alguns. Organizou a composição de vasos em cima de uma mesa e experimentou vários ângulos. Depois, experimentou outra mesa, diferentes fontes de luz e ângulos para a tomada das imagens.

A partir das fotografias de Yuka, conversamos sobre ângulos e fotografias a favor e contra a luz. Também dialogamos sobre fotografias de textura e natureza-morta, comparando as imagens feitas por Yuka com a escolhida por ela (do anuário). As participantes foram convidadas a refletir sobre as diferenças entre ambas.



Fotografia 1



Fotografia 2

Depois de algumas respostas tímidas, foi-lhes salientado que a textura (da imagem do anuário) nos provoca uma sensação de volume, de alto e baixo-relevo, enquanto as imagens de Yuka nos mostravam um foco principal, um motivo que capta o olhar e nos deixa

saber exatamente qual foi o propósito que o autor teve ao fazer aquela fotografia. No caso dela, mostrar o arranjo de flores.

Pensamos novas possibilidades de fotografias a partir da composição de Yuka, como colocar a toalha florida ao fundo de modo que a estampa se confundisse com os vasos em cima da mesa. Conversamos sobre a regra da oficina passada, de não misturar a figura com o fundo e sobre quebrar as regras quando o objetivo é produzir imagens que confundam o espectador, que surpreendem, desde que este seja o propósito do autor.

Eunice sugeriu a Yuka que mudasse sua posição ao fotografar, de modo que a luz incidisse diretamente nas plantas, fazendo com que a imagem não ficasse tão escura. A partir desse comentário, conversamos sobre luz e contraluz.

Yone escolheu uma cena urbana em que um ciclista circulava no meio da rua. De um lado da rua, sobrados, do outro, um bosque. Ela explicou que, com suas imagens, queria transmitir uma cena que nos despertasse uma tomada de decisão, uma "encruzilhada da vida", e fotografou a esquina de um bosque. Segundo a participante, a imagem não ficou como esperava porque ela demorou a tirar a fotografia e o pedestre se deslocou de modo que saiu da encruzilhada.

Outra imagem, cujo objetivo (também frustrado) era mostrar uma pessoa se utilizando de um meio de locomoção para percorrer a cena, não foi bem-sucedida porque a pessoa virou a cadeira de rodas no momento do clique e ficou de frente para o espectador, quando deveria estar de lado, como se estivesse passando pela cena.

A partir das imagens de Yone conversamos sobre releituras, sobre fazer algo seu, mas inspirado na obra de outro autor, produzindo uma imagem a partir do sentimento que a obra nos incute, o que se relaciona com a construção de um estilo particular e com o modo único que cada um tem de perceber o mundo. Foi explicado que, devido às suas particularidades de percepção e leitura do mundo ao observar o anuário, cada participante foi tocado de formas diferentes pelas imagens e produziu novas imagens, que possuem semelhanças com a original, mas também diferenças.

Marli compareceu à oficina, mas não trouxe a releitura da foto do anuário, permaneceu quieta, talvez tímida diante da maior desenvoltura das outras participantes com suas máquinas.

Foi pedido que para a próxima oficina trouxessem fotografias de sua autoria que transmitissem a sensação de textura. Foi explicado o que é textura e como aparece nas imagens, tomando como exemplo algumas fotografias do anuário de 1964. Esse exercício teve a intenção de treinar a técnica fotográfica discutida durante a oficina.

Oficina 3

A esta oficina compareceram Eunice, Marli e Antônia. Yuka e Yone estavam viajando.

Ao apresentarem suas fotos de textura, os membros do grupo perceberam que houve um movimento comum aos participantes na tomada dessas fotografias. As primeiras imagens foram produzidas de acordo com a instrução de fotografar texturas, mas depois as fotos tornaram-se mais abertas, mostrando cenas cotidianas.

Antônia mostrou várias fotos de sua casa (cozinha, sala de estar, de jantar, "só faltou o quarto", sua calopsita em cima da geladeira) e de suas plantas da garagem e do quintal. Conversamos sobre como transformar tais imagens em fotografias de texturas. Eunice deu muitas sugestões. A pesquisadora enfatizou que o propósito das imagens apresentadas por Antônia era mostrar a sua casa e não as texturas, assim como muitas das imagens das outras participantes. Foi pedido que, para este momento das oficinas, revisitassem esses lugares para nos mostrar na próxima oficina a textura.

Eunice disse a Antônia que não havia tirado fotos de textura e por isso ficaria com nota vermelha. Antônia ficou transtornada e a todo momento fazia comentários sobre boas ou más notas relacionadas às suas fotografias e às das colegas. Disse que quem fizesse errado ia "tirar nota ruim" ou iria "para a sala do diretor". A pesquisadora esclareceu que não estava ali para dar nota.

Marli, se atendo à tarefa pedida, fotografou uma laranjeira em seu quintal. Comentou que era comum pedirem laranjas, mas as boas estão tão altas que não dá para pegar. Ela diz para quem pede: "se você conseguir pegar...". Eunice comentou, como se também passasse pela situação, que elas não podem mesmo deixar os outros pegarem porque, se alguém se machucar, "elas" são responsáveis, uma vez que a laranjeira está na propriedade "delas". Depois da textura das plantas, Marli fotografou a praça em frente à sua casa e as imagens se tornaram mais amplas, com o intuito de mostrar o parque.

Eunice trouxe muitas imagens, tirou tantas fotografias do chão da academia que frequenta que até ela se cansou de ver as fotos. Fotografou o piso da academia e aos poucos foi se afastando dos objetos e mostrando mais a academia do que a textura. Inclusive em sua máquina havia fotos do grupo da academia, de quando "alguém estava fazendo aniversário", mas não disse quem era o aniversariante nem se delongou na história daquela foto.

Oficina 4

Esta oficina também esteve voltada à prática da fotografia, especificamente à tomada de retratos, e ao treino do olhar fotográfico. Compareceram Eunice, Marli e Antônia. Yuka e Yone ainda estavam viajando.

Antônia mostrou as fotos de textura que fez de sua casa: a parede, o piso, a samambaia. Refez a foto da árvore em frente à sua casa, dando *zoom* e enquadrando apenas a copa da árvore, criando uma fotografia bem-sucedida de textura.

As participantes folhearam os anuários em busca de retratos. Algumas fotografias de retratos foram analisadas e comentadas pela pesquisadora e pelo grupo. Foram levadas a refletir e observar atentamente aspectos técnicos sobre a luz, o fundo e o objeto fotografado.

Antônia contou que fez questão de fotografar cada filho antes que fizesse um ano de idade e que um deles, quando tinha 10 meses e estava começando a andar, não ficava quieto para a tomada da fotografia. A solução foi dar a ele um canudinho, que o manteve entretido, sendo possível tirar a foto.

Em outro momento, quando a pesquisadora comentava algumas imagens de trabalhadores rurais, Antônia disse "esse aí tá pobre e miserável". Diante da reação das colegas (que julgaram o comentário preconceituoso), a participante explicou que essa frase quem costuma dizer é o seu filho, a respeito de uma época em que ainda morava com a mãe e usavam apenas uma toalha para nove pessoas. Segundo Antônia, ele faz a comparação daquela época com o presente, em que tem cinco toalhas sobrando, "sem ninguém usar".

Durante o diálogo baseado nas fotografias dos anuários foi possível perceber diferentes posturas das participantes: Eunice estava dispersa durante a oficina, folheando rapidamente o anuário. É possível que estivesse afoita para fotografar, pois na oficina anterior havia sido dito que na próxima haveria tomada de fotografias. Marli, por outro lado, ouvia atentamente a explicação sobre as imagens enquanto folheava o anuário.

Antônia, após um tempo folheando as imagens, anunciou que precisaria sair no horário, pois a oficina passada se estendeu muito e ela chegou tarde em casa. Mostrou-se inquieta, querendo que a oficina terminasse logo. Em certo momento, comentou que era importante vir à oficina para que a pesquisadora pudesse fazer seu trabalho, pois se ninguém viesse, não teria como fazê-lo. Apesar da inquietação, ela ficou até o fim da oficina.

Quando a pesquisadora pediu que treinassem a tomada de retratos, baseando-se nas imagens que haviam observado, Antônia tomou a iniciativa de fotografar Marli. Tentou enquadrar apenas seu rosto, mas teve dificuldades. Eunice interveio para ajudar, dar sugestões. Foi sugerido, pela pesquisadora, que Antônia se aproximasse de Marli ou que usasse o *zoom*. Conseguiu enquadrar, mas algumas vezes, na hora de apertar o botão, mexia a câmera e desen-

quadrava novamente. Ficou satisfeita por ter conseguido fazer a foto.

Eunice também fotografou Marli, enquanto esta posava para Antônia. Não ficou satisfeita porque o *flash* estava refletindo um brilho dourado no rosto de Marli. Ainda assim, mostrava suas fotos para o grupo logo após as de Antônia, como se quisesse mostrar que sabia fotografar melhor que a colega.

Eunice se manteve fotografando as pessoas de forma "espontânea", quando posavam para outras pessoas. Antes de começar o exercício perguntou se a pesquisadora queria fotos sem pose, espontâneas, e lhe foi dito que poderia ser tanto de uma quanto de outra forma.

Marli timidamente fotografou (apenas cinco imagens) enquanto Antônia mostrava suas fotos ao grupo. Fotografou as barrigas da pesquisadora e das participantes (e não soube explicar se este enquadramento foi intencional ou não). Queria apagar todas as imagens que não ficavam boas, mas não conseguia aprender como apagá-las. Cabe notar que sua máquina tem uma interface pouco amigável,[1] o que dificulta o aprendizado dos recursos técnicos da câmera. Ainda assim, ela se esforçou para aprender a utilizar a máquina, mas apresentou muita dificuldade em lidar com o equipamento. Não teve dificuldades, contudo, em compreender os conceitos, por exemplo na oficina 3, quando compreendeu claramente o conceito de textura.

Durante a tomada de fotografias, Antônia demonstrou interesse em aprender a usar o *flash* e Eunice interveio para explicar, mas como a oficina estava terminando, Antônia não pode explorar amplamente o recurso.

Ao final da oficina, cada participante escolheu um ou dois retratos do anuário para tentar produzir uma fotografia semelhante durante a semana.

---

1. Interface amigável é um termo usado na área de tecnologia da informação para definir a facilidade de uso de um programa. Quanto mais amigável é a interface, mais fácil conseguimos compreendê-la e utilizá-la.

Oficina 5

À oficina compareceram, Marli, Eunice e Antônia. Marli e Antônia apresentaram seus retratos para o grupo, Eunice mostrou as suas apenas ao final da oficina, rapidamente, para a pesquisadora.

Marli fotografou seu sobrinho de boné, fez duas tentativas e conversamos sobre girar a câmera e tomar fotografias tipo retrato em vez de paisagem, a fim de explicitar para o espectador o que queremos mostrar através da imagem. As amigas opinaram, tentando pensar situações e ângulos melhores.

Antônia fotografou as netas e a ela foi sugerido pelas colegas que usasse mais o *zoom*, porque as imagens estavam muito "de longe". Ela admitiu que não se dedicou à tomada dessas imagens e que as netas não colaboraram muito, mas disse que ela teve culpa na má qualidade das fotografias, porque queria mais passar tempo com a família do que fotografar. Por isso disse ter feito imagens apressadas.

Ela se incomodou com as críticas feitas às suas fotos e Eunice, como se tentasse consolá-la, contou que gosta que a critiquem porque é assim que ela aprende. Disse a Antônia que as críticas são construtivas e que ela deveria tomá-las como uma forma de aprender em vez de se chatear. Antônia mais uma vez fez comentários como se estivesse em uma aula correndo o risco de perder nota se fizesse errado.

Eunice fotografou a mãe e o sobrinho na sacada do apartamento em que vivem. Testou poses, ângulos e a luz. Depois, experimentou fotografar em preto e branco, produzindo alguns retratos de sua mãe, com o olhar sensível de quem mostra uma realidade que estima e conhece, capturando algo além da imagem (Fotografia 3).



Fotografia 3

Oficina 6

Estavam presentes, Yone, Yuka, Eunice e Marli. Yone e Yuka haviam chegado de uma viagem, e queriam mostrar as fotos, inclusive se informaram com as colegas sobre o que estávamos discutindo nas oficinas e trouxeram algumas imagens de texturas. Em grupo, analisamos cuidadosamente as imagens, sugerindo como poderiam melhorá-las. A partir das imagens trazidas por elas, conversamos sobre elementos técnicos da tomada de fotografias, como enfoque e regra dos terços.[2]

Durante a viagem, Yone tirou menos fotografias que Yuka e algumas saíram desfocadas. Conversamos sobre a impossibilidade

2. A regra dos terços é uma técnica fotográfica em que são traçadas linhas imaginárias na cena enquadrada e o objeto a ser fotografado é posicionado em pontos estratégicos de intersecção dessas linhas, para que a fotografia fique equilibrada e mais interessante aos olhos de quem a observa.

de saber se a foto ficou "boa", mesmo com a possibilidade de pré-visualização proporcionada pela máquina digital. A pesquisadora então sugeriu que, a fim de garantir que pelo menos uma imagem fique satisfatória, deve-se tirar mais de uma fotografia sobre o mesmo tema, explorando inclusive diferentes ângulos.

Dentre as imagens apresentadas por Yone, algumas eram texturas e outras, paisagens. Mais uma vez, enquanto olhavam as imagens, surgiu o tema do conflito entre fotografar o que foi pedido e o que se quer mostrar como registro da cena, no caso, da viagem. Ainda que tenham se proposto a fotografar texturas, as participantes quiseram mostrar, evidentemente, todas as fotos que capturaram durante a viagem e comentar como tinha sido conhecer os lugares que visitaram.

Apesar de ter comparecido à reunião, Marli se manteve tímida, calada, e dormiu boa parte do tempo.

Oficina 7

As participantes chegaram atrasadas porque estavam na oficina de artes plásticas, oferecida pela Unati. Nesta reunião nos aprofundamos tanto na técnica quanto no treino do olhar fotográfico, analisando e comentando as fotografias trazidas pelas participantes.

Observamos as fotos que Yuka fez em sua viagem, conversamos novamente sobre a regra dos terços e enfoque, bem como sobre "limpar" o fundo antes de fotografar. Yuka mostrou a fotografia de uma flor e todas apreciaram muito (Fotografia 4).

A partir dessa imagem, as participantes foram levadas a refletir sobre o que podia ser feito para aplicar à imagem os aspectos técnicos que havíamos discutido até aquele momento. No início não deram sugestões, mas, depois de algumas tentativas, Yone notou que o muro ao fundo estava chamando tanta atenção quanto a flor e, desse modo, interferindo na estética da fotografia.



Fotografia 4

Assim como as imagens trazidas por Yone, algumas fotografias de Yuka eram textura, e outras, paisagens. Yuka fotografou quase as mesmas coisas que Yone, mas produziu mais imagens.

Diante dos comentários sobre suas imagens, Yuka disse que é bom ouvir os comentários porque com as críticas ela aprende. Cabe notar que esse comentário já havia sido feito por Eunice, quando Antônia se incomodou ao ser criticada. Na ocasião, Yuka não estava presente, o que pode indicar que as colegas conversaram a respeito do episódio fora das oficinas. Talvez o comentário de Yuka tivesse a intenção de reforçar que ela, diferentemente de Antônia, estava aberta a críticas e sugestões, pois assim poderia aprender.

Mais uma vez, Marli se manteve calada durante a oficina e dormiu boa parte do tempo.

Foi pedido que trouxessem, na oficina seguinte, cinco fotografias de coisas importantes da vida atual. Elas deveriam tirar as fotografias durante a semana.

Oficina 8

Yuka e Antônia mostraram suas fotografias, cujo tema era um dos objetivos da pesquisa expresso na questão: "O que é importante na sua vida, hoje?".

Yuka mostrou algumas fotos pertinentes ao tema, mas também algumas que tirou, segundo ela, para "treinar o olhar fotográfico". As primeiras fotos foram feitas em uma visita à exposição fotográfica, acompanhada por Yone, no fim de semana. Ambas disseram que gostariam que a pesquisadora estivesse com elas na exposição para analisarem juntas as imagens dos profissionais (para aprenderem a fotografar).

As primeiras fotos de Yuka foram da exposição, com o objetivo de treinar o olhar e a técnica. Conversamos sobre essas imagens, e a cada uma ela perguntava como poderia melhorá-la, dizendo como queria que a foto tivesse ficado. Antes de mostrar as imagens, ela fez uma pré-seleção para trazer as que ficaram melhores.

As fotografias de coisas importantes de seu presente foram, em sua maioria, fotos de fotos: ela subindo em uma árvore com o sobrinho; em cima de um burrinho na praia; com duas parentes na Sapucaí; o rio Negro; ela com um mico no ombro na viagem ao rio Negro; a cachorrinha da irmã, de que Yuka cuidava quando a dona ia viajar. Disse que trouxe essas imagens porque foram coisas que não imaginava fazer algum dia, coisas que não foram planejadas. Ela repetia a cada foto: "Eu nunca imaginava que faria uma coisa dessas".

Também mostrou algumas fotografias de sua autoria, que tirara durante a semana: uma de bombons e outra do grupo de dança japonesa do qual participa. Disse que adora bombons e quis registrar alguns que tinha em casa, por isso, arrumou-os em uma cestinha e fez algumas fotografias desse arranjo (Fotografia 5).

Quanto às fotografias da dança reclamou que nunca saíam boas, porque, quando a câmera batia a foto, o movimento da dança já tinha mudado e não era mais o que ela queria registrar. As fotografias da dança de fato estavam bastante escuras e confusas, dife-

rentemente das dos bombons, como podemos ver nas fotografias 5 e 6 a seguir.



Fotografia 5



Fotografia 6

Oficina 9

Novamente, as participantes chegaram atrasadas porque estavam na oficina de artes plásticas, oferecida pela Unati. Antônia e

Marli deixaram de comparecer às oficinas a partir desta reunião, em que já não estavam presentes.

Continuando a abordar o tema central a ser investigado nesta pesquisa, Eunice e Yone mostraram suas imagens sobre as coisas importantes da vida e do cotidiano. Eunice fotografou o coral, suas malas, seus porta-retratos, seus quimonos de dança e a academia. Disse que gosta muito de cantar, está desde 1994 no coral, acrescentando que tem voz grave e geralmente canta ao lado dos homens. Fotografou as malas porque gosta tanto de viajar que já está planejando sua próxima ida à Europa. Contou que as malas são antigas e têm carimbos de vários lugares (Fotografia 7).



Fotografia 7

Discutimos sobre como tornar a foto mais interessante, menos usual e que conte uma história para o leitor que não seja tão óbvia como "malas de viagem". Yone sugeriu mudar o ângulo, colocar a mala menor à frente da outra, Eunice sugeriu colocar o passaporte na cena, abrir a mala, colocar roupas espalhadas. A pesquisadora pediu a Yuka que comparasse essa imagem com uma sua, de um banco da exposição fotográfica (Fotografia 8), e mostrasse a Eunice como lidar com um canto escuro perto das malas. Yuka sugeriu a Eunice algumas maneiras de iluminá-lo, ora mudando o ângulo da tomada da fotografia, ora ajustando o *flash*.



Fotografia 7

Eunice mostrou fotos de quimonos de dança, porque ela faz parte de um grupo de dança japonesa da ilha de Okinawa desde 2006. Escolheu esse grupo porque acha a coreografia de Okinawa muito bonita, mais que a do *bon odori* (referindo-se a Yuka, que faz parte de um grupo que dança *bon odori*).

Yuka contou que dança desde 2006 também, seu grupo é filantrópico, se apresenta para arrecadar doações para entidades. Eunice comenta que seu grupo, apesar de não ser filantrópico, também faz doações três vezes por ano. Acrescentou que fotografou os quimonos porque gosta de dançar, acha bonito.

Eunice fotografou porta-retratos para demonstrar seu gosto por fotografar. Nos porta-retratos estavam seus parentes, mas advertiu que a foto se relacionava com o fotografar e não com a família. Ressaltou que a ordem das fotos não se relacionava com seu grau de importância, pois tudo era importante.

As últimas fotos trazidas por Eunice são da academia, que utiliza duas horas por dia: descreveu os exercícios que faz e depois tentou convencer a pesquisadora a entrar para sua academia. Enfatizou que gosta de fazer exercícios e que fica bastante tempo lá, todos os dias.

Depois das fotografias de Eunice, quem nos mostrou suas imagens foi Yone. A primeira era de sua amiga mais antiga (essa amizade já dura cinquenta anos) com a neta. Conta que se conheceram na escola quando tinham 10 anos, fizeram o "ginásio e o normal" juntas e depois estudaram na mesma classe durante a fa-

culdade. Acrescentou que, durante todo esse tempo, se mantiveram próximas, sendo que Yone é madrinha de casamento da amiga e foi ao casamento dos três filhos dela.

As próximas três imagens são da visita à exposição fotográfica que fez com Yuka. A primeira mostrava um canto com quadros. Ela quis passar a impressão de estar sendo envolvido pelo chão de ladrilhos que formavam um círculo ao redor do canto (Fotografia 9). Conversamos sobre ângulos inusitados e contar histórias com as imagens, deixar o leitor curioso, intrigado com a imagem.



Fotografia 9

A imagem seguinte, também da exposição, era de uma foto da catedral de Londrina, que foi demolida. Yone e Eunice comentaram que gostavam mais da catedral original do que a que foi construída no lugar.

As participantes estiveram mais atentas às cenas do cotidiano do que à forma que percebiam e davam sentido à vida. Ficaram atentas ao presente, característica bastante contemporânea. Talvez esse foco no cotidiano tenha sido impelido pela instrução dada na

oficina anterior, em que foi pedido que fotografassem "coisas importantes do cotidiano, da vida".

Foi pedido que, para a próxima oficina, trouxessem fotografias que respondessem à seguinte pergunta: "Que imagem ou cena você registraria agora para representar algo que ainda não aconteceu em sua vida, mas que você quer que aconteça no futuro?".

Oficina 10

Yone terminou de expor suas fotografias sobre o que é importante em sua vida atualmente. Mostrou mais algumas fotos da visita à exposição fotográfica, depois uma foto de um quadro seu, abstrato, com cores primárias fortes, cheio de movimento (Fotografia 10). Ela explicou que quis pintar um S porque, na língua portuguesa, é a letra com a qual todos os sentimentos fortes, todas as "palavras fortes" começam : "suor, sabor, saudade, solidão, sucesso, sentimento".



Fotografia 10

Disse que esse foi seu último quadro, pintado em 2002 (tinta acrílica). Ela não quis mais pintar, porque "vi que essa não era minha praia". Decidiu que não queria mais pintar e parou, não sente saudades.

A foto seguinte era outra pintura, de giz pastel seco, feita por seu pai com certeza há mais de vinte anos, provavelmente há trinta anos (Fotografia 11).



Fotografia 11

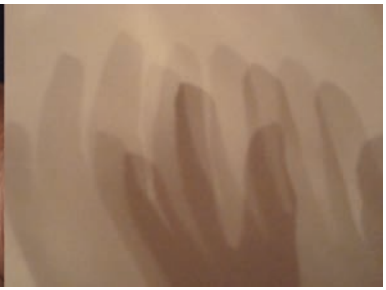
Disse que seu pai morrera fazia vinte anos e, ao falar dessa foto, seus olhos se encheram de lágrimas. Diz que só existem duas pinturas na família feitas pelo pai, sendo que a outra está com sua irmã (o pai teve apenas essas duas filhas). Esse quadro estava com um primo de Yone e, após o falecimento de seu pai, o primo deu-lhe o quadro.

Eunice falou sobre a suavidade das linhas, traços e formas do quadro. Disse que geralmente os japoneses pintam motivos orientais, mas o pai de Yone não fez isso nessa pintura.

Depois do quadro do pai, Yone mostrou algumas fotos de sua mão direita (fotografias 12 e 13) e disse que tem um problema nela. Explicou que a mão incha se fizer muito esforço e é um problema genético que cinco primos têm e que não tem cura. Afirmou que, por isso, a mão é algo importante e que ela queria que melhorasse.



Fotografia 12



Fotografia 13

Mostrou uma foto de um quadro de um tigre, que ganhara de um amigo antigo, porque era o ano do tigre (2010) no calendário chinês e ela também é "de tigre neste calendário".

Por último, fotografou um quadro que ganhara de uma amiga, do Don Quixote e Sancho Pança, com um poema ao lado. Comentou que gosta dos dizeres do quadro, sobre a vida. Informou que o quadro também é antigo (assim como o seu quadro e o de seu pai), "deve ter uns dez anos", diz ela.

Eunice comentou que Yone parece gostar muito de arte, e esse gosto já existe há certo tempo, tendo em vista a idade dos quadros que tem em casa. Yone disse que o importante do quadro são os dizeres, como se dissesse que o gosto pela arte não era tão importante quanto a mensagem escrita no quadro.

Após terminarmos de ver as fotografias de Yone, que representavam o que é importante em sua vida, nos concentramos nas fotos sobre um sonho que esperam se realizar futuramente, tema pertinente à investigação da relação do idoso com a prospecção.

Yuka disse que ficou fazendo *yakisoba* (com o grupo de dança filantrópico) e não teve tempo de fotografar sobre o tema. No entanto, procurou algumas fotos no Google sobre seus sonhos e fotografou as imagens do computador: sapatilhas de bailarina, que representavam um sonho de infância que não pretende mais realizar; e um violino, outro sonho de infância, mas que ainda gostaria de aprender a tocar.

Yone fez uma sequência de imagens explorando as possibilidades de enquadramento, ângulos e iluminação. Ela pretendia festejar a vida, esperando que haja uma melhora na sua mão doente. Diz que sabe que não tem cura, mas espera que melhore no futuro. Ela quis brindar a essa melhora, sobre "um chão de estrelas".

Para que a fotografia saísse como queria, teve que montar uma cena: pegou um porta-retratos de metal, retirou todas as fotos e ímãs e usou como o fundo de "chão de estrelas". Quis colocar as estrelas e o vinho para dar a impressão de celebração e o sucesso na realização desse sonho. A sequência revelou fotos bastante poéticas, novamente, com um olhar próprio de quem sabe o que diz e vai além do que mostra a imagem (Fotografia 14).



Fotografia 14

Eunice também fez fotografias sobre um sonho, viajar ao Japão. Produziu imagens limpas e diretas, com objetos japoneses, bonecas, travessas, vaso de bambu com escritos em *kanji*. Disse

que pretendia ir ao Japão em 2012. Iria em 2011, mas, com a crise no Japão por causa dos terremotos, decidiu adiar a viagem. Comentou que já viajou muito, mas nunca foi ao Japão.

Conversamos sobre como melhorar as fotos que trouxeram, para que a mensagem ficasse mais clara. Conversamos sobre *flash*, foco, enquadramento do corpo humano e como usar apenas uma parte do objeto para transmitir a mensagem, no caso de Eunice, uma textura de um quimono ou o rosto da boneca japonesa em vez do objeto inteiro.

Tomando como base as fotografias de Yone de sua própria mão, conversamos sobre um recurso das máquinas, o temporizador. Exploramos o temporizador das máquinas para elas aparecerem nas imagens ou fazerem autorretratos sem estarem limitadas pelo alcance do braço.

Foi pedido que trouxessem três fotos do que foi importante no passado a fim de comparar o que era importante no passado e o que é importante agora.

Oficina 11

Mais uma vez, as participantes chegaram atrasadas, provavelmente por estarem na aula de artes.

Yuka mostrou as fotografias que escolhera para representar o que foi importante em sua vida. A primeira é de sua família, com os seus sete irmãos e seus pais. Mostra uma foto do casamento de sua irmã caçula e diz que foi ela quem fez "os negócios de casamento" de todos os irmãos que se casaram após o falecimento de seu pai. A segunda imagem mostrava a sua formatura na faculdade.

Nesse momento, Eunice interrompeu Yuka, dizendo que não trouxe coisas assim, de momentos tão marcantes ou da família. A terceira imagem foi de sua viagem para Manaus, com suas amigas, em um barco no rio Negro. Disse que ia trazer uma foto de quando tinha 4 meses, mas não quis.

Yone interrompeu, dizendo que havia trazido uma foto de infância. Mostrou sua foto de quando tinha 10 meses e Yuka comentou: "Ah, eu era mais novinha, tinha 4 meses. Minha mãe tirou dos mais velhos, assim, eu tô numa cadeirinha sozinha..." e foi novamente interrompida por Yone, mostrando sua foto e dizendo que foi um bebê bonito. Eunice comentou: "Eu não voltei tanto assim no passado não".

Yone seguiu mostrando sua seleção: a auxiliar da sua "professora do primeiro ano do grupo" que reencontrara recentemente e tirara uma foto com ela. Ela e as participantes comentaram que a senhora provavelmente não deveria se lembrar da Yone, mesmo que tenha dito que sim. Yone disse que quando a encontrou estava velhinha, com 80 anos, e ficou com dó porque a senhora, com 80 anos, ainda tinha que vender goiabada cascão para complementar o salário de professora primária.

A terceira imagem que Yone trouxe foi do Grand Canion, que, segundo ela, é o único lugar nos Estados Unidos que tinha vontade de conhecer e, por isso, foi até lá. Mostrou uma foto de Parati, justificando que foi uma imagem que ela mesma tirou: "Essa é uma foto que eu tirei, agora, as outras não, porque eu apareço, né, as outras fotos não foram... essa fui eu que tirei".

Mostrou mais uma, de sua prima e afilhada. Disse que a prima tem uma história trágica, mas que "conseguiu superar": "ela teve um acidente em que morreu o marido, o pai e a mãe dela. Eles estavam em quatro e os três morreram, então no mesmo dia ela perdeu o marido, a mãe e o pai". Continuou contando que, depois de um ano, casou novamente, com um antigo namorado. A foto foi tirada em uma das últimas vezes em que elas se encontraram, pois a prima mora nos Estados Unidos, com o marido, que é norte-americano.

Yone contou como a prima e o marido se conheceram, falou bastante dessa parente, exemplo de superação. Ela conta que, quando a prima casou novamente, teve dois filhos que receberam o nome de seus pais, falecidos no acidente. Ressaltou mais uma vez que esse é um grande exemplo de superação.

Eunice começou a mostrar sua seleção de fotografias dizendo que fez diferente das colegas, pois só trouxe fotos recentes, "de cinco anos pra cá". Mostrou uma foto da família e se dá conta de que na imagem falta sua irmã. A segunda imagem ela diz ter usado o temporizador para aparecer na foto em que estão ela, a mãe e o sobrinho. A terceira também é de família, e aparecem sua mãe, o sobrinho e a esposa no aeroporto, "indo embora".

A quarta imagem foi de março ou abril deste ano (2011), em que figuram os colegas de serviço, auditores fiscais, "presos" no aeroporto que fechou por causa do mau tempo. Ela nomeou a fotografia como "a volta dos que não foram a Brasília". Contou como foi a experiência de ficar no aeroporto e lidar com as consequências do atraso.

A quinta imagem foi dela em um cruzeiro. Não comentou a imagem, logo mostrou outra, em que está com um colega, auditor fiscal, durante um evento. Disse que durante o encontro namorou esse auditor: "encontro dos auditores do Brasil todo... (risos) e ficou namorando... namoro de reunião só, de encontro, a gente ficava almoçando junto e saindo, dançando e... essa aqui é dos Estados Unidos na Rota 66 que foi um sonho que eu sempre tive: percorrer a Rota 66".

Continuou falando do que sempre quis conhecer nos Estados Unidos e de suas viagens por lá. Em seguida, mostrou uma fotografia dela quando coordenou o encontro dos auditores fiscais e rapidamente mostrou outra em que está passeando na Broadway, em seguida mostrou uma fotografia de São Francisco, da Golden Gate. Disse que ficou esperando o sol chegar na posição certa para fazer a foto.

Sua foto seguinte foi "passeando lá no Havaí" e, depois, uma de si mesma em um parque canadense, no frio, perto do outono, quando todas as folhas estavam vermelhas. Comentou que as cores no Canadá são muito marcantes, bonitas, não existem em outro lugar. Finalizou: "então, são coisas recentes minhas aqui de... de... *my memories... memories*".

A tarefa para a oficina seguinte foi trazer um retrato de si, mas fotografado por outra pessoa e fazer uma releitura desse retrato, ti-

rando um autorretrato. O intuito seria refletir sobre as impressões de ser retratado por outro e por si mesmo.

Oficina 12

Yuka trouxe as fotos da tarefa anterior, sobre o que espera do futuro. Fotografou um quadro pintado por seu primo (ou irmão), disse que deseja aprender a pintar, e espera realizar esse sonho, acredita que vai realizar, diferente dos sonhos de dançar balé e aprender violino, que eram sonhos de criança. Yone e Eunice elogiaram o quadro.

Yone e Yuka escolheram retratos antigos, tomado por outros, e fizeram releituras, tentando imitar as poses e a cena. Yuka escolheu um retrato de si mesma deitada na cama de sua sobrinha, com ursinhos de pelúcia. Reproduziu inclusive a janela do lado esquerdo da foto, ainda que percebesse um enquadramento melhor ao excluir a janela. Ela quis colocar todos os elementos presentes na foto original, e, mesmo sem ter pelúcia, substituiu por uma boneca de porcelana, que tinha em casa (fotografias 15 e 16).



Fotografia 15



Fotografia 16

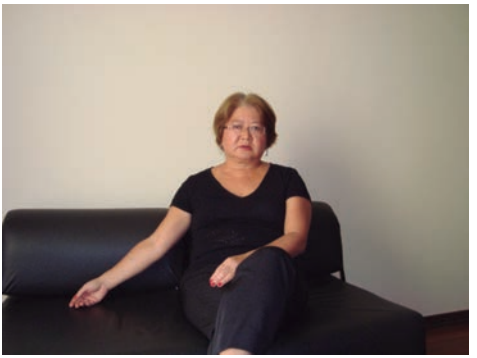
Fez o retrato em seu próprio quarto, tentando inclusive ficar na mesma pose que a foto original. Selecionou cinco imagens para nos mostrar: as de que gostou mais, dentre as tentativas que fez, sempre ressaltando as que ficaram diferentes da original como se fosse uma crítica. Em alguns de seus autorretratos, Yuka aparece de boina, o que não existia na original, mas ela disse que quis colocar a boina mesmo assim, como um toque pessoal.

Quanto aos retratos de Yone, na foto de inspiração ela está bastante jovem, sentada em um sofá. Repetiu a pose no sofá de sua casa e disse ter tido dificuldades com o enquadramento: colocou a máquina em cima de livros e na estante, mas ora ficava sobrando espaço na parte superior da foto, ora faltava.

Além disso, disse ter sido difícil se posicionar no sofá no tempo do temporizador. Talvez por isso ela e Yuka ficaram com o rosto sério, tenso nos retratos (fotografias 17 e 18). Mesmo nas imagens em que Yone sorriu, parecia tensa. Cabe notar que o que mais chama atenção nesses autorretratos é o braço direito de Yone, em contraste com o sofá preto, esticado, pensado, posando para a foto como sua mão direita ao segurar o cálice na fotografia exibida durante a oficina anterior.



Fotografia 17



Fotografia 18

A pesquisadora perguntou como tinha sido a experiência de se fotografarem. Yone e Yuka disseram que foi difícil usar o temporizador da máquina, pois era necessário ajustar a cena e depois sair correndo para se posicionar antes de o tempo acabar (dez segundos).

Diante desse trabalho, confessaram que preferiam que outra pessoa tirasse seus retratos, porque "dá menos trabalho". Apontaram também que isso deve ser uma questão de prática e, quanto

mais treinassem usar o temporizador, mais fácil ficaria tirar autorretratos.

Eunice percebeu a experiência diferentemente das colegas. Disse que para ela foi como sempre costuma fazer para produzir seus retratos, dirigindo e montando a cena para que outra pessoa apertasse o botão, "mas se não ficar do jeito que eu quero, brigo com a pessoa e faço ela tirar a foto de novo". Passamos a ver as fotos de Eunice, que nos trouxe três retratos inspirados em uma foto tirada em uma de suas viagens. Na foto original, ela está em uma loja, segurando o chapéu em sua cabeça. Nos autorretratos, ela se posicionou junto a chapéus de palha, vestida com seu quimono de dança (fotografias 19 e 20).



Fotografia 19



Fotografia 20

Outra imagem a mostrava em seu quimono junto a uma cerejeira. Esclareceu que tirou essas fotos no fim de semana, quando foi a uma cidade vizinha participar da festa da cerejeira. Um dos retratos está na posição vertical; ela disse ter percebido que a pessoa havia girado a máquina e a fez tirar outra foto, com a máquina na posição em que ela a havia entregado. Foi incisiva: "Eu falei pra você virar a máquina? Eu te entreguei a máquina de outro jeito, não era pra você virar, tira de novo".

A partir dessas duas séries de oficinas com os idosos, podemos perceber diferentes relações tanto com a máquina quanto com a imagem fotográfica. Algumas vezes, a câmera se apresenta como um objeto desconhecido que provoca receio no manuseio e operação. Outras vezes, é um objeto de poder que deve ser bem empunhado para que capture exatamente o que deve aparecer na fotografia.

As relações com a fotografia e os sentidos produzidos no encontro do idoso com a máquina e com seus acervos fotográficos serão desenvolvidos a seguir.

Produções de sentido nas oficinas

A estética e a poética dos olhares

Nas oficinas com o grupo 1 pudemos observar que a relação do idoso com a fotografia foi expressa principalmente pela vontade de mostrar suas imagens à pesquisadora e ao grupo. Muitos participantes demonstraram interesse em olhar as fotografias trazidas pelos colegas, enquanto outros queriam mostrar suas imagens o mais rápido possível para a pesquisadora, ora como se fosse um acervo que não deveria interessar aos outros, ora como se fosse meramente uma tarefa a ser cumprida.

Uma atitude manifestada pelo grupo 1 que marcou boa parte das oficinas foi a estática: o grupo não fazia mais do que era pedido, ou então se colocava à margem das atividades. Muitos participantes não traziam câmeras, talvez por não ser possível trazê-las ou por não sentirem vontade de participar das atividades, mas continuavam na sala, sentados, quietos.

A eles foi dada a opção de participar das atividades utilizando a imaginação, exercitando a percepção, ou compartilhando a máquina com os colegas, mas a maioria dos participantes não demonstrou disposição em participar de uma forma ou de outra. Uma provável causa desse comportamento, além, claro, da falta de inte-

resse pelas oficinas, pode ser a dinâmica de funcionamento da própria Unati.

Cabe notar que, em conversas informais, a coordenadora da Unati comentou que enfrentava alguns problemas para manter o grupo, por exemplo, a falta de infraestrutura disponibilizada pela Universidade, que cedeu a sala da Unati para o diretório acadêmico do curso de Direito. Além disso, disse também que o grupo estava formado havia muito tempo, sem rotatividade dos participantes, e já não sabia mais "o que inventar" para o grupo, referindo-se à dificuldade em elaborar novas atividades. As atividades que ela mencionou referiam-se a exercícios lúdicos, ocupacionais ou palestras sobre saúde, nutrição, motricidade ou sobre o estatuto do idoso.

Podemos pensar que, tomando como base as atividades propostas pela Unati, os idosos desse grupo estavam acostumados a atividades que não demandassem muita criatividade, decisão, opinião ou uma postura mais ativa, diferentemente das oficinas propostas nesta pesquisa. Assim, muitos repetiram nas oficinas a postura exigida deles nas palestras: que estivessem presentes, sentados e quietos. Mantinham-se sentados nas cadeiras, olhando para a frente, imóveis, sem ao menos conversarem uns com os outros. A passividade diante das atividades propostas marcou os encontros com o grupo 1, escancarada na oficina 2, quando foi pedido para que se levantassem e os participantes agiram como se fosse uma tarefa difícil, ou incomum, considerando que levantar-se durante uma reunião pode significar quebrar uma regra da Unati.

Talvez esta seja a forma de escancarar aos pesquisadores, coordenadores e oradores nosso modo errôneo de lidar com o grupo. Quando, na oficina 2 do grupo 1, a pesquisadora pediu que observassem *slides* com a obra do fotógrafo Bavcar, alguns participantes avisaram que logo sairiam da oficina, para não perder o ônibus. É um momento convenientemente interessante – a apresentação de *slides* – para demonstrar o desinteresse por esse tipo de atividade que os mantém atados às cadeiras, em silêncio. É um convite a nós, acadêmicos tão acostumados a aulas e palestras expositivas, para refletirmos sobre a dificuldade em se produzir sentidos quando o

grupo se sente enfadado, atado, sem voz diante das nossas intermináveis conferências.

Ainda, é preciso salientar que existe um acordo entre a Unati e as atividades oferecidas aos idosos pelo curso de Educação Física da UEL. Para que os idosos pudessem usufruir das aulas de alongamento e hidroginástica, deveriam participar do grupo da Unati e, inclusive, assinar uma lista de presença. Esse grupo se reunia duas vezes por semana, imediatamente depois das aulas de hidroginástica e quem não tivesse assiduidade no grupo deveria abandonar as atividades físicas. Este pode ter sido outro fator que influenciou a permanência dos idosos durante as oficinas de fotografia, mesmo que não estivessem participando das atividades propostas.

É interessante ressaltar que o próprio trabalho com a fotografia já desperta um modo fixo, engessado, de operar no qual o participante é um sujeito passivo, cujo papel é mais o de relatar histórias do que de criar novos sentidos. É provável que muitos grupos já estejam acostumados – treinados – a funcionar dessa forma, bem como os profissionais, engessados sempre no mesmo modo de conduzir as atividades de pesquisa e investigação com grupos.

O que poderia ter sido mais considerado é justamente o tempo demandado para o rompimento desse engessamento, tendo em vista o tempo envolvido na construção de uma estética e olhar fotográfico. Claro que, se por um lado a transformação do olhar já havia se iniciado para a pesquisadora e para alguns dos participantes, lidar com atividades que propõem a transformação do participante em um sujeito ativo pode requerer tempo, muito mais tempo do que o previsto. Afinal, não podemos ignorar que essa geração que hoje se encontra na casa dos 70 anos, sobretudo mulheres que passaram a infância e a juventude em pequenas cidades ou na zona rural, tiveram uma vida inteira bastante marcada por cerceamentos, exigências de renúncia, obediência e subordinação.

A postura do grupo 2 foi muito diferente, talvez por ser composto por pessoas mais jovens, familiarizadas com a câmera fotográfica, ou talvez por serem integrantes do novo grupo da Unati, ainda não acostumadas com o modo de funcionamento de tal

grupo. Ou, ainda, pela postura diferente da própria pesquisadora, que se manteve mais atenta ao que tinham a dizer, aos sentidos que iam produzindo durante as reuniões em grupo.

Devemos, ainda, considerar que cada grupo se comporta de forma diferente, o que lhes possibilita produzir sentidos diferentes e, além disso, as mesmas pessoas em grupos diferentes podem ressignificar ou produzir também novos sentidos, como foi o caso de Antônia, que participou do grupo 1 e também do grupo 2. No grupo 1, ela se ateve a trazer imagens de sua família, dos netos e a falar do seu passado, dos entes queridos. Na oficina 2, ela nos levou (através das fotos) à sua casa, seu querido jardim, suas plantas e seu pássaro de estimação. Foi um movimento quase literal de introspecção, ao mostrar as pessoas importantes em sua vida e a própria vida em si, por meio de imagens de sua casa e rotina.

Os integrantes do grupo 2, após se familiarizarem com suas máquinas, produziram fotografias pessoais, com estilos próprios, sensíveis e que contavam suas histórias e leituras sobre o mundo.

Eunice falou sobre sua ânsia por viajar, conhecer o mundo e falar diferentes línguas. Com as imagens, deixou transparecer que, apesar de não se apegar a retratos de família, a mãe e o sobrinho têm um papel marcante em sua vida.

Yuka mostrou que é difícil olhar para o mundo e traduzir em imagens seus sonhos de infância, seu cotidiano, seus anseios a respeito do que está por vir. Resistiu ao ser incitada a pensar nesses assuntos, não quis traduzi-los em imagens que demandavam tempo e reflexão para serem produzidas, mas, quando se dispôs a criar seu autorretrato, não mediu esforços para compor a cena de modo que fosse retratada exatamente como queria.

Yone, poeticamente, deixou-se transparecer nas imagens de suas mãos, sempre mostrando lindas unhas vermelhas. Em seu futuro vislumbra um "chão de estrelas" que a ajuda a suportar uma doença incurável, mas que não a impede de aspirar por uma melhora.

Studium e *punctum* atravessando os olhares dos idosos

Em todas as oficinas, até mesmo naquelas oficinas instrumentais de apreensão da técnica ou exercício do olhar fotográfico pudemos perceber a produção de sentido quando o idoso entra em contato com a fotografia. Em grupo, a produção de sentido emerge e, em muitos momentos, foi possível perceber o quanto os conceitos de *studium* e *punctum* apresentados por Barthes (1984) atravessaram essa produção.

Consideramos que o *studium* e o *punctum* são aliados na produção de sentidos disparada pelo ato fotográfico na medida em que fazem a interlocução do social com o privado que, por sua vez, forma a base para a criação de um sentido para as experiências. Esses elementos são coadjuvantes na construção de formas particulares de ver o mundo e de se relacionar com ele, já que estamos socialmente integrados através do *studium*, que marca cada ponto de vista, julgamento ou valor transmitido pela sociedade que por nós é acolhido e tomado como nosso. O *punctum* vai além do socialmente ditado e nos punge, incomoda, afeta, faz ver com outros olhos e, assim, nos impele a produzir novos sentidos.

O *studium* acompanhou bem de perto as experiências fotográficas do grupo. Quando viam e comentavam fotos de catálogo, por exemplo, se sentiam atraídas por conteúdos e enquadramentos comuns, formas bem delineadas e facilmente reconhecíveis, rotineiras; enfim, se guiavam por um senso estético e por conteúdos comuns, amplamente disseminados no imaginário coletivo.

Ainda assim, os momentos de apreciação de cunho mais corriqueiro foram importantes para fortalecer a relação com a fotografia, acentuar o gosto pela prática de fotografar, comentar fotos com outros, trocar impressões e discutir gostos e preferências. Sem uma base desse tipo, estabelecida no grupo, não seria possível, como ocorreu mais acentuadamente no grupo 2, despertar o interesse pela fotografia ou torná-la um recurso disparador de afetos, de olhares para o outro, para si mesmo e para o mundo e de relações.

Punctum e sentidos do grupo 1

Nas primeiras atividades com o grupo 1 é possível perceber certa dificuldade em se envolver com atividades que pudessem trazer o desconforto de olhar o mundo e de se relacionar de modo diferente ao que estavam acostumados. A maioria dos exercícios comumente propostos pela Unati exigia que permanecessem sentados e atentos a longos discursos ou palestras e, quando a proposta se tornou exatamente o oposto, foi difícil fazer diferente.

É mais fácil permanecer passivo, tomado apenas pelo julgamento do "gosto" ou "não gosto" disso ou daquilo (*studium*) do que se envolver (*punctum*). O *punctum* incomoda, nos tira da zona de conforto, exige mais do que estamos acostumados a dar porque coloca o sujeito como ser ativo, dono de sua história, sentimentos e memórias que podem estar prestes a serem reavivados. Colocar-se em movimento e agir significa experimentar, ir ao encontro do incomum, do não familiar ou do desconhecido. Significa também assumir riscos diante da imprevisibilidade do desconhecido ou daquilo que não está inteiramente sob domínio do pensamento, da linguagem ou da ação.

O estranhamento ou incômodo aparece nas oficinas quando os participantes são instruídos a explorar o ambiente, a ser ativos e revisitar a memória para desvendar o que nunca haviam notado naquele ambiente (oficina 1). Diante do desafio de entrar em contato com o *punctum*, a primeira reação foi de recorrer ao ambiente seguro da memória e relatar o que mais apreciavam no ambiente, entregando-se ao polido *studium*.

Deixar-se levar pelo *studium* é uma maneira fácil de lidar com a fotografia, mas também esbarra em um problema: não existe espaço para a contemplação e, em consequência, para a produção de sentido. Estabelece-se uma relação de consumo com a fotografia, que deixa de ser um disparador de memórias ou sentidos para dar lugar a mais uma mercadoria dentre tantas outras.

A fotografia passa ser "a coisa em si" e não mais a representação de algo, por isso, quanto mais, melhor. É o que acontece naquelas

viagens quando é mais importante colecionar fotografias do que visitar e vivenciar os lugares, as pessoas, os cheiros, as texturas, as cidades e paisagens.

Recentemente, em uma viagem, enquanto apreciava os detalhes entalhados nas colunas de uma igreja, uma mulher se aproximou, tirou uma foto e disse ao colega que a acompanhava: "tá visto". E foram-se embora.

É impressionante perceber que, apesar de toda a contemplação que uma viagem ou obra de arte pode oferecer, qualquer *punctum* que ali poderia ser inferido perde-se num item do *checklist* da viagem. E o espectador vai-se embora satisfeito porque "já viu" tudo o que estava no roteiro.

Essa mesma postura diante da imagem aconteceu algumas vezes durante as oficinas, especialmente com o grupo 1. Na oficina 2, enquanto participavam de um exercício em que deveriam sentir os objetos com as mãos, de olhos fechados, a maior preocupação dos participantes foi adivinhar rapidamente o objeto, em vez de explorá-lo com outros sentidos que não fossem a visão. Quando sentiram que todos os objetos já "estavam vistos", sentiram-se à vontade para conversar.

A dificuldade de contemplação, ou de se deixar incomodar pelo *punctum*, aparece também na recusa ao silêncio, como na oficina 2, quando conversaram enquanto caminhavam pela sala, de olhos fechados. Estar de olhos fechados nos impulsiona à reflexão e à introspecção, mas também ao desconforto, sensação com a qual não conseguiam lidar muito bem. Para diminuir o desconforto, conversaram.

Ainda nessa oficina houve, contudo, um momento mais próximo do *punctum*: os participantes, fugindo da inércia trazida pelas atividades propostas pela Unati, a que deveriam assistir sentados nas carteiras, levantaram-se, caminharam pela sala e, ao esbarrar uns nos outros sentiram-se à vontade para dançar com os colegas. Talvez tenha sido uma forma de driblar o desconforto, mas também foi um momento de explorar as possibilidades do contato com o outro.

Outro momento de produção de sentido no grupo aconteceu na oficina 3, no último dia, em que uma das estagiárias estaria presente, o que levou o grupo a tomar a fotografia como uma forma de registrar e eternizar no tempo a lembrança do grupo da Unati, as estagiárias, os amigos que ali se encontravam semanalmente. O registro do grupo como algo significativo e importante apareceu várias vezes ao longo das oficinas.

Na oficina 1, foi comentado o quanto a universidade onde se realizam os encontros da Unati é bonita, mostrando familiaridade com o local e até mesmo a sensação de acolhimento, de "estar em casa" e à vontade, entre amigos. Na oficina 4 do grupo 1, várias fotografias do grupo da Unati foram mostradas e comentadas: Alícia trouxe uma fotografia de viagem com o grupo, em 1997; Graça mostrou uma imagem que fez do grupo na oficina anterior. Na oficina 5, o sr. João apresentou um fotografia da festa junina da Unati, enquanto identificava, apontando as pessoas na sala, quem estava na imagem. Nessa mesma oficina, Carolina deixou claro que era importante fazer parte do grupo da Unati.

Podemos perceber que a Unati é um tema que apareceu praticamente em todas as reuniões realizadas com o grupo 1. As inúmeras fotografias e narrativas desvelaram uma produção de sentido compartilhada e criada no grupo, tanto esse que participou das oficinas, mas também o grupo que participa já há alguns anos das reuniões da Unati.

O sentido de grupo como um lugar identitário que provê laços afetivos e sociais, sentimentos de segurança, proteção, solidariedade, sensações de estar juntos e tantos outros que aludem à existência de um reconfortante "cantinho no mundo" encontra na fotografia um importante disparador. A Unati que apareceu nessas imagens e relatos é um lugar de encontro, de compartilhamento, de amizades que merecem ser eternizadas sob a forma de retratos. Mais do que registro, as imagens foram amplamente revisitadas e retomadas nas oficinas, ou seja, o propósito das fotografias não foi apenas o de registrar para guardar, mas para compartilhar.

O sentido de registro apareceu em diversas oficinas, talvez tenha sido o mais recorrente no grupo 1. Nas oficinas 3, 4 e 5, os participantes trouxeram registros da infância, de seus casamentos, viagens, momentos em família, passeios com amigos. Em alguns momentos, principalmente quando se trata de fotografias da família, podemos perceber marcadamente o sentido de patrimônio. Mais do que um registro, a fotografia serve como um atestado das relações familiares, dos afetos e do gregarismo familiar e, por isso, os álbuns são guardados tão carinhosamente por essas senhoras: são seus patrimônios.

O sentido de patrimônio esteve fortemente marcado na fala de uma participante que mostra ao grupo a fotografia de sua avó, passada de mãe para filha: uma imagem com mais de cem anos. Uma fotografia assim, tão antiga, legendária, desperta em nós o sentimento de pertencimento a uma família que perdura há muitas gerações, sólida, resistente. Talvez a fotografia, capaz de atestar tanta solidez, ganhe ainda mais importância num mundo em que, como acentua Bauman (1998), tudo se desfaz com tanta facilidade.

Esse empreendimento coletivo que é a produção de sentido revelou a memória como mecanismo capaz de driblar a volatilidade do mundo e das relações. Registrar um momento e torná-lo patrimônio pode trazer a tranquilidade de poder assegurar, como objeto, relações que não durarão para sempre. As fotografias, nesse caso, atestaram a permanência da família e a perduração das gerações mesmo após a morte. Aqui, a fotografia foi capaz de ressuscitar os mortos, torná-los novamente vivos na percepção de cada um e de despertar pensamentos e sentimentos nos outros.

Na oficina 3, o casamento apareceu como um evento que merecia ser registrado através de fotografias, ainda que fosse um luxo, pois antigamente era necessário ir até o fotógrafo para que os noivos pudessem ter fotografias do evento. Nesse cenário, a fotografia adquire um sentido de objeto precioso, raro, um luxo.

Talvez com a facilidade da câmera digital e do baixo custo do ato fotográfico, a relação das pessoas com a fotografia tenha se transformado. Hoje, com a tecnologia digital, a facilidade de acesso

à fotografia diminuiu o esforço para se realizar uma foto, o que poderia torná-la algo banalizado e de menor importância. No entanto, a disseminação das câmeras aumentou a produção de fotografias e fez com que praticamente todos se tornassem fotógrafos (cada qual com seu celular). A fotografia perdeu seu caráter de mistério e elitismo, tornando-se uma linguagem popular. Pode ter perdido em qualidade, mas ganhou popularidade e, com isso, outros sentidos.

A importância da fotografia como objeto apareceu de forma muito marcada especialmente na oficina 3, quando um participante questiona: "Mas e depois, como eu fico com a foto, se a máquina não é minha?". Essa questão demonstra o quanto a fotografia é um objeto, uma posse ou até mesmo um patrimônio. É algo que definitivamente não pode ser volátil, não pode existir só por existir, deve perdurar no tempo e, portanto, tem que existir como objeto e não como ato.

A fotografia só tem valor se puder ser guardada e mostrada aos outros quando bem quisermos. Adquire, portanto, o sentido de um objeto concreto que pode ser exibido aos outros. Ela deixa de ser uma representação e passa a ter valor por si mesma, tal como enfatiza Debord (1997), ao dizer que o homem prefere a imagem à coisa, a cópia ao original.

Um momento na oficina 3 que produziu um sentido de atualização de uma força virtual, completamente contrário ao sentido da fotografia como objeto palpável foi quando um participante vibrou, exclamando: "Eu tirei uma foto!". Um momento de conquista em que o triunfo foi o ato fotográfico e não a fotografia em si. Não houve preocupação sequer em saber se uma boa fotografia havia sido produzida, pois, após a exaltação, o participante se afastou, não querendo mais fotografar.

Percebemos aí uma relação completamente diferente daquela com a qual comumente lidamos quando se trata de fotografia. Não era registro, nem objeto de posse e tampouco um patrimônio, foi apenas um ato, volátil, que existiu apenas por alguns segundos, no tempo presente. Um protagonismo no ato de operar sobre as forças potencialmente contidas na câmera e na linguagem fotográfica.

O ato fotográfico rompeu nesse instante tudo o que tomamos como certo quando se trata da fotografia: a eternização, o registro, a representação. O que existiu foi apenas o deslumbramento, o prazer decorrido num tempo imediato e que se desfez no instante seguinte. Foi apenas... *punctum*.

Punctum e sentidos do grupo 2

Para falar do *punctum* e dos sentidos produzidos no grupo 2, abordamos primeiramente algumas imagens pungentes que provocaram incômodos e provocaram no grupo sentimentos intensos.

Em um segundo momento, discorreremos sobre outros temas que apareceram em diversas fotografias produzidas pelo grupo e, ainda que menos pungentes, foram relevantes para a produção de sentidos.

Algumas imagens pungentes

As oficinas com esse grupo foram bastante dinâmicas, tanto quanto à composição da fotografia quanto à do próprio grupo. Iniciamos as atividades com seis participantes, mas apenas três seguiram até o final. Mesmo as participantes que desistiram das oficinas contribuíram com um material significativo, repleto de sentidos e de suas formas particulares de ver o mundo.

As falas e fotografias trazidas pelas participantes foram marcadas por dois momentos: um que dizia respeito à técnica e à apreciação fotográfica e outro envolvendo temas e situações mais pessoais atravessadas pelo *punctum*.

Já na oficina 1 tivemos um momento claro de *studium*; quando folheavam os anuários, indicavam de quais fotografias gostavam e de quais não. Na oficina 2, tivemos nosso primeiro momento de *punctum* quando uma participante se sentiu tocada pela imagem de uma mulher na chuva: "Escolhi esta aqui porque [...] eu acho

que água é símbolo de liberdade". Aquilo da foto que atingiu a participante desferiu-lhe um golpe que a fez dar mais atenção à imagem, impelindo-a a compartilhar com o grupo o quanto valoriza a liberdade.

O conceito de liberdade e a importância de dar-lhe valor tem também um suporte cultural que nos impulsiona a pensar a liberdade como algo importante pelo que devemos lutar. Essa seria a parcela do *studium* (relacionado à cultura e seus valores) que se entrelaça com crenças e percepções individuais da participante, seu *punctum*.

As fotografias das participantes trouxeram vários momentos de *punctum*. Cabe considerar, entretanto, que esse *punctum* não diz respeito apenas ao olhar das participantes, mas também atravessa a percepção, os valores e produções de sentido da própria pesquisadora. Afinal, a nossa atração por uma imagem diz muito sobre nós mesmos.

A fotografia tomada por Eunice e apresentada na oficina 5 (Fotografia 3) em que figura a silhueta de sua mãe, atrai o olhar pela simplicidade e delicadeza da composição. Certamente, sabermos que essa imagem é um retrato da mãe da autora agrega deleite, carisma e identificação à imagem. Que privilégio poder fotografar a mãe de forma tão singela, tão bonita!

Essa fotografia nos imbui de familiaridade e intimidade: a pose pouco usual, provavelmente "montada" pela autora, as plantinhas no canto esquerdo e o cabelo despenteado são elementos que evidenciam uma cena que só poderia ter sido retratada em meio à intimidade, à cumplicidade do lar e também pela sensibilidade da fotógrafa, que, mesmo de forma amadora e casual, conseguiu aliar o conteúdo da foto a alguma habilidade no manejo da linguagem fotográfica. Esta é uma beleza que os olhos apressados não conseguem captar, pois, para fazer um retrato íntimo, precisa existir intimidade e contemplação.

Outras imagens que se relacionam com o *punctum* foram as fotografias 10 e 11 da oficina 10, de autoria de Yone. A Fotografia 11 mostrava um dos quadros pintados por seu pai. Um patrimônio da

família que a fez emocionar-se enquanto contava o motivo pelo qual decidira tomar essa foto. Ao ouvirem o relato de Yone, suas colegas também se emocionaram e, em grupo, olhares e sentidos foram produzidos.

Evidenciando as colocações de Rasera & Japur (2001), os sujeitos, no contato com outros, deram sentido ao mundo. O relato emocionado da autora aliado à contemplação da imagem permitiu que esta não fosse apenas um decalque do quadro. A fotografia, contemplada e apreciada, mobilizou as espectadoras.

A narrativa de Yone sobre o quadro envolvia o sentimento de perda, o pesar pela morte, o apego a um objeto que traz uma lembrança e, assim, é transformado em patrimônio. Eunice falou sobre a suavidade das linhas e as formas feitas pelo pincel. Houve aí uma curiosa sobreposição de imagens: a imagem do quadro pintado pelo pai e a sua fotografia daquela imagem. Sobreposição de tempos que delimitam gerações de pessoas e também de tecnologias e de linguagens.

Ao compartilharem as impressões e sentimentos provocados pela imagem, o grupo fez um movimento de transição entre a autoria individual para a conjunta. Aqui não estamos falando da autoria da imagem, mas sim da produção de sentidos, que nada mais é do que a visão de mundo. A forma de perceber aquele momento deixou de ser pessoal e passou a ser coletiva, compartilhada, pressuposto base da produção de sentidos.

É interessante notar que, ainda que possamos afirmar que esse momento pungente produziu sentido no grupo, fica difícil apontar exatamente qual foi esse sentido. Sendo a produção de sentido um empreendimento coletivo, devemos tomá-la como um processo que se desdobra por toda a vida dos sujeitos nela envolvidos e que está sujeito a alterações (Duarte-Alves & Justo, 2007).

Esta é uma das belezas do ato fotográfico: por mais que produza um objeto palpável – a fotografia –, os sentidos que se desdobram a partir do contato com a imagem podem ser indizíveis, indecifráveis. Aqui podemos apontar mais um dos paradoxos da

imagem fotográfica, que parece revelar tanto aos olhos, explicitar, mas que traz consigo o indizível.

As fotografias 12, 13 e 14, contudo, parecem ter dado margem a sentidos um pouco mais explícitos. Também um momento de *punctum*, a imagem da mão de Yone segurando a taça de vinho sobre "um chão de estrelas" fez o grupo (e a pesquisadora) se emocionar. As imagens da mão foram tomadas com um objetivo bastante explícito e pontual: mostrar a esperança de, se não a cura, uma melhora.

A autora da imagem fez o grupo entrar em contato com a doença, a fragilidade da vida e com o espectro da morte, o que pode ser tomado como um bom exemplo da enunciação da morte pela fotografia, conforme enfatiza Barthes (1984) em uma de suas teses ao proclamar que a fotografia anuncia que o que está vivo vai certamente morrer.

Além de evidenciar a finitude, a fotografia falava de esperança, resiliência e superação. O empenho da autora em "produzir" a cena buscando matérias que expressassem exatamente o que ela queria revelou a fotografia como forma de expressão e, tal qual a linguagem escrita, afirmativa e imperativa. Não era apenas uma expectativa de melhora, mas uma ordem que dava a si mesma.

Outras produções de sentido

No percurso das oficinas percebemos alguns outros momentos disparadores da produção de sentidos. Na primeira oficina, Eunice nos trouxe imagens de si mesma em diversas paisagens, representando trajetórias, suas andanças pelo mundo. Aventuras por outros lugares, viagens e turismo foram temas que marcaram as fotografias desse grupo.

Narrativas de viagem se repetiram em vários oficinas. Na oficina 6, Yone e Yuka apresentaram as fotografias tomadas durante sua última viagem; na oficina 7, as imagens da viagem das participantes foram retomadas; na oficina 8, Yuka assinalou sua viagem ao

rio Negro como algo importante que tinha realizado; na oficina 9, apareceram as malas (Fotografia 8) e quimonos de Eunice; na oficina 11, Yone nos mostrou uma fotografia do Grand Canion e Eunice, fotografias de um cruzeiro, da família no aeroporto, os colegas de trabalho em Brasília, ela nos Estados Unidos, Canadá, Havaí. Na oficina 12, quando o tema foi autorretratos, Eunice se retratou em suas viagens, entre chapéus de palha e quimonos (Fotografia 20).

A viagem, o transitar, a mobilidade, são experiências amplamente revisitadas nas oficinas com o grupo 2. São acontecimentos da vida apresentados como extremamente importantes, revelando um sentido de vivacidade, disposição e juventude, características geralmente pouco atribuídas aos idosos, sobretudo quando estamos marcados por um olhar estereotipado que coloca o idoso num lugar sombrio, de estagnação.

As fotografias de viagem constituem o testemunho incontestável do deslocamento, da aventura pelo desconhecido, do heroísmo do explorador, enfim, da vitalidade e coragem do viajante. Navegar é preciso, como já cantava o poeta e parafraseando-o poderíamos dizer que "fotografar é preciso, navegar não é preciso", como já comentamos sobre aqueles turistas que nada mais fazem em suas viagens do que tirar fotos para comprovar suas pressupostas epopeias.

A viagem e o movimento rompem com esse estigma mórbido do idoso paralisado, refém de um tempo e de um lugar fixos, e mostram sentidos de vitalidade e realização. Viajar, para as participantes, significa realizar o sonho de conhecer lugares que tinham vida apenas em suas imaginações, significa ser jovem e isso lhes traz poder, o poder da vida.

Nesses momentos, elas realizam outro ato paradoxal com a máquina fotográfica: dar um sentido de vida onde persiste a morte. Tal como aponta Barthes (1984), a fotografia remete à morte na medida em que retrata aquilo que já existiu e morreu, ou que certamente vai morrer. Quando a fotografia se presta a retratar a viagem e a itinerância dos idosos, ela se torna um instrumento produtor do sentido de vivacidade, em contraposição à sua inerente morbidez.

Podemos reconhecer, na experiência dos idosos, que a viagem significa movimentar-se por espaços geográficos, sociais e afetivos enquanto a fotografia dá oportunidade de movimentar-se no tempo. Ao fotografarem as viagens podem eternizar momentos preciosos vividos num dado lugar. O ato fotográfico é também uma forma de elaborar a perda e a separação desse lugar ao criar uma imagem que jamais será apagada da memória e que poderá ser ressuscitada a qualquer momento através da fotografia.

Fotografar uma viagem significa não deixá-la morrer por completo, como se estivesse sendo embalsamada para ser preservada para sempre. Talvez nas fotografias de viagem dos idosos ocorra com mais intensidade a dupla função da foto de matar e eternizar o objeto fotografado. O ato fotográfico os ajuda a preservar as aventuras, as novidades, as sensações da viagem, como se estivessem preservando a própria a vida e afugentando o espectro da morte.

A morte, por sua vez, foi um tema que esteve presente em alguns momentos. Apareceu disfarçada, oculta, presente apenas nos detalhes, tal como o *punctum*, que um observador apressado não é capaz de notar. O grupo foi provocado pela sensação de finitude quando Yone compartilhou a fotografia de sua mão doente no anseio de celebrar uma melhora.

Talvez outro momento, menos explícito, tenha sido quando Yuka se "recusou" a pensar em seus sonhos e prospecções. Pensar no futuro é estar face a face com a frustração de não poder realizar todos os sonhos antes de morrer.

Quando estamos diante da morte, podemos pensar prospectivamente a vida. A fotografia serve para registrar tudo que a vida tem de bom (a barriga da grávida, na oficina 5 do grupo 1) e para prometer o que está por vir (os sonhos que ainda queremos realizar). Nesse caso, o ato fotográfico pode ser uma promessa diante da morte, uma forma de enganá-la, de viver antes que se morra.

Quando Yone fotografa um quadro pintado por ela e comenta que desistiu da pintura, também percorre as fronteiras que avizinham a fotografia e a morte. O quadro para ela é algo do passado, de um tempo que ficou para trás, mas que ressuscitou e reforçou

sua permanência pela fotografia. Talvez ao fotografar o próprio quadro possa abandoná-lo de vez, isto é, possa se apaziguar com o sentimento de perda por ter abandonado a pintura colocando no lugar a própria fotografia, num autêntico processo de elaboração do luto.

Na oficina 10, as participantes deveriam trazer fotografias de sua própria autoria que representassem algo que ainda não aconteceu, mas que gostariam que acontecesse no futuro. Yuka disse que estava ocupada demais para criar fotografias, mas buscou algumas imagens na Internet: sapatilhas de bailarina, que representavam um sonho de infância que não pretende mais realizar; e um violino, outro sonho de infância, mas que ainda gostaria de aprender a tocar.

Quando ela se recusou a produzir suas próprias versões fotográficas do que desejaria ainda realizar no futuro, se manteve segura de não ter que admitir que talvez não houvesse mais tempo de realizar alguns desses sonhos, como aprender a tocar violino, por exemplo. Por outro lado, talvez não tenha visualizado nada do presente que pudesse projetar no futuro, ou seja, não conseguiu produzir novos sonhos, mas tão somente reeditar sonhos antigos. A capacidade de prospecção sucumbiu à retrospecção. A coisa em si, pronta e acabada (ser bailarina), tomou o lugar da capacidade de elaborar projetos e de utilizar as forças que edificaram o sonho de ser bailarina para edificar outros sonhos.

A família também foi um tema que apareceu com grande intensidade. Na oficina 1, as participantes trouxeram fotografias bastante pessoais: Antônia mostrou seu bisneto e neto; Yuka mostrou uma fotografia da filha, cheia de cores alegres e vibrantes que faziam da fotografia uma fonte de entusiasmo. Nas oficina 3 e 4, Antônia trouxe várias imagens retratando sua casa; para a oficina 5, Marli fotografou seu sobrinho, Antônia fotografou as netas e Eunice, a mãe e o sobrinho. Na oficina 8, Yuka aparece em uma fotografia com seu sobrinho; na oficina 10, Yone mostra imagens que fez do último quadro pintado pelo pai.

Desde a época de seu surgimento, a fotografia foi tomada como uma forma de atestar filiações e laços afetivos. O costume de dar um retrato 3×4 à pessoa amada é muito antigo, assim como os retratos de família. Esses costumes datam de uma época em que o acesso à fotografia era muito mais restrito que hoje, portanto, ser fotografado com outras pessoas atestava a afinidade, o laço, as relações de parentesco ou de negócios. Eram atestados de relações importantes, solidificadas por um instrumento capaz de fazê-las perdurar para além da existência das pessoas retratadas.

Ainda hoje, apesar de a popularização da fotografia poder ter diminuído esse sentimento de atestado de filiação, certamente nos causaria estranhamento ou incômodo se, ao mostrarem seus acervos fotográficos, as participantes não tivessem falado sobre seus filhos, netos e parentes.

Entretanto, podemos perceber algo curioso nas respostas à pergunta "o que é importante para você hoje?". Como resposta, Eunice mostrou fotografias do coral, das malas prontas para a próxima viagem, dos quimonos de dança e da academia. Yone apresentou imagens que retratavam a amiga mais antiga e da exposição fotográfica que visitou com a amiga Yuka. Yuka, por sua vez, mostrou fotos do seu passado que representavam viagens e conquistas (coisas que, segundo ela, nunca imaginaria fazer, mas fez). Mostrou seus bombons e o grupo de dança.

Apesar de aparecer em outros momentos das oficinas, a família não protagonizou as fotografias das participantes como resposta à pergunta "o que é importante para você hoje?". Claro, cabe notar que Eunice e Yone não tiveram filhos. Yuka tem uma filha que foi mostrada logo na primeira oficina. Antônia mostra os netos a todo momento e tanto ela quanto Eunice lhes pedem para posarem para as fotos que seriam mostradas nas oficinas. Yone aprecia o quadro do pai e dele fala emotivamente. A família aparece diversas vezes, mas não como o eixo central da vida dessas mulheres no momento da pergunta.

Segundo as próprias participantes, a pergunta as impulsionou a fotografar seus cotidianos, a atar-se ao momento presente, e esse

era justamente o intuito do questionamento. O importante é viajar, estar junto à amiga de longa data, fazer coisas nunca antes tomadas como possíveis, visitar uma exposição fotográfica, cuidar do corpo na academia. O importante é viver a vida em cada coisa infimamente cotidiana.

É surpreendente que a família, tão central em outros momentos da vida, possa ter seu papel diminuído na velhice. Entretanto, como mostram algumas pesquisas (Rodrigues & Justo, 2009), sobretudo entre as mulheres, o envelhecimento significa exatamente a alforria do lar. A situação paradigmática é a da mulher viúva, com os filhos criados e com uma aposentadoria suficiente para manter sua independência financeira. Livre das amarras do casamento e da maternidade, ela, finalmente, na velhice descobre a liberdade e a autonomia, podendo aventurar-se pela vida, por outros espaços, experiências e relações.

Produções de sentido sobre o tempo

A narrativa disparada pela fotografia organiza as imagens e eventos espacial e temporalmente. É comum organizarmos nossos álbuns de fotografias segundo uma estética espacial de agrupamento de temas segundo sua sequência temporal, delimitando eventos importantes e marcos em nossa história.

A organização espaçotemporal esteve marcada no grupo 1, quando os participantes trouxeram suas fotografias e as mostraram ao grupo, apontando eventos, cenas e pessoas importantes do seu passado e presente.

Na oficina 1 (do grupo 1), o poder de intervenção no tempo e no espaço esteve explícito no exercício em que deveriam selecionar uma cena e transformá-la em uma fotografia mental. Surgiram "imagens" de pessoas com a cabeça cortada e outra que o grupo relatou como impossível, pois no ângulo descrito pelo suposto autor, a pá do ventilador apareceria, o que não ocorreu na sua "imagem" relatada. O autor, entretanto, tinha o poder de incluir ou não aquela

pá do ventilador na sua fotografia imaginada, ele podia, mentalmente, ter o total controle do que seria mostrado em sua obra.

Da mesma forma, uma pessoa poderia ter a cabeça cortada na fotografia imaginária, o que assinala a íntima relação do fotógrafo com o golpe do tempo, da morte. Os autores tinham, em suas mãos, o poder de construir e reconstruir o espaço na fotografia.

Na oficina 5 do grupo 1, um participante do sexo masculino trouxe alguns álbuns e os mostrou cuidadosamente, relatando cada cena, situando as pessoas, principalmente narrando as glórias e conquistas de seus filhos. Através da narrativa, ele organizava temporal e espacialmente as sagas, sem muita certeza do ano em que as imagens foram tomadas ou até mesmo do lugar. O tempo da narrativa era fragmentado, ele ia e voltava folheando as páginas do álbum, deixando claro que o importante eram as sagas, era o tempo narrado.

Esse foi um dos poucos participantes que trouxeram as fotografias organizadas sob a forma de álbuns, já que a maioria trouxe imagens soltas. Ele, entretanto, parecia ter um zelo especial com as fotografias, como se fossem relíquias que não podem ser tocadas por outros e, sobretudo, não devem estar sob o risco de serem movidas, bagunçadas, desorganizadas. A organização espacial delimitada pelo álbum parecia ser muito importante para ele. Certamente, ninguém gosta que outra pessoa bagunce as memórias que foram tão cuidadosamente dispostas daquela forma.

Na oficina 4 com o grupo 1, Alícia chamou uma colega para tentarem juntas lembrar a data da fotografia tomada no curso de costura da filha de Alícia. Não conseguiram precisar a data, mas a narrativa sobre a imagem atestou uma amizade de longa data – e esse atestado de afeto tinha, mais uma vez, maior importância do que a época (o *Kronos*) em que a fotografia foi tirada.

Muitas vezes, quando os participantes mostravam suas fotos, tentavam situá-las em uma época, ano ou período. Mesmo diante da insistência ou da ajuda dos colegas que apareciam nas fotos, esse esforço não obtinha sucesso e o *Kronos*, perdido na memória, acabava tendo menos importância do que a cena implicada no *Kairós*

da narrativa. O ato de narrar uma memória ao grupo construía novas memórias, compartilhadas.

A fotografia exibe seu forte potencial de produção de gregarismo à medida que força a percepção a unificar os elementos flagrados no fragmento espaçotemporal da foto. A fotografia, tal como pudemos observar durante as oficinas, pode gerar sentidos de unificação, de grupalização, de reconhecimento de si e do outro num determinado instante e lugar.

O registro permite prolongar essa experiência e conectá-la a outros tempos e espaços vividos pelo sujeito. Quando leva para outros espaços imagens desse grupo ou quando, inversamente, traz fotografias de outros lugares, o sujeito conecta locais e temporalidades distintas, revitalizando-os, retirando-os de baús mortificantes. O registro fotográfico não foi um mero ato de decalque ou cópia, pois ajudou a criar e delinear sentidos de "grupo", "terceira idade" ou "Unati". Narrar e criar fotografias impulsionou a produção e reconstrução de sentidos e leituras do grupo da Unati quando as imagens outrora criadas foram transportadas e inseridas em outros espaços e tempos.

O ato fotográfico também atuou no espaço pessoal e no tempo da vida dos participantes quando estes se puseram a pensar no futuro e traduzi-lo em imagens. Literalmente, na oficina 12 do grupo 2, a máquina fotográfica entrou dentro das casas e quartos das participantes: Yuka apareceu sentada na cama e Yone, no sofá. Antônia também muitas vezes nos mostrou sua casa e jardim. Marli fez questão de situar os espaços ao redor de sua morada, lugares estimados que fazem parte de seu cotidiano. Eunice também fotografou seu lugar favorito: a academia.

O exercício do autorretrato fez com que estivessem intimamente relacionadas com o golpe espaçotemporal provocado pelo ato fotográfico. Lidar com esse recorte, segundo elas, não foi fácil. Tiveram que se ajustar ao ritmo ditado pelo *timer* e se posicionar no espaço do enquadramento antes que a imagem fosse tomada automaticamente pela câmera. Atuar sobre a cena atrás da câmera foi bem mais fácil do que serem autoras e objetos simultaneamente,

assim como trazer fotografias de lembranças foi mais simples do que criar aquelas que representassem a prospecção.

Quando trouxeram imagens relacionadas às prospecções, além de pensarem em sonhos e desejos que poderiam ser a realizados num futuro próximo, os participantes também lidaram com os sentidos de esperança, anseio ou medo de fracassar produzidos nessa empreitada.

Tudo o que esteve envolvido no ato fotográfico e na narração das imagens foi produzindo sentidos e memórias. Primeiro, os participantes tiveram que pensar sobre o que iriam fotografar, escolher a cena que melhor representaria seus sonhos, os objetos, o recorte, enquadramento, até chegarem ao momento do "apertar o botão". Além dos elementos técnicos envolvidos na produção dessas imagens, provavelmente estiveram presentes as lembranças de outros sonhos, alguns realizados outros não.

Quando a fotografia se torna um instrumento deflagrador de sonhos e da subjetividade do autor, a narrativa que ela provoca é pessoal, atada à memória e a uma história de vida que está muito além do objeto fotografado.

Retomando mais uma vez a oficina 12 do grupo 2, quando criaram releituras de seus retratos, fizeram um passeio pela memória, pensando nos antigos retratos, onde foram tirados, quem foi o autor, qual foi a época e como se sentiam naquele momento para, em seguida, desvelar novos retratos e sentidos.

Podemos aqui perceber a memória sob dois aspectos. Inicialmente houve a rememoração disparada pelos antigos retratos e, em um segundo momento, quando o intuito foi produzir novos retratos, as participantes se projetaram ao futuro criando uma memória prospectiva. Naquele momento, elas puderam decidir como gostariam de ser vistas, pois eram não somente o objeto a ser fotografado, mas também fotógrafas.

Talvez todo ato fotográfico que se relacione com uma expressão subjetiva do autor aconteça em um tempo indizível, como o triplo presente comentado por Ricoeur (1987a). O passado e o futuro acontecem todos ao mesmo tempo, no presente. O momento

do "apertar o botão" envolve planejamento e rememoração que, mais adiante, são revisitados e transformados a cada vez que a fotografia é vista.

Nesse sentido, quando uma fotografia é retomada, ela cria, naquele momento, novos passados e futuros, recupera lembranças e desperta novas ideias, novos sonhos. Além disso, um autor sempre está pensando em como uma fotografia poderia ter sido mais bem composta, tornando-a um elemento nunca estático.

Nas oficinas 2, 3, 6 e 9 do grupo 2, pudemos observar a revisão do autor quando as imagens mostradas foram analisadas e repensadas. O grupo sugeriu novas composições e ângulos pelos quais as imagens poderiam ter sido tomadas, tornando a fotografia viva, maleável, voltando no tempo da tomada fotográfica e depois adiantando para um futuro, o que ela poderia ter sido.

O ATO FOTOGRÁFICO E A RESSIGNIFICAÇÃO DA VELHICE

A velhice muitas vezes está associada à doença, mobilizando um amplo espectro de especialistas na busca da juventude eterna e, portanto, no combate ao envelhecimento. Tótora (2008) aponta que hoje, em vez de buscarmos a vida eterna após a morte, almejamos a vida eterna desprovida de morte. Não basta viver para sempre, há que ser eternamente jovem. Não existe lugar para uma fase da vida próxima da doença, do fim, da morte.

Paradoxalmente, "estancar o processo de envelhecimento é o mesmo que paralisar a vida" (idem, p.25), já que a possibilidade da morte nos impulsiona a ser criativos e nos impele à ação, potencializando a vida.

No contato com os idosos, dentro das oficinas, pudemos testemunhar que eles podem ocupar um lugar privilegiado de agentes potencializadores da vida, que podem criar novas formas de pensar o mundo e de viver. Tótora (2011) acentua o quanto o idoso pode se tornar um artista que faz releituras da própria vida e do mundo, com seu olhar diferenciado que atravessa a memória e se lança prospectivamente para o futuro. Com a criatividade artística é possível reescrever narrativas, criar novas versões dos acontecimentos, manipular o encadeamento do tempo.

O artista tem uma forma peculiar de interpretar o mundo, revelando-o em parte, tornando as coisas mais belas de acordo com o que mostra ou esconde a respeito da realidade. O artista, com suas obras, conta a sua versão da história e obriga-nos a pensar o mundo a partir de seu ponto de vista (Nietzsche, 1996, apud Tótora, 2011).

Assim como Tótora (2011), podemos pensar o idoso como um artista capaz de olhar a vida com outros olhos, mais criativos e livres dos estereótipos sociais que ditam como um velho deve se portar. A fotografia pode ser justamente um dispositivo facilitador para esse propósito. A máquina fotográfica hoje está tão popularizada que perdeu seu *status* de ferramenta, equipamento ou instrumento artístico, utilizado exclusivamente por profissionais.

Sendo um objeto do cotidiano, talvez familiar para a maioria dos idosos, a máquina fotográfica pode se prestar a despertar novos olhares, incentivando o idoso a experimentar-se como artista da própria vida. O que pretendíamos com as oficinas realizadas com idosos não era revelar novos fotógrafos, mas explorar olhares mais criativos sobre o mundo. Pensamos que olhar atentamente o mundo permite ressignificar os acontecimentos da vida, produzir novas narrativas e situá-los transgressivamente no tempo, tal como fazem os artistas. Colocar a máquina nas mãos dos idosos é provocar novas intervenções e transgressões. Transgredir ideias fixas a respeito da decrepitude da velhice e também a respeito da estática da fotografia.

Quando, no início da pesquisa, nos perguntamos o que os idosos revelariam quando se apropriassem da máquina fotográfica, não esperávamos que a fotografia fosse capaz de revelar uma ideia de juventude e prospecção ao idoso, a princípio uma contradição.

Uma das primeiras surpresas que encontramos no decorrer da pesquisa foi, portanto, a relação do idoso com a imagem. No início deste estudo, mencionamos que, em meio à virtualização da realidade, o homem pode preferir a imagem à coisa, como no caso dos *videogames* ou programas de simulação da vida, por exemplo, o Second Life.

Esse tipo de relação com a imagem não ocorreu nas oficinas. Os idosos demonstraram preferir a vida à imagem, o que foi percebido pelo pouco cuidado que tiveram ao escolher fotografias para apresentar ao grupo (no caso do grupo 1). As fotografias eram objetos de recordação e serviam para registrar pessoas e ocasiões, mas não tinham força suficiente para substituir o objeto fotografado.

É provável que a ânsia em viver através das imagens esteja mais vinculada aos jovens e sua aptidão aparentemente natural para lidar com a tecnologia em constante transformação. Talvez a dificuldade em adaptar-se a inúmeras e frequentes atualizações tecnológicas salvaguarde o idoso de perder-se no vício do consumo digital. Sem o anseio de esperar pelo que virá a seguir na tecnologia, o idoso pode tratá-la como uma simples ferramenta. Nesse caso, a fotografia foi a ferramenta que possibilitava o registro que, por sua vez, depois de mostrado ao grupo, voltava às gavetas e aos porta-retratos.

É óbvio que esse encontro não se deu assim de forma tão simplória, uma vez que sentidos e interlocuções foram ali produzidos. Mas um objeto era apenas um objeto, não era a vida em si. Isto quer dizer que a vida era em seguida retomada e que a fotografia não servia como um objeto que transportasse o idoso ao passado, fazendo-o refém de suas recordações.

Quando pensamos nos velhos e suas fotografias, a imagem que nos vem à mente é daquele velhinho no asilo, sentado na cama sozinho, tendo como único amigo os velhos retratos empoeirados. Agimos dessa mesma forma quando pedimos que nos mostrem suas imagens. É como se lhes fizéssemos um favor, um ato de caridade, ao permitirmos que nos contem suas sagas.

Mas, conforme nossas expectativas, a fotografia foi um instrumento de intervenção e não de lamentação. Ela foi tomada tanto como um suporte para a memória quanto como possibilidade de produção de novas memórias, que iam sendo construídas no grupo, compartilhadas, à medida que se desenvolvia a narrativa e a convivência do grupo nas oficinas.

Na rememoração das fotografias apareceu, tal como esperávamos, o zelo com as imagens. Carinho e cuidado que revelaram o

zelo para com a própria vida, repleta de acontecimentos importantes que foram eternizados "para a posteridade". As fotografias foram mostradas com o orgulho de quem sabe que tem várias histórias para contar e muito ainda a experimentar. Pudemos perceber que, realmente, "recordar é viver".

Os idosos se puseram a contar suas sagas a partir de retratos antigos, mas com posturas ativas, vívidas, voltadas ao devir. As narrativas estiveram entremeadas por prospecções, por um sujeito que narrava para o futuro, para a vida, longe de uma postura de quem está face a face com a morte. A vida importava tanto que a fotografia importava menos do que a mensagem que queriam transmitir.

E isso, ao contrário do que se pode pensar em um trabalho cujo instrumento principal é a foto, foi um resultado muito positivo. A narrativa a partir da foto foi tão rica e cheia de sentidos que pôde dela prescindir. O idoso, "kairoticamente", apropriou-se da sua história, fez-se protagonista e criou arte. Com a máquina nas mãos, se revelou um artista. Talvez não um artista convencional, imbuído de alta qualidade e experiência técnica, mas um artista da própria vida que, tal como os artistas consagrados, são audaciosos e desconstroem estereótipos. Nesse caso, os participantes desconstruíram os estereótipos de como um velho deve se comportar.

Produzindo leituras do mundo por meio da fotografia, o idoso assumiu um lugar privilegiado de agente potencializador da vida, mesmo no contato com a morte. A morte, como havia de ser, esteve presente em vários momentos. Aparentemente, a fotografia não pode escapar à morte e, tampouco, os idosos ou qualquer outro vivente.

Os participantes, empunhando a máquina fotográfica e produzindo um golpe de morte sobre o tempo e o espaço, produziram imagens sobre a vida. A eternização e o congelamento, paradoxalmente, possibilitaram um espaço de produção de sentidos sobre a vida. Essa produção esteve intimamente relacionada não ao idoso como um ser estagnado, perdido em meio à aceleração da vida contemporânea, mas, muito pelo contrário, completamente adaptado à velocidade com que as coisas acontecem atualmente. Tanto que as

oficinas contaram com certo domínio da máquina fotográfica digital.

Nas fotografias, os idosos apareceram como pessoas ativas, que gostam de viajar, já não estão mais tão atrelados ao lar e à família. Claro, a família apareceu como algo importante, mas que não produz neles dependência a ponto de suas vidas girarem em torno dela. Suas vidas giram em torno deles mesmos.

O protagonismo do idoso ficou evidente quando, como artistas, produziram obras que contaram as suas versões da história, mostrando-nos seus pontos de vista. Uma participante nos disse, com suas fotografias, que espera ansiosamente a chegada de seu neto; outra mostrou sua vontade de fazer mais uma viagem, talvez para a Europa ou ao Japão; outros mostraram fotografias dos amigos, da Unati, da família ou, ainda, da mão doente que um dia estará melhor.

A relação do idoso com o tempo mostrou a importância mais do cotidiano do que da rememoração. Da mesma forma, experimentam o tempo mais como *Kairós* do que como *Kronos*, uma vez que a demarcação do tempo só importa quando está relacionada a momentos significativos e que, portanto, merecem ser fotografados. Quando questionados sobre o que era importante na vida, os participantes nos mostraram que o importante é o que fazem no dia a dia, seus cotidianos, seus sonhos e expectativas, seus planos. São esses momentos "kairóticos" que os idosos tomam como produtores de sentidos e de narrativas.

Nas suas narrativas, os participantes relembraram o passado para atestar o quanto sua vida é importante *agora*, o quão bem criaram os filhos, o quanto são ativos e fazem coisas que nunca se imaginaram fazendo, como enfatizou Yuka ao mostrar suas antigas fotografias. O *agora* pareceu concentrar tanto as memórias quanto as expectativas. Este foi outro aspecto inusitado do encontro do idoso com a fotografia: a importância do presente. Quando pensamos em perguntar o que seria importante guardar para o futuro não imaginávamos que a resposta seria tão direcionada ao *agora*, ao presente.

A memória e a prospecção estiveram lado a lado, sendo vivenciadas durante as oficinas, no tempo (presente) da narrativa. Enquanto a narrativa era construída, no aqui e agora do tempo "kronológico", os participantes transitavam entre os acontecimentos passados e o que esperavam do futuro, como se não importasse uma delimitação do que é presente, passado ou futuro (assinalando mais uma vez a vivência do tempo como *Kairós*).

O jovem, quando pensa no futuro, projeta-se para um tempo vindouro, para o momento em que, finalmente, poderá alcançar aquilo que almejou há tempos. Para os idosos que narraram suas imagens, a ênfase foi dada a acontecimentos que já haviam se iniciado e que perdurariam ou teriam certo efeito em algum tempo adiante, como no caso da senhora que mostrou as fotos da filha grávida. Ela apresentou tais imagens para mostrar a família, a filha e seu neto vindouro. Não selecionou as imagens pensando no que era importante para o futuro, mas, quando questionada sobre suas prospecções, disse que o que espera do futuro é seu neto.

Parece que o que os idosos esperam do futuro é algo mais concreto do que os anseios juvenis, que delimitam uma forma particular (e já muito mercantilizada ou estigmatizada) de pensar o futuro, um tempo tão distante e promissor. Nas oficinas, o futuro apareceu logo ali, ao alcance dos olhos, e dos sonhos.

A princípio não imaginávamos que a narrativa tivesse um papel tão importante nesse processo, mas no decorrer das oficinas foi ficando cada vez mais evidente que o ato fotográfico, aliado ao narrar, organiza o tempo e dá forma ao que ainda não está claro: os sonhos. Os sonhos se mostraram sólidos, palpáveis, ganharam materialidade através do ato fotográfico e da narrativa, como revelaram, por exemplo, as fotos das mãos de Yone.

Nas imagens de Yuka, entretanto, os sonhos apareceram por um ponto de vista diferente. O futuro foi composto a partir de uma representação juvenil do tempo, tomado como o que está fora do alcance, impossível. As imagens diziam respeito aos sonhos de infância que não pôde realizar: a ideia de "sonhos" foi resgatada a partir da concepção de futuro construída em sua infância. O

"sonho" era algo para crianças, por isso, quando pedimos que representasse seus sonhos, as imagens corresponderam a atividades que já haviam perdido sua importância. Entretanto, a ideia não de sonho, mas de prospecção, transpareceu nas fotografias de Yuka como aventuras vividas através de suas viagens. Foram as viagens, não os sonhos, que a impulsionaram ao protagonismo no ato fotográfico.

Podemos dizer que, nas oficinas, os tempos (presente, passado e futuro) se intercalaram para dar sentido às imagens compartilhadas com o grupo. Cada um, à sua maneira, foi trazendo imagens e construindo outras novas. A produção de novas imagens se deu, claro, em um âmbito físico, por meio da tomada de imagens, mas também de forma virtual, quando compunham narrativas a partir das fotos que mostravam e das que viam sendo apresentadas pelos colegas. Uma fotografia levava a outra e uma história lembrava outra, fazendo com que os participantes frequentemente atravessassem ou interrompessem as narrativas uns dos outros.

O atravessamento de imagens e de narrativas foi produzindo momentos significativos de releituras sobre o próprio grupo, que provocou o desejo de guardar um registro do grupo (com o grupo 1) ou de estendê-lo para além das oficinas (no grupo 2, quando a pesquisadora foi convidada a acompanhar os participantes a uma exposição fotográfica. Dessa forma, o sentido de gregarismo e muitos outros foram tecidos. As narrativas de cada um foram sendo "costuradas" durante as oficinas e, tomando-as em seu conjunto, formaram uma "colcha de retalhos" de tempos e histórias compartilhadas.

Dentre os momentos de entrelaçamento e de produção de sentidos percebemos o aparecimento do *punctum*. As fotografias relacionadas ao *punctum* diziam da história, do que os participantes recobravam da memória e que, ao compartilharem, tomava nova forma no grupo. O *punctum* os levou a criar futuros possíveis, como a melhora da mão e a realização de sonhos de infância.

Podemos, então, concluir que o ato fotográfico aliado à narrativa produziu *punctuns* que geraram sentidos e experiências. Experiência

aqui entendida, conforme sinaliza Mattos (2009), como deslocamento no tempo e no espaço, como exploração, como viagem. A propósito, mesmo não sendo comum no tópico de conclusões, cabe transcrever o que diz essa renomada filósofa brasileira sobre o conceito de experiência:

> Etimologicamente, para experiência, a palavra que Walter Benjamin usa é *Erfahrung*. O seu radical é "fahr" que significa viajar. No antigo alemão, "fahr" é atravessar uma região, durante uma viagem, por lugares *desconhecidos*. E a palavra latina para experiência tem como radical "per" (experiência): sair de um perímetro, *sair da condição do já conhecido*, do já vivido, para ampliar vivências, acontecimentos e repercussões desses acontecimentos novos nas nossas vidas. E, de "per", também vem a palavra *periculum:* atravessar uma região, durante uma viagem, onde perigos podem nos assaltar. E, para esses perigos, há a palavra que se associa a *periculum,* que é *oportunus* – originada de *portus*, que quer dizer saída. Então, as experiências que nos acontecem durante uma travessia no desconhecido, numa viagem, são experiências que alargam nossa identidade, nosso conhecimento, nossa sensibilidade, nossa condição no mundo. (Idem)

Poderíamos, então, pensar o ato fotográfico como uma experiência de viagem radical no tempo e no espaço. Viagem que permite, tal como acentua Olgária Matos (2009), sair do perímetro que circunda o familiar, o já visto e ir rumo ao desconhecido, àquilo ainda não visto e vivido, aventurar-se e assumir os riscos que acompanham as saídas dos "portos seguros".

Indubitavelmente, o desejo de viajar, de experimentar, pode ser tomado como constitutivo do homem, como enfatiza Rouanet (1993), e entre os idosos ele é deveras presente e intenso. Nossas oficinas mostraram acentuadamente que "viagem" e "fotografia" estão enlaçadas fortemente e que podem se constituir como poderosas vias de subjetivação do tempo e do espaço na velhice.

Pela fotografia-viagem no tempo e no espaço, os idosos podem até mesmo reverter a grande pressão da cultura que insiste em empurrá-los para um passado inerte e mortífero da memória estática e petrificada e se lançarem prospectivamente ao futuro. Podem viajar experimentalmente no tempo resgatando imagens antigas, entremeando-as com imagens do presente e projetando-as em outras ainda por vir.

Dessa maneira, o ato fotográfico na velhice pode se constituir como uma ação no tempo, no fluxo do tempo, redirecionando-o para uma experiência efetiva de ir adiante na viagem da vida, para um devir, e não para um regresso, embora o sentido último e inevitável dessa viagem seja o do encontro com a morte.

Referências bibliográficas

ACKERMAN, D. *Uma história natural dos sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

AMERIKANER, M., SCHAUBLE, P., ZILLER, R. C. Images: the use of photographs in personal counseling. *Personnel and Guidance Journal,* n.59, p.68-73, 1980.

ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARENDT, R. J. J. Construtivismo ou construcionismo? Contribuições deste debate para a Psicologia Social. *Estudos de Psicologia*, v.8 (1), p.5-13, 2003.

Barthes, R. *A câmara clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

BEAUVOIR, S. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*. v.1. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221. (Escrito em 1936 sob o título Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.)

BLIKSTEIN, I. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOSI, E. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BRANDÃO, V. Memória autobiográfica: reflexões. In: CÔRTE, B. et al. *Velhice envelhecimento*. São Paulo: Vetor, 2005. p.155-84.

BUCCI, E. O espetáculo e a mercadoria como signo. In: NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.218-33.

BRUNO, F., SAMAIN, E. G. Una cartografía verbo-visual de la vejez: fotobiografias y montajes de memorias. *Revista Chilena de Antropología Visual*, v. 10, p.1-15, 2007.

CAMARGO-BORGES, C. O. *O construcionismo social no contexto da estratégia Saúde da Família*: articulando saberes e prática. Ribeirão Preto, 2007. Tese de doutorado não publicada – Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto – Universidade de São Paulo.

CORREA, M. R. *Uma cartografia do envelhecimento na contemporaneidade*: a velhice e a terceira idade. Assis, 2007. 143p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Psicologia – Universidade Estadual Paulista.

DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE-ALVES, A., JUSTO, J. S. Saberes no cotidiano: práticas discursivas e transdisciplinaridade. In: CONSTANTINO, E. P. (Org.). *Percursos da pesquisa qualitativa em Psicologia*. São Paulo: UNESP/Arte & Ciência Editora, 2007. p.61-78.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

FEYERABEND, P. *Contra o método*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

FOLEY, P. B. *Palimpsest and the architecture of time*. Alexandria, EUA, 2010. Dissertação (mestrado) – Virginia Polytechnic Institute and State University.

GARCÍA, F. G. Los tiempos de la narración audiovisual. In: GARCÍA, F. G. (Coord.). *Narrativa audiovisual*. Madri: Laberinto, 2006.

GERGEN, K. J. *Social Psychology as social construction*: the emerging vision. In: McGARTY, C., HASLAM A. (Ed.) *The message of Social Psychology*: perspectives on mind in society. Oxford: Blackwell, 1996.

GUANAES, C., JAPUR, M. Construcionismo social e Metapsicologia: um diálogo sobre o conceito de *self*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa (Ribeirão Preto)*, v.19, n.2, p.135-43, maio-ago. 2003.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

JUSTO, J. S. Narrar histórias, fotografar momentos: tecendo intersecções entre narrativa oral e álbuns de fotografias. *Travessias* (Unioeste *On-line*), n.5, p.1-14, 2009.

_____. *Olhares que contam histórias*: a fotografia como memórias e narrativas da família. Assis, 2008. 139p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista.

_____, YAZLLE, E. G. O enlace da narrativa oral com a imagem fotográfica. *Revista Diversa*, ano 1, n.2, p.159-70, 2008.

KEHL, M. R. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.234-53.

KUHN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. 4.ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, A. B. Algumas reflexões para uma práxis crítica em Psicologia Social. Mesa-redonda. *Atuação do psicólogo nas instituições*: implicações éticas. (texto não publicado). IV Encontro do Departamento de Psicologia Social e Institucional e VII Mostra de Produção Científica, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2005.

LOPES, S. C. Imagens de um lugar de memória da Educação Nova: Instituto de Educação do Rio de Janeiro nos anos de 1930. *Revista Brasileira de Educação* [*on-line*], v.13, n.37, p.84-97, 2008.

MATOS, O. *Tempo sem experiência*. 2009. Disponível em <http://www.cpflcultura.com.br/integra-tempo-sem-experiencia-olgaria-matos>. Acesso em 16/6/2012.

NEIVA-SILVA, L., KOLLER, S. H. O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia. *Estudos de Psicologia (Natal)*, v.7, n.2, p.237-50, 2002.

NOVAES, A. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.9-15.

PINHEIRO, O. G. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, M. J. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*: aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2000. p.183-214.

RASERA, E., JAPUR, M. Contribuições do pensamento construcionista para o estudo da prática grupal. *Psicologia: Reflexão e Crítica (Ribeirão Preto)*, v.14, n.1, p.201-9, 2001.

REZNIK, L., ARAÚJO, M. S. Imagens constituindo narrativas: fotografia, saúde coletiva e construção da memória na escrita da história local. *História, Ciências, Saúde* (*Manguinhos*) [*on-line*], v.14, n.3, p.1013-36, 2007.

RICOEUR, P. *Tiempo y narracion*. Tomo I: Configuración del tiempo en el relato histórico. Madri: Ediciones Cristiandad, 1987a.

_____. *Tiempo y narracion*. Tomo II: Configuración del tiempo en el relato de ficción. Madri: Ediciones Cristiandad, 1987b.

RODRIGUES, A. P., JUSTO, J. S. Ressignificação da feminilidade na terceira idade. *Estudos Interdisciplinares do Envelhecimento (Porto Alegre)*, v.14, n.2, p.169-86, 2009.

ROSA, A. R., TURETA, C., BRITO, M. J. Práticas discursivas e produção de sentidos nos estudos organizacionais: a contribuição do construcionismo social. *Revista Contemporânea de Economia e Gestão (Fortaleza)*, v.4, n.1, p.41-52, jan.-jun. 2006.

ROUANET, S. P. *A razão nômade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente*: contra o desperdício de experiência. São Paulo: Cortez, 2001.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPINK, M. J. P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*: aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. A incredulidade frente às metanarrativas: polissemia e intersubjetividade no debate epistemológico contemporâneo. In: PASSOS, M. C. (Org.). *Fonoaudiologia*: recriando seus sentidos. São Paulo: Plexus, 2002.

SPINK, M. J. P., MEDRADO, B. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, M. J. P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*: aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2000. p.41-61.

TÓTORA, S. M. C. Apontamentos para uma ética do envelhecimento. *Revista Kairós (São Paulo)*, v.11, n.1, p.21-38, jun. 2008.

_____. Invenções da velhice. *Revista Portal de Divulgação*, v.15, p.11-17, 2011.

TRAVERSO-YÉPEZ, M. Os discursos e a dimensão simbólica: uma forma de abordagem à Psicologia Social. *Estudos de Psicologia*, 4(1), p.39-59, 1999.

VIRILIO, P. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.16-45.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 43,4 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2013

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-434-9

CULTURA
ACADÊMICA
Editora