

foto *quase* grafias

o acontecimento por fotografias de escolas

autora: Alik Wunder
orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Tese de Doutorado
Faculdade de Educação - Unicamp
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

foto *quase* grafias

o acontecimento por fotografias de escolas

Autor: Alik Wunder

Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Alik Wunder e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 25 de fevereiro de 2008.

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

2008

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Wunder, Alik.
W96f Foto quase grafias: o acontecimento por fotografias de escolas / Alik
Wunder. -- Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador : Antônio Carlos Rodrigues de Amorim.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Barthes, Roland, 1915-1980. 3.
Fotografia. 4. Escolas. 5. Imagem. 6. Linguagem. I. Amorim, Antônio Carlos
Rodrigues de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

08-040/BFE

Título em inglês : Photo quite graphy: the event through school photographs

Keywords: Deleuze, Gilles, 1925-1995; Barthes, Roland, 1915-1980; Photography; Schools; Image; Language

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim (Orientador)

Profª. Drª. Maria Eugenia M. Vilela

Profª. Drª. Rosa Maria Bueno Fischer

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior

Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia

Data da defesa: 25/02/2008

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : alick@unicamp.br

resumo

Os pensamentos deste trabalho fazem-se atravessados por fotografias de cenas cotidianas de escolas, produzidas por educadoras; bem como por dizeres em torno destas imagens em cursos sobre a linguagem fotográfica e a educação que realizei entre 2003 e 2006. A partir destes encontros com pessoas, com suas fotografias e com leituras, o advento de inquietações: o que mora nesses gestos habituais de fotografar e olhar fotografias de escolas? Como se dá a criação de sentidos por esses dizeres com imagens? Com que forças, com que tensões? As fotografias produzidas nas escolas parecem querer *eternizar* momentos de um espaço de passagem, querer deixar *marcas* de vivências, abrir *janelas* para o tempo passado. Imagens que entram no jogo de vontade de retenção temporal, mas inexoravelmente, as fotografias nos arremessam a sentidos sem morada no tempo. Fragmentos suspensos, sem antes nem depois, entre a *morte* e a *vida*, entre a *ferida* e a *cicatriz*, entre *janelas* profundas e *superfícies*. Diferentes temporalidades que habitam estes dizeres do passado fissurados pela imprevisível passagem da luz e pela planificação das coisas e seres em uma superfície. O *acontecimento* neste trabalho é pensado, em especial por esta instabilidade temporal, como um potente desequilíbrio na criação de sentidos por fotografias. Dentro desta tensão de opostos que habita as fotografias, a impossível diferenciação entre o que se capta e o que se esvai, entre o passado retido e o presente sempre fugidio do pensamento. Nesta fissura inapropriável, nesta impossibilidade de um sentido justo, fixo e último, a busca de uma poética e de uma política visual, de um dizer/pensar por imagens de cenas comuns que se aproxime do aberto e do imprevisível. Pensamentos que se passam no *entre-lugar* de uma *tensão diferencial* entre a fotografia, a educação e a filosofia, em especial de Roland Barthes e Gilles Deleuze.

palavras-chaves: fotografia – *acontecimento* – escola – Gilles Deleuze – Roland Barthes – linguagem.

abstract

The thoughts of this study are interpolated with photographs of everyday school scenes, produced by educators, as well as with sayings around these images in courses on photography language and the education that I performed between 2003 and 2006. From these encounters with people, with their photographs and readings, the advent of restlessness: what lies in these habitual gestures of photographing and of looking at school photographs? How does the creation of senses through these sayings with images take place? With what forces, what tensions? The photographs produced in schools seem to aim at *eternising* moments of a space of passage, at leaving *marks* of experiences, at opening *windows* into the past time. Images which enter the game of will of time retention, yet inexorably, the photographs cast us into senses with no place in time. Suspended fragments, with no before or after, between *death* and *life*, between the *wound* and the *scar*, between deep *windows* and *surfaces*. The *event* through photographs in this paper is thought, specially for this time instability, as a potent unbalance in the creation of senses. Within this tension of oppositions which inhabits the photographs, the impossible differentiation between what is captured and what evanesces, between the retained past and the ever escaping present of thought. In this inappropriable fissure, in this impossibility of a just, fixed and ultimate sense, the search for a poetics and for a visual policy, for a saying/thinking through images of common scenes which approaches the open and the unpredictable. Thoughts which take place in the *mid-place* of a *differential tension* between photography, education and philosophy, specially the ones of Roland Barthes e Gilles Deleuze.

agradeço

Ao Antonio Carlos Amorim, meu orientador, pela confiança, pelos ensinamentos e pelos caminhos que está sempre, sorridentemente, a abrir;

À Eugenia Vilela por receber-me carinhosamente no Porto, pela leitura atenta do trabalho e pelos bons conselhos;

Aos professores da banca de qualificação e de defesa Rosa Maria Fisher, Jorge Ramos do Ó, Wenceslao Machado de Oliveira Júnior, Eugénia Vilela, Silvio Gallo, Wladimir Garcia e André Pietch Lima por suas sinceras e movimentadoras leituras sobre o trabalho;

À Denise Padula Furgeri e Maria Antonieta Rabelo Leite pelo convite a participar da equipe de formação da Secretaria de Educação de Campinas entre 2003 e 2004;

Aos educadores com os quais conversei nestes anos sobre fotografia, em especial às educadoras do curso *O olhar fotográfico*, que generosamente cederam seus ensaios fotográficos;

À CAPES pelo financiamento da pesquisa e à equipe da Secretaria de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp pela a atenção de sempre;

À Coraci Ruiz e Marli Wunder por partilharem comigo o curso *O olhar fotográfico*;

À Elenise de Andrade, Susana Oliveira Dias, Érica Speglich, Marco Barzano, Alda Romaguera, Cristina Barão, Maria Pinheiro, Giovana Scareli, amigos e amigas do grupo *Humor aquoso* e OLHO, pelas leituras e enriquecedoras conversas;

Às *Caixeiras da Guia*, companheiras de *en-cantorias*, por trazerem-me límpidas auroras;

Ao João Arruda e aos amigos e amigas de sempre pelo apoio e carinho;

Ao meu pai Elio e minha mãe Marli por serem companheiros em minhas aventuras e por todo apoio emocional e estrutural, ao Lui Vicente, meu filho, pela sua compreensão, força e alegria, ao Nem, à madrinha Jô, à minha avó e aos meus irmãos;

Àqueles que já se foram e que deixaram como herança – em palavras e imagens – forças de pensamento;

À intensa força de vida – ventos, terras, águas e chamas – que nos move, nutre, invade e guia.

à Marli, mãe e companheira

sumário

apresentação	1
1. dos encontros	5
com os educadores	7
com as leituras.....	15
com a escrita	19
com as fotografias	21
2. pensamentos por imagens	
imagens por pensamentos	26
3. fotografia restos quase mortais	58
restos de um tempo	59
escolas, seres e coisas.....	65
acontecimentos in-corpóreos.....	68
instantes inapropriáveis.....	72
morrer-se e nascer-se com imagens.....	76

4. fotografia ferida cicatriz	83
intensidade tátil	84
pele-cicatriz	85
<i>punctum</i> : a ferida aberta por Barthes	91
cortar-ser cortado por Deleuze.....	96
<i>Isso foi e o devir</i>	99
passagens, corte e justaposição	102

5. fotografia janela	
poética superfície	107
pela superfície de uma fotografia	108
pelas janelas de um filme	114
por uma poética do banal	123

*Benditos sejam os instantes, e os milímetros,
e as sombras das pequenas cousas, ainda mais humildes do que elas.*

Fernando Pessoa
Livro do Desassossego de Bernardo Soares

apresentação

Este trabalho se fez a partir de encontros com educadores e educadoras, em diferentes espaços e tempos que, na composição com leituras, em especial de Gilles Deleuze e Roland Barthes, geraram pensamentos sobre o *acontecimento* por fotografias de escolas. O prazer em produzir fotografias, observá-las e pensá-las com as pessoas que vivem a escola, é algo que move este trabalho. Os pensamentos da tese fizeram-se, a todo momento, atravessados por fotografias de cenas cotidianas escolares, produzidas por educadoras; bem como por dizeres em torno destas imagens em cursos sobre a linguagem fotográfica e a educação que realizei entre 2003 e 2006. A partir destes encontros com pessoas, com suas fotografias e com leituras, o advento de inquietações: o que mora nestes gestos habituais de fotografar e olhar fotografias de escolas? Como se dá a criação de sentidos por estes dizeres com imagens? Com que forças, com que tensões?

A justaposição entre *foto/luz* e *grafia/escrita* deixa um pensar. *Escrita da luz*: uma escrita que se faz *pela* passagem da luz, e também uma forma de escrevermos *com* a luz. Uma linguagem atravessada pela fissura entre a emanção luminosa das coisas e seres fotografados e o desejo de dizer sobre estas coisas e seres. Neste estiramento de forças de pensamentos, nestes sentidos paradoxais que moram dentro da própria palavra, um *quase*. Foto *quase* grafias. Na suspensão entre a *quase*-magia da luz e a *quase*-matéria da escrita, a impossibilidade de um sentido último, o *acontecimento* por fotografias.

Em a *Câmara Clara*, Roland Barthes escreve que em latim “fotografia” se diria: “*imago lucis opera expressa*”, ou seja: imagem revelada, tirada, subida, espremida (como suco de limão) por ação da luz (Barthes, 1984, p.121)¹. Na nota da tradutora deste livro, há uma advertência sobre a impossibilidade de tradução do sentido desta frase. Em francês *exprimée* significa tanto espremida como expressa. Em português perde-se a duplicidade do gesto que é tanto espremer, tirar uma imagem por ação da luz, e também expressar-se por meio desta luz.

Neste dizer *com* e *pela* luz interessam as *tensões* que se criam entre o tempo retido e a criação de outras temporalidades, entre o controle – aderência de sentidos - e o descontrole – sentidos que rompem sem previsão, entre a particularidade daquele instante efêmero fotografado e os efeitos múltiplos e improváveis que se fazem na superfície-papel. Mora nas fotografias produzidas cotidianamente a possibilidade do *acontecimento* que se dá nelas, por elas, *quase* que descolado do tempo passado e fotografado. Nesta fissura, há algo que não conseguimos apreender e representar em palavras conhecidas. Outros tempos, outros sentidos fazem-se no silêncio inapreensível das imagens. Nesta justa ruptura, as possibilidades de a fotografia multiplicar os sentidos daquilo que vemos. Interessa, neste trabalho, pensar as relações que estabelecemos com a linguagem fotográfica como maneira de movimentar as formas de olhar. Encontrar as possibilidades de vida neste hábito que nos invade e consome impulsivamente, produzir e olhar imagens do que passou.

Câmera fotográfica: *senhora do instante* (Cartier-Bresson, 2004)², *relógio de ver* (Barthes, 1984), as imagens produzidas nas escolas parecem querer *eternizar* momentos de um espaço

¹ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

² CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

de passagem, querer deixar *marcas* de vivências, abrir *janelas* para o tempo passado. As imagens produzidas na escola entram no jogo de vontade de retenção temporal, mas inexoravelmente, as fotografias nos arremessam a sentidos sem morada no tempo. Fragmentos suspensos, sem antes nem depois, entre a *morte* e a *vida*, entre a *ferida* e a *cicatriz*, entre *janelas* profundas e *superfícies*. O *acontecimento* pelas fotografias neste trabalho é pensado, em especial por esta instabilidade temporal, como um potente desequilíbrio na criação de sentidos por fotografias. Estes pensamentos passam-se no *entre-lugar* de uma *tensão diferencial* entre a fotografia, a educação e a filosofia, em especial de Roland Barthes e Gilles Deleuze.

O primeiro capítulo deste trabalho são traços *dos encontros* que possibilitaram a escrita: com educadores, com leituras e movimentações conceituais, com a experiência da escrita e com as fotografias de escolas. No segundo capítulo, o ensaio *pensamentos por imagens - imagens por pensamentos*, feito por mim a partir de fotografias de escolas produzidas por educadoras da rede municipal de Campinas. Um exercício de pensar por imagens, em especial pela potência do corte e da recomposição de seus fragmentos, num gesto de ferir e ser ferida, de animar e ser animada, de deixar que as imagens movimentem os pensamentos-conceitos, ao mesmo tempo, que os pensamentos-conceitos movimentem as imagens.

Os três capítulos seguintes: *fotografia restos quase mortais*, *fotografia ferida cicatriz e fotografia janela*, *poética superfície* são como três versos embalados por um mesmo refrão: a fotografia como um *acontecimento* que se dá *entre* a retenção e a expansão, os encontros *corpóreos* e o *incorpóreos*, entre a repetição e a diferença, o controle e o acaso, o singular e o plural, entre o pessoal e o impessoal, entre diferentes imagens de tempo. Dentro desta tensão

de opostos que habita as fotografias, a impossibilidade de diferenciação entre o que se capta e o que se esvai, o que *morre* e o que *vive*, o que *fere* e o que *cicatriz*a, entre o passado retido e o presente sempre fugidio do pensamento. Nesta fissura inapropriável, nesta impossibilidade de um sentido justo, fixo e último, a busca de uma poética e de uma política visual, de um dizer/pensar por imagens de cenas comuns que se aproxime do aberto e do imprevisível.

dos encontros

*As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e
dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior
parte dos acontecimentos é inexplicável e ocorre num
espaço em que nenhuma palavra nunca pisou.*

Rainer Maria Rilke

Perder-se durante meses entre centenas de fotografias de escolas com a função de organizar um livro. Partilhar os dias com uma fotógrafa que se encanta com que há de mais banal e que, em imagens, cria o *extra* no mais ínfimo ordinário. Fotografar, olhar fotografias e pensá-las com educadores em diferentes situações - cursos, disciplinas, oficinas, seminários, durante alguns anos. Fascinar-se com as possibilidades de a fotografia multiplicar olhares sobre a escola, as pessoas e as paisagens na experiência de pesquisa de mestrado. Admirar-se com a magia da revelação fotográfica, ver, na superfície do papel, coisas inesperadas surgirem e suspenderem-se no tempo. Acreditar na experiência coletiva de criação de uma escola, voltada aos saberes da vida *caiçara* e, pelas fotografias, buscar formas de materializar sonhos. Ser bióloga, encantar-se com um olhar que consegue perceber, na paisagem, o sutil pulsar da vida. Perturbar-se, na infância, com fotografias em preto e branco, imaginando um tempo em que o mundo ainda não tinha cor. Encontrar-se com diferentes palavras-pensamentos, ventos imateriais que arremessam a outras visibilidades. Ser ferida por uma peculiar fotografia de família, por um tempo inventado pelos meus antepassados. Gostar de escola. Gostar de fotografar. Gostar de pensar por que as pessoas gostam de fotografar...

O que dizer quando o presente dá-se o *direito* e o *poder* de falar do passado (Barthes, 2003, p.138)? Nessa difícil escrita que se instaura como um *fingimento* do tempo passado, uma suspensão que ameaça, entre a possibilidade de escolha e o *indecidível*, tudo pode acontecer, a cada linha um advento atento. A solidão da escrita é povoada por multidões, muitas não se adensam em palavras, ficam em algum lugar como puras pulsações. O papel é um deserto habitado por negras aderências - sentidos que se materializam - e por brancos silêncios - intensidades indizíveis. As marcas e as aberturas que provêm dos diferentes encontros com

*Que direito tem meu
presente de falar de meu passado?
Meu presente tem algum poder
sobre meu passado? Que "graça"
me teria iluminado? Somente a do
tempo que passa, ou de uma boa
causa encontrada em meu
caminho. Trata-se sempre e apenas
disto: qual o projeto de escritura
que apresentará, não o melhor
fingimento, mas simplesmente um
fingimento indecível.*

(Barthes, 2003, p. 138)

peessoas, palavras e imagens traçam, na escrita, diferentes linhas de vida, intensidades fugazes, relampejos febris, *fragmentos irreduzíveis ao todo* (Deleuze, 2006, p.119). Multiplicam os tempos, criam diferentes *acontecimentos* difíceis de serem recompostos em um traço, seja contínuo ou quebrado. Por vezes, as palavras suspendem-se numa bifurcação de tempos inconciliáveis. Tempo suspenso, quebrado, multiplicado, paralelo, bifurcado, em fluxos... O pensamento desfigura o tempo linear e qualquer tentativa de fixar traços de causas e efeitos. Imersa neste tempo da quase impossibilidade, inicio aqui com alguns traços, ora contínuos e ora descontínuos, de encontros que movimentaram esta escrita-tese.

com educadores

Que fotografias são produzidas cotidianamente nas escolas da rede pública municipal de Campinas? Como estas imagens expressam as múltiplas formas de as pessoas verem, vivenciarem e recriarem a escola? (Secretaria de Educação, 2004). Essas foram perguntas que direcionaram a publicação do livro “*Fotolhares: imagens de escolas*” que fui convidada a organizar³ pela Secretaria Municipal de Educação de Campinas, em 2003, a partir de fotografias produzidas nas escolas públicas. A intenção, além de suscitar contatos entre diferentes olhares sobre a escola, na perspectiva daqueles que nela trabalham, era de lançar pensamentos sobre o porquê fotografar experiências educativas, sobre os sentidos destes gestos. A publicação

Entre todas as partes fechadas, existe um sistema de passagem, que não se deve confundir com um meio de comunicação direta e nem totalização[...] de um mundo a outro, de uma palavra a outra, sem nunca reduzir o múltiplo ao uno; sem nunca reduzir o múltiplo em um todo, mas afirmando a unidade bastante original daquele múltiplo, afirmando, sem os reunir, todos esses fragmentos irreduzíveis ao todo.

(Deleuze, 2006, p.119)

³ Esta produção foi idealizada por Antonieta Maria Rabelo Leite, na época, diretora pedagógica da gestão da Secretaria Municipal de Educação de Campinas de Corinta Geraldi. A publicação foi realizada juntamente com a equipe do Laboratório Cisco – educação e imagem: Julio Matos e Coraci Ruiz, da qual faço parte desde 2002.

tinha como público as próprias escolas e pretendia chegar no mesmo ano em que elas receberiam máquinas digitais cedidas pela gestão municipal da Secretaria de Educação.

A primeira escolha das imagens para a publicação foi feita pelos funcionários, professores e gestores, no momento de avaliação do ano anterior, realizado nas escolas, cada qual a sua maneira. *Que fotografias você escolheria para falar do ano que passou?* Um convite a um dizer do tempo passado suspendendo a necessidade de julgá-lo – o que deveria/poderia ter sido, o que foi bom ou ruim. Dizer do tempo que passou não na busca de *imagens justas*, mas simplesmente a partir do encontro com as fotografias, *justamente pelas imagens* (Deleuze, 2004, p.19). Essas fotografias e palavras, escritas a partir delas pelos educadores, foram selecionadas e editadas juntamente com fragmentos de textos de teóricos sobre a fotografia e o olhar. Buscamos assim, acentuar a expressão dos sentidos singulares dessas imagens e palavras e, ao mesmo tempo, criar outros pelas composições.

Na imersão em mais de 500 fotografias e na delicada função de selecioná-las e organizá-las, o advento de inquietações. Qual a potência de ação de fotografias de cenas comuns, produzidas com equipamentos simples e, na maior parte das vezes, sem grandes intenções estéticas e conhecimentos dos códigos fotográficos? Como acentuar a poesia destes gestos rotineiros captados e recriados por essas fotografias? Como manter a singularidade e a pluralidade dessas imagens pela composição gráfica?

Certos excessos e certas ausências também me movimentaram: na grande maioria das fotografias escolhidas, os professores não apareciam e as salas de aula quase sumiam entre os vários eventos fotografados. A produção e a escolha das fotografias pareciam querer dar vista ao extra-cotidiano, ao extraordinário. Uma escola que, pelas imagens, parecia querer ser

diferente dela mesma, em que o professor comum em seus gestos diários apagava-se no colorido das festas, excursões e formaturas. E um outro apagamento chamou-me a atenção: nenhuma das fotografias enviadas possuía indicação do produtor da imagem. Talvez, o indício de um certo modo de relação com a fotografia, como um registro neutro, um dizer quase naturalizado, que se faz pela luz na mediação de uma máquina. Nessa condição de anonimato, as fotografias, pareciam efetuar nas escolas como um modo de dizer deslocado daquele que a produz, como uma janela translúcida que nos arremessa ao passado. Essas inquietações foram adensando-se em perguntas sobre a criação de sentidos pela linguagem fotográfica, e o convite de realizar cursos de formação a educadores da rede municipal de Campinas, veio como possibilidade de movimentá-las como pesquisa.

Os cursos *O olhar fotográfico*⁴, pensados e oferecidos juntamente com Marli Wunder e Coraci Ruiz, aconteceram durante os anos de 2003 e 2004, em quatro versões diferentes. Destes encontros ficaram muitas boas lembranças de criações e aprendizados conjuntos. Em cada curso, reunimo-nos semanalmente durante 4 meses com grupos de aproximadamente 30 pessoas (ocasionalmente todas mulheres): monitoras de creches, professoras de educação infantil e ensino fundamental, coordenadoras pedagógicas e diretoras.

Não tínhamos como objetivo focar os subsídios técnicos da linguagem, como forma de melhorar o resultado estético das produções fotográficas das escolas. As diferentes experiências de contato com produções fotográficas, de escrita a partir de fotografias, de

*Cada instante fotografado é uma
espécie de sofrida e exultante
redescoberta de nós mesmos, de
encontro com nossas minguadas
verdades, com as quais queremos
estar apaziguados, mesmo que
sejam incompletas.*

Luis Humberto

⁴ O título do curso foi inspirado na leitura do livro *Fotografia: uma poética do banal* de Luis Humberto (1984). Este curso compunha o projeto do centro formação de professores (CEFORMA) da Secretaria Municipal de Campinas, coordenado por Denise Padula Furgeri.

leitura de textos, de exercícios de observação e criação de imagens, tinham como objetivo gerar pensamentos sobre o olhar, e de possibilitar que cada educadora encontrasse seu próprio modo de dizer por meio da linguagem fotográfica. A intenção era centrar nas possibilidades da fotografia como expressão de certas visões, de encantamentos e assombros em relação ao que se vive na escola, e também como geradora de outras visibilidades e perplexidades. Assim, uma maneira de potencializar a força da fotografia como linguagem e não somente como um registro, instrumento de retenção do tempo.

O fotografar, além de ser um gesto de *tirar* - forma de apreender a luz e transformá-la em matéria, pedaço do tempo vivido - também como uma maneira de *fazer* um outro tempo, de *criar* instantâneas e *incompletas verdades* (Humberto, 1984, p.45). Um gesto de captar e também uma arte de soltar. Nessa perspectiva, ao final dos cursos, fizemos o convite às educadoras de realizarem um ensaio fotográfico individual sobre a sua escola. O contato com as fotografias e com os dizeres de alguns fotógrafos e fotógrafas ajudaram a movimentar as possibilidades de relação com essa linguagem.

Para alguns, o fotografar é um gesto que possibilita *coleccionar* as coisas e os seres, na forma de imagem (Costi, 2005), para outros uma maneira de *contar uma história* (Martins, 1993)⁵, de fotografar muitas vezes até conseguir dizer aquilo que se quer. Também uma maneira de *traduzir uma idéia em imagem* (Oppido, 1993) ⁶, de *apaziguar-mo-nos com nossas verdades* (Humberto, 2000, p.46), de *moldar um mundo próprio* (Crescenti, 2000). Por detrás das

Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é neste sentido que a captura da imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é por na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração.

Henri Cartier-Bresson

Fotografar é um debruçar-se lento por uma superfície, a espera de um sopro de luz, de uma fresta do tempo. É um olhar faminto, é penetrar e desorganizar as reentrâncias da forma, é tatear, emaranhar-se, perder-se numa rede frágil de fios de luz e sombras, mergulhar em suas encostas.

Marli Wunder

⁵ Trecho transcrito do vídeo-documentário *Encontros* que integra a *Caixa de cultura: fotografia* produzida pelo Itaú Cultural (1993). Neste documentário os fotógrafos: Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro, Gal Oppido e Juca Martins falam de suas produções fotográficas.

⁶ Trecho transcrito do documentário *Encontros*.

lentes, um olho que escolhe, recorta e define o momento certo do clique, de acordo com seus desejos. Como se, no instante da fotografia, ocorresse um *encaixe entre os significados descobertos no objeto de nosso interesse e alguma coisa pré-existente dentro de nós*. (Humberto, 2000, p.47). As fotografias como resultados de bons e fugazes encontros, inesperados ou previstos por uma busca anterior que possibilita ver coisas que poderiam passar despercebidas.

Histórias, idéias, verdades, mundos, sonhos que desejam ver-se materializados na superfície de um papel e também que se liquefazem quando o olhar *mergulha nas encostas da luz e da sombra, penetra e desorganiza as reentrâncias da forma* (Wunder, 2007)⁷, *uma maneira fluida de encontrar outra realidade* (Jerry Uelsman *apud* Sontag 1984, p.216). Um olhar intencionado e sensível, uma forma de pensar e sentir que afeta e se deixa afetar pelo que vê, um gesto de *por na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração* (Cartier-Bresson, 2004, p.11).

Os diferentes ensaios fotográficos criados pelas educadoras foram movidos por temas escolhidos por elas. Por vezes, o tema advinha de uma observação anterior, de idéias latentes, de intenções de trazer à vista cenas pouco aparentes nas circulações imagéticas sobre as escolas: a diferença que há no cotidiano da sala de aula, nos instantes de ajuda entre as crianças de um agrupamento da educação infantil⁸, nos pequenos gestos do aprender a ler e escrever, nos movimentos das crianças nos diferentes espaços da escola, na difícil tarefa diária de uma professora de deslocar os tradicionais cantinhos de brincadeira de meninas e meninos. Ensaios que se fizeram como desejo de narrar sem palavras, de eternizar os

⁷ Trecho do relato da fotógrafa Marli Wunder, com quem partilhei os cursos o *Olhar Fotográfico*, escrito a partir da pergunta que lhe fiz: *o que é para você fotografar?* Durante os encontros com as educadoras, suas imagens e seus relatos foram importantes movimentadores dos sentidos sobre o gesto de fotografar.

⁸ Salas da educação infantil que congregam crianças de 3 a 6 anos.

instantes inusitados, de simplesmente colecionar momentos e dar visibilidade à força do efêmero que, muitas vezes não consegue adensar-se nas narrativas requeridas ao professor.

Em outras vezes, a experiência do fotografar mudava o foco do olhar, o tema se transformava durante o caminho, impunha-se inesperadamente. As fotografias mostravam o que passou despercebido, causavam o estranhamento do comum. O encontro inesperado com uma sala de aula pelas vidraças de uma janela, com um banheiro público *ferido* por privadas expressões, olhares imprecisos que perduraram em imagens. Nestes e em outros ensaios, o fotografar abriu fissuras de desentendimentos e possibilitou a criação de sentidos imprevisíveis sobre a criança, o professor, a escola, o tempo do educar...

Do início ao fim dos cursos, a força da fotografia como uma ligação quase direta com os fatos passados fez-se presente nos dizeres das educadoras, inclusive ao referirem-se aos seus ensaios fotográficos, que tinham, nos objetivos do curso, a intenção de levar a fotografia para outras temporalidades. O sentido de retenção não se impunha como negação das outras possibilidades da linguagem fotográfica, mas como uma sobreposição. Essa potência latente das imagens como *restos, cicatrizes e janelas* do passado efetuou-se, algumas vezes, como uma violência aos meus pensamentos sobre a fotografia como criação de outras visibilidades, deslocada da idéia de neutralidade e verossimilhança. Estes sentidos em desconexão deixaram em mim uma tensão, uma potência movimentadora.

Todas as imagens do capítulo: *pensamentos por imagens, imagens por pensamentos* provêm de diferentes ensaios fotográficos destes quatro cursos, selecionados por mim, com a concessão das educadoras que os produziram. Escolhi, na época, aqueles que a mim haviam afetado e potencializado pensamentos, em um total de 18 ensaio, por volta de 80 fotografias.

*Como negar o tema?
Ele se impõe. E porque existe
temas em tudo o que se passa no
mundo bem como no nosso
universo mais pessoal, basta ser
lúcido perante o que se passa e
honesto face ao que sentimos.
Situar-se, em suma, em relação
ao que se percebe.*

Henri Cartier-Bresson

Algumas dessas imagens selecionadas acompanharam-me nos anos de 2005 e 2006, em diferentes encontros que tive com outros educadores em cursos de formação: com equipes de diferentes escolas públicas municipais de Campinas, em decorrência da circulação nestas escolas da exposição que chamamos de *O olhar fotográfico na escola*, com ampliações de 30 imagens de alguns ensaios; com alunos de cursos de formação inicial em licenciatura e pedagogia⁹ e, em especial, no curso de Especialização em Gestão Educacional – *Gestores*, oferecido pela Faculdade de Educação (Unicamp) em parceria com a Secretaria Estadual de Educação, a coordenadores, diretores e supervisores de ensino da rede estadual.

Neste curso de especialização, participei como professora da disciplina “Escola, Gestão e Cultura”¹⁰ que apresentava aos gestores uma *coleção* (Amorim, 2006, p.13) de textos e imagens que não tinha a intenção de *criar uma narrativa primeira, original e nem soberana* (Amorim, 2006, p.13) sobre o amplo tema: escola, gestão e cultura. A intenção era de, pela *passagem imaginativa* (p.14) pelos diferentes fragmentos de palavras e imagens, criar distintas possibilidades de pensar o tema.

Em minha participação, realizei aulas para aproximadamente 15 turmas, nas quais os gestores eram convidados a pensar a escola por diferentes imagens, em especial do cinema e da fotografia. Em cada encontro, a aula ganhou variadas nuances; no entanto mantive neles um momento de observação, produção de textos e conversas a partir de uma seleção de

Colecionar é aceitar os fragmentos, que a passagem por entre eles pode ser o mais imaginativo possível para conhecer [...]. Os fragmentos colecionados, pelo leitor, pela leitora, contém a força para uma liberdade menos controladora.

(Amorim, 2006, p. 14)

⁹ Refiro-me ao curso de pedagogia da Faculdade UNOPEC (Sumaré e Indaiatuba) no qual lecionei durante os anos de 2003 e 2004, e também a duas versões da disciplina “Escola e Cultura” dos cursos de licenciatura da Faculdade de Educação, das quais participei como estagiária (Programa de Estágio Docente) no ano de 2006, sob orientação dos professores Antonio Carlos Amorim e Wenceslão Machado de Oliveira Júnior.

fotografias de escolas que organizei com produções minhas, de alguns fotógrafos brasileiros e das educadoras, realizadas nos ensaios fotográficos. Assim, nessas minhas passagens por diferentes espaços, pessoas e tempos, as fotografias fizeram-se como constantes.

Neste jogo de repetições com as imagens, em especial dos ensaios das educadoras, em diferentes situações, com variadas pessoas, vi-me imersa numa sobreposição de camadas de sentidos. Algumas fotografias pareciam adensadas de sentidos em repetição, outras efetuavam cada vez de uma forma. Nas bordas de cada imagem, o formigamento de diferentes tempos, um movimento vibrátil, instável, potente em sua desconexão. Nessas sobreposições de tempos inconciliáveis, as fotografias foram ganhando uma vida outra como objeto, quase deslocadas de seu contexto, de seu tempo original e das intenções de suas produtoras. Foram fazendo-se como ecos em desordem, distanciados de suas vozes, ganhando força como um dizer em matéria-superfície.

Essa experiência com as fotografias fortaleceu a sensação de que naqueles ensaios pulsava algo que transbordava os limites da pergunta que, até então insistia em fazer a eles: que sentidos de escola essas fotografias expressam e produzem? E a aproximação, não posterior e nem anterior, mas entremeada a essa experiência, aos escritos de Gilles Deleuze e Roland Barthes e outros autores, criaram a possibilidade de transformar as sensações em pensamentos.

¹⁰ A disciplina foi coordenada por Antonio Carlos Rodrigues Amorim e possuía uma equipe de aproximadamente 15 professores.

com as leituras

Nestes tempos, margeei pensamentos sobre a fotografia por diferentes questões, a cada pergunta, amplos horizontes, desertos que pediam ser habitados por variadas respostas. Ao perguntar sobre os sentidos de escola *expressos* e *produzidos* pelas fotografias, os dois verbos indicavam uma tensão. O *expressar* dava uma potência à fotografia como linguagem comunicadora de certas perspectivas, como superfície indiciária que dá sinais de visões e apagamentos sobre a escola. O verbo *produzir* como uma assumpção de que a fotografia não é só é um discurso que comunica, uma expressão de visões e representações da escola, mas que também contém uma potência produtora. No entanto, por essas duas forças a fotografia efetua-se como um discurso centrado naqueles que a produz, numa relação de causa e efeito entre fotógrafo e imagem.

Ao perguntar *quais* os sentidos expressos e produzidos pelas imagens seria levada a habitar os ensaios fotográficos das educadoras, na direção de analisar as cenas fotografadas, os ângulos, os focos e as composições escolhidas (e não escolhidas), e pela transposição fotografias-fotógrafos, a uma identificação dos modos de ver, conviver, representar e produzir discursos sobre a escola. A identificação e análise dos sentidos de escola pelas fotografias pressupõem um desvelamento de profundidades, na busca de um fundo estável e estabilizador. No entanto, os sentidos dessas fotografias de escola nunca se fizeram como habitantes fixos que pudessem ser reconhecidos, descritos e analisados. A potência que me movia era justamente do inominável, dos sentidos em constante escape e desconexão. Havia uma força fluida, vibrátil e instável em minhas conversas com educadores em torno daquelas

imagens. O desejo de produzir uma escrita imersa nessas forças fez mudar a direção da pergunta num desafio de não escrever *sobre* as fotografias, mas de escrever e pensar *pelas* fotografias, atravessando e sendo atravessada por elas. Propus-me então a pensar nos sentidos que se fazem na relação com a linguagem fotográfica, em como se dá a criação de sentidos nestes dizeres por fotografias, por quais forças e tensões. E, o que chamo de *dizer por fotografias* abrange os gestos de fotografar e olhar fotografias. A escolha de deslocar das intenções de identificação dos sentidos e de entrar num movimento de criação de sentidos com as fotografias foi uma forma de aceitar o mesmo convite que havíamos feito aos educadores nos diferentes cursos: pensar/dizer por fotografias, suspender o olhar que julga e acontecer por elas, e na incapacidade de dizer o sentido último, deixar nascer palavras outras.

Os pensamentos de Deleuze, em especial o conceito de *acontecimento*, em *Lógica dos Sentidos* (2003) e de Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1984) foram os principais tensionadores desta tese. Deleuze, em seus escritos, trata dos *acontecimentos* que pertencem à *vida incorpórea* da linguagem e do pensamento, em especial aqueles que se dão pelas palavras. O *acontecimento* que não se confunde com os sentidos de um fato anterior, *com a efetuação espaço-temporal em um estado de coisas* (Deleuze, 2003, p.34), mas como os expressos, os próprios sentidos que se fazem na superfície efetuada da linguagem. A linguagem não tem, para Deleuze uma potência comunicadora ou indiciadora de sentidos mais profundos, mas de efetuação de *acontecimentos*, que advém da própria impossibilidade da linguagem dizer de um fato, de uma fissura que movimenta a criação de sentidos que não se fixam. Acompanho Deleuze e, ao mesmo tempo, desloco-me com seus pensamentos para dizer de

uma outra linguagem, a fotográfica. Nas fotografias produzidas cotidianamente nas escolas, a possibilidade do *acontecimento* que se dá por elas, *quase* que descolado do tempo fotografado. Nessa fissura, há algo que não se consegue apreender e representar em palavras conhecidas. Outros tempos, outros sentidos fazem-se no silêncio inapreensível das imagens. Esta escrita faz-se por fotografias de escolas, produzidas por educadoras, e acredito que por elas é possível efetuar e deixar-se afetar por pensamentos-*acontecimentos*. Busco um dizer por fotografias que cria um tempo de abertura, um *devir* que partaja sentidos imprevisíveis e desestabilizadores sobre este lugar, escola.

Em Deleuze o *acontecimento* pela linguagem não se centra no controle e na decisão de um sujeito, mas vem pela imagem do *inevitável*, da *irrupção*, de *uma violência sofrida pelo pensamento* (Deleuze, 2004, p.36). Percebo nas palavras de Deleuze uma ressonância com as de Roland Barthes em *a Câmara Clara*. Neste livro, Barthes escreve sobre a fotografia e sobre o pensar por fotografias deixando-se levar pelos impulsos do *punctum*, que *parte da cena, como uma flecha* (Barthes, 1984, p.46-47), que vem e transpassa. O pensamento também como força que fere, não marcado somente pelo desejo do observador, mas pelo encontro inesperado com uma fotografia.

Aproximei-me de Barthes e Deleuze em especial por uma potência criadora advinda de seus escritos imersos nos efeitos da linguagem. Como no comentário de Deleuze sobre o percurso do pensamento de Barthes: *uma linguagem que está penetrada por dentro pelas circunstâncias, os acontecimentos e os atos* (Deleuze, 1992, p. 41). Suas palavras e seus pensamentos não dizem sobre os efeitos da linguagem, são efeitos, deixam sempre uma fresta de vento, uma reserva de sentidos, um pedido de continuidades. No entanto, ao pensar

a criação de sentidos pelas fotografias entre estes dois autores, não encontrei apenas conexões, mas também tensões entre seus pensamentos. Busquei movimentar-me por essas tensões, sem buscar um equilíbrio estável, mas na vibração dessas desconexões, em especial referentes ao tempo. Barthes chama, na linguagem fotográfica, a marca do tempo, como um peso, uma *força evidencial* que punge. As imagens produzidas nas escolas e os dizeres dos educadores levaram-me a essa pulsão de *eternização* de momentos, de deixar *cicatrices* de vivências, de abrir *janelas* para o que passou. As imagens produzidas na escola parecem entrar neste jogo de vontade de retenção temporal, mas inexoravelmente as fotografias nos arremessam a outras temporalidades. Fragmentos suspensos, sem antes nem depois, entre a morte e a vida, entre a ferida e a cicatriz, entre janelas e superfícies sem profundidades. Pelas fotografias, há também forças que nos arremessam a criação de sentidos sem morada no tempo, os *acontecimentos incorpóreos* de Deleuze que efetuam na superfície da linguagem. Diferentes temporalidades que habitam estes dizeres do passado fissurados pela imprevisível passagem da luz e pela planificação das coisas e seres em uma superfície. O *acontecimento* pelas fotografias neste trabalho é pensado em especial por essa instabilidade temporal, como um potente desequilíbrio na criação de sentidos por fotografias.

com a escrita

O sentido é vento para se prender nas palavras. O *indizível* instaura-se, pede um movimento de escrita repleto de retornos em torno de algo que não consegue ser dito. Nessa abertura do incomunicável, o advento de uma *escrita ladainha*, como um fluxo de dizeres em torno de um refrão: a tese. Um escrever que quer ter a força que pulsa nas ladainhas dos cantos populares, dessas melodias que ecoam sem autoria e origem, que embalam e atravessam diferentes tempos. Cantos de trabalhar e de festar de brincar e de louvar, de ninar e de velar. Maneira de versar a vida e a morte, de cantar as brechas do tempo. Vozes calejadas que nos gestos diários pairam a pausa, instauram um ritmo persistente, contínuo e repetitivo de força e leveza. Criam um modo de existência. As incompletas palavras destes dizeres efêmeros que nascem do imprevisível estão sempre à espera de continuidades.

A melodia da ladainha, por vezes, é um lamento. Há lamento na escola, no que se diz sobre a escola. Há trabalho rotineiro, silencioso e solitário. Há busca de brechas por um dançar livre, um olhar solto, um cantarolar sem finalidade. Há lamento na experiência da escrita-pesquisa, pela fixidez que as palavras por vezes ganham, pela morte que por vezes as calam. Mas a ladainha, além de lamento também é intenção de ensinar e aprender na brincadeira com as palavras, de adensar vontade de vida em forma de canto. Os pensamentos sobre a fotografia e o *acontecimento* circularam nestes tempos da tese como um refrão, por isso uma *escrita ladainha* em fragmentos, um refrão entrecortado por quatro capítulos - um em imagens e três em palavras - que não querem uma continuidade entre si,

mas que desejam ter a cadência e a potência deste refrão, ser embalados e ritmados pela mesma melodia: *o acontecimento por fotografias de escolas*. Nestes fragmentos, o refrão vai sendo dito e redito, repetido, toma diferentes formatos, em torno de uma idéia sem a pretensão de fechar um verso definitivo. Uma escrita que deixa pensamentos em suspensão, vulnerável ao imprevisível que rompe, aos detalhes das palavras e das imagens que nos ferem, nos marcam e nos abrem um desejo de continuidades.

Uma pesquisa que não circulou por um grupo de pessoas, por um espaço e tempo definidos, mas por experiências de passagens por pessoas, espaços e tempos, e que pela escrita movimentaram pensamentos sobre a escola e a fotografia. Uma aproximação entre as palavras pesquisa e escrita, sem a separação que cria limites entre essas duas experiências: a pesquisa e a escrita que vem depois, como representação da primeira. Os *acontecimentos* entendidos não por uma definição espaço/temporal (Deleuze, 2003), o fato em si, mas pelos expressos, pelos sentidos que se prendem em instantâneas palavras. *No ato de escrever, há a tentativa de fazer da vida algo mais do que pessoal, de libertar a vida do que a aprisiona[...] Criar não é comunicar, mas resistir* (Deleuze, 2005, p.17). Esta escrita que não quer comunicar, interpretar e explicar, busca *resistir* nas tensões entre as fotografias e as palavras, entre o que passou e o que passa na linguagem, para quem sabe assim, *acontecer*.

com as fotografias



*Os olhos de minha avó-menina
atravessaram-me por uma
fotografia antiga de família. Entre
os tons amarelados e corrosões do
tempo, a fotografia traz a família
alinhada, composta no entorno de
meus bisavós. Reencontrei-me
com esta fotografia que já havia
visto outras vezes sem dar-lhe
lugar de existência em mim.
Neste dia um assombro e um
encantamento, ao ver a colagem
de um homem sobre a imagem,
tão bem feita que quase não se
percebe. O fundo do recorte é
muito parecido, e talvez o mesmo,
da foto maior: chão de terra e
folhagens atrás. O homem está na
margem esquerda, levemente
opaco e maior, na mesma postura
e compostura dos outros,
penteados e bem vestidos.
É o vestígio mais que presente de
uma indesejada ausência. O
encontro com esta imagem moveu
em mim algo inominável sobre
fotografia, herança e tempo.*

O encontro com uma foto de família ajudou a lançar-me aos efeitos entre o tempo, o corte e a justaposição. No pequeno gesto de meus antepassados de recortar e colar uma fotografia sobre a outra, um convite. A força da fotografia não subsiste apenas como retenção e representação do passado, mas também como linguagem *acontecimento* que cria outra temporalidade. Um convite a deslocar as fotografias de seus contextos originais, recompor fragmentos, criar ritmos na composição das cores e das formas.

O capítulo imagético *pensamentos por imagens, imagens por pensamentos* é uma composição minha a partir de fotografias e fragmentos dos ensaios fotográficos criados por educadoras. O desejo de recortar, repetir e justapor foi uma forma de acentuar os efeitos de pensamentos que essas imagens geraram, em especial, referentes à temporalidade. Assumindo a potência da fotografia como um fragmento que não representa, não limita sentidos, não possibilita uma reconstituição do tempo linear, acentuar essas suas potências pela re-fragmentação, pelo gesto de fotografar fotografias. A necessidade de cortar e recompor foi uma maneira de acentuar efeitos e de gerar outros. Com a luz de um tempo que sempre retorna na imagem fotográfica, entrar num outro tempo refeito em sua superfície.

As palavras deste trabalho sempre foram movimentadas por fotografias, minhas, de fotógrafos, dos ensaios do curso *O olhar fotográfico*. Diferentes imagens que acompanharam os encontros com educadores durante estes anos, e que foram compondo sentidos sobre o gesto de fotografar e olhar fotografias, forçando pensamentos. A opção de escolher para a versão final apenas as imagens das educadoras foi uma forma de agir dentro do próprio movimento sugerido pela tese: pelos *acontecimentos* por fotografias de escolas.

Há uma relação entre as composições imagéticas e os outros capítulos que seguem, mas não direta e referenciada. Os textos fizeram-se entremeados com as imagens, afetados por elas e afetando-as ao mesmo tempo, como uma busca de dizer com a luz, de criar uma tensão entre o tempo, os sentidos, o controle e o acaso. Por vezes uma composição imagética se fazia e ficava suspensa, sem um sentido adensado em palavras, em *pura reserva*, por outras as palavras forçavam o aparecimento de novas imagens. A composição de imagens se fez movimentada pelos conceitos e também os movimentou. Neste jogar-se no pensamento pelas imagens, jogar-se nas imagens pelos pensamentos não há como definir uma linha de causa e efeito entre palavras e imagens. Uso a expressão de Barthes, do *punctum* (1984), algo *inominável* e desestabilizador que parte da imagem, fere e faz pensar; e de Deleuze ao dizer do *acontecimento* pelo *cortar-ser cortado* (2003) na linguagem. Este capítulo de cortes, repetições e recomposições de fragmentos dos ensaios fez-se como um *ferir-ser ferida, cortar-ser cortada*, em um movimento contínuo de efetuação entre palavra e imagem.

referências

AMORIM, Antonio Carlos. Silêncio, apagamento e hospitalidade: professor/a na casa vazia do acontecimento. In: Agueda Bernardete Bittencourt; Wenceslão Machado de Oliveira Jr. (org). *Estudo, Pensamento e Criação*. Campinas: FE/Unicamp, 2006, p. 53-66.

AMORIM, Antonio Carlos. Apresentação. In: Agueda Bernardete Bittencourt; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (org). *Estudo, Pensamento e Criação*. Campinas: FE/Unicamp, 2006, p.13 -14.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland *Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CARTIER-BRESSON, Henri. O imaginário segundo a natureza. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2004.

COSTI, Michele. *Sem título-untitled-sin título*. São Paulo: Metalivros, 2005.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CRESCENTI, Leonardo. Sobre fotografia. Texto do site: *www.crescenti.com.br* (em agosto de 2006).

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*, São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e Parnet, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D' Água, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

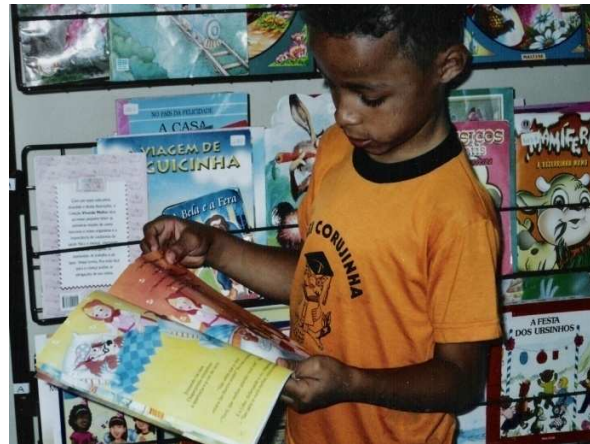
HUMBERTO, Luis. *Fotografia: uma poética do banal*. Brasília: Editora UnB e Imprensa Oficial, 2000.

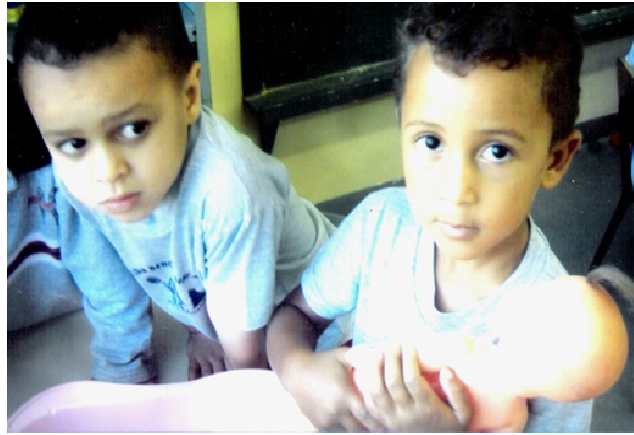
ITAÚ CULTURAL, Vídeo-documentário *Encontros*. In: ITAÚ CULTURAL, *Caixa de cultura: fotografia*, 1993.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CAMPINAS, *Fotolhares: imagens de escolas – fotografias do acervo das escolas públicas da rede municipal de Campinas*. Campinas, SME, 2004.

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

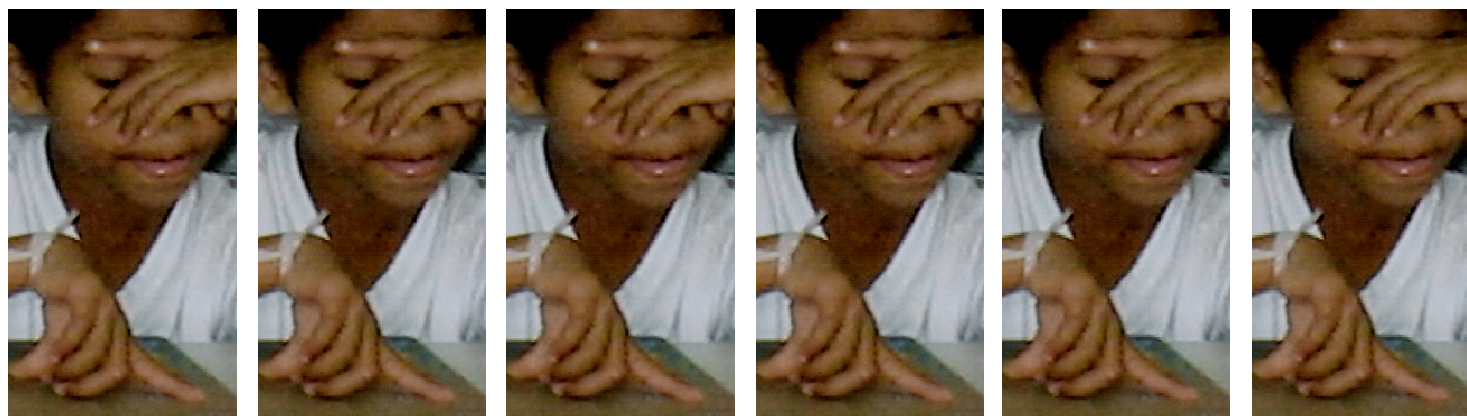
pensamentos por imagens
imagens por pensamentos



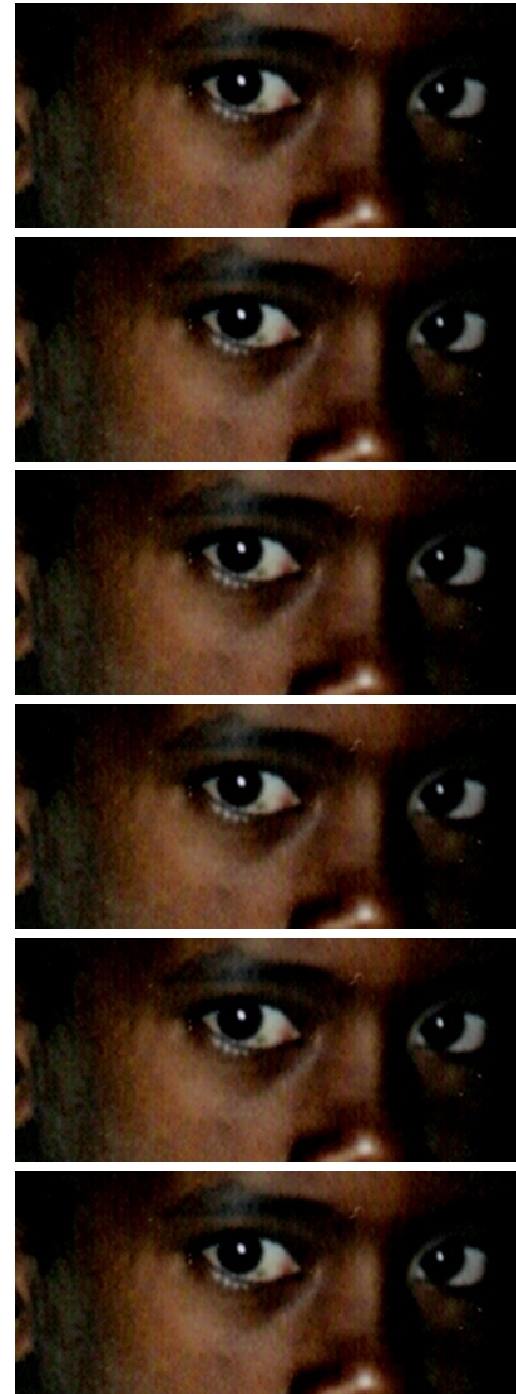
















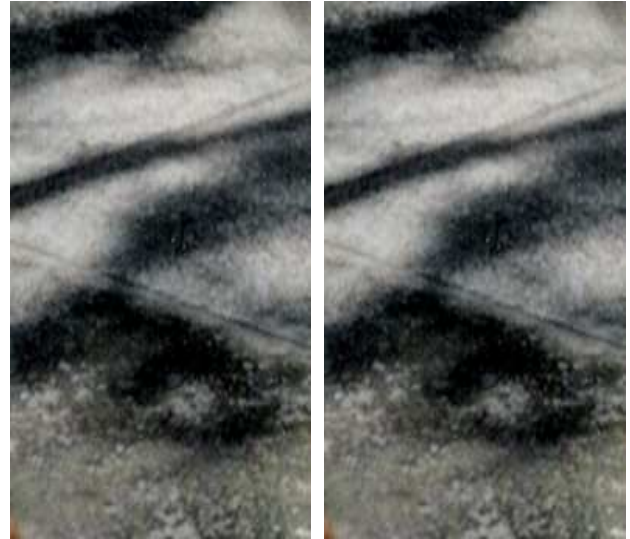












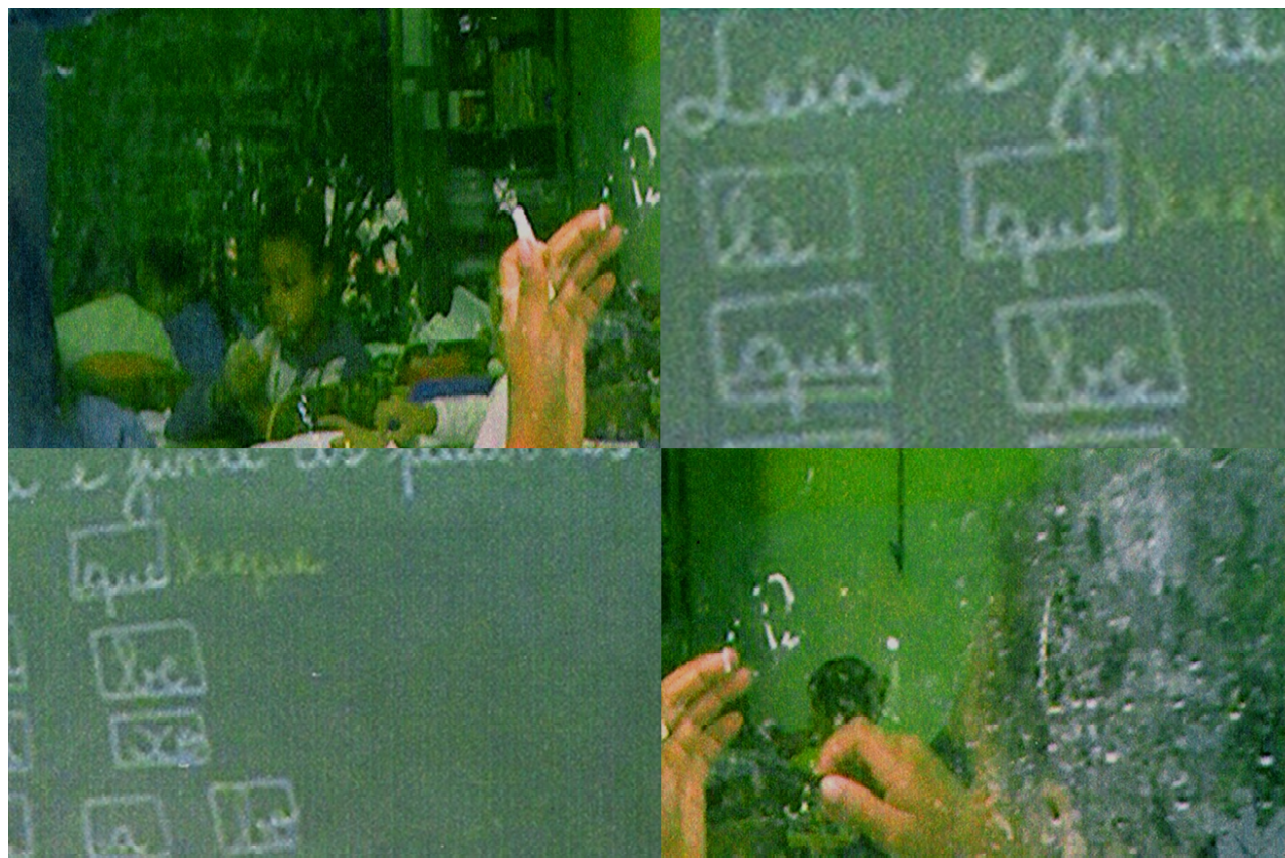


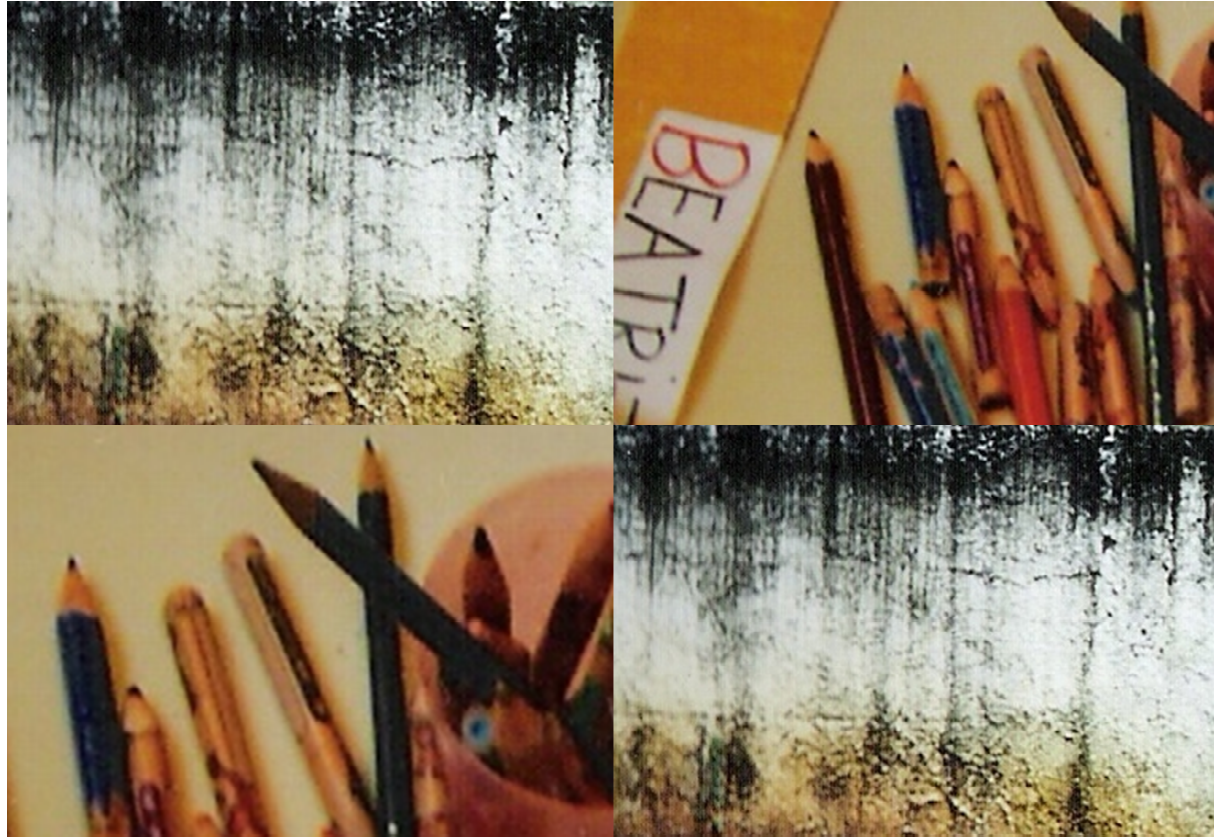












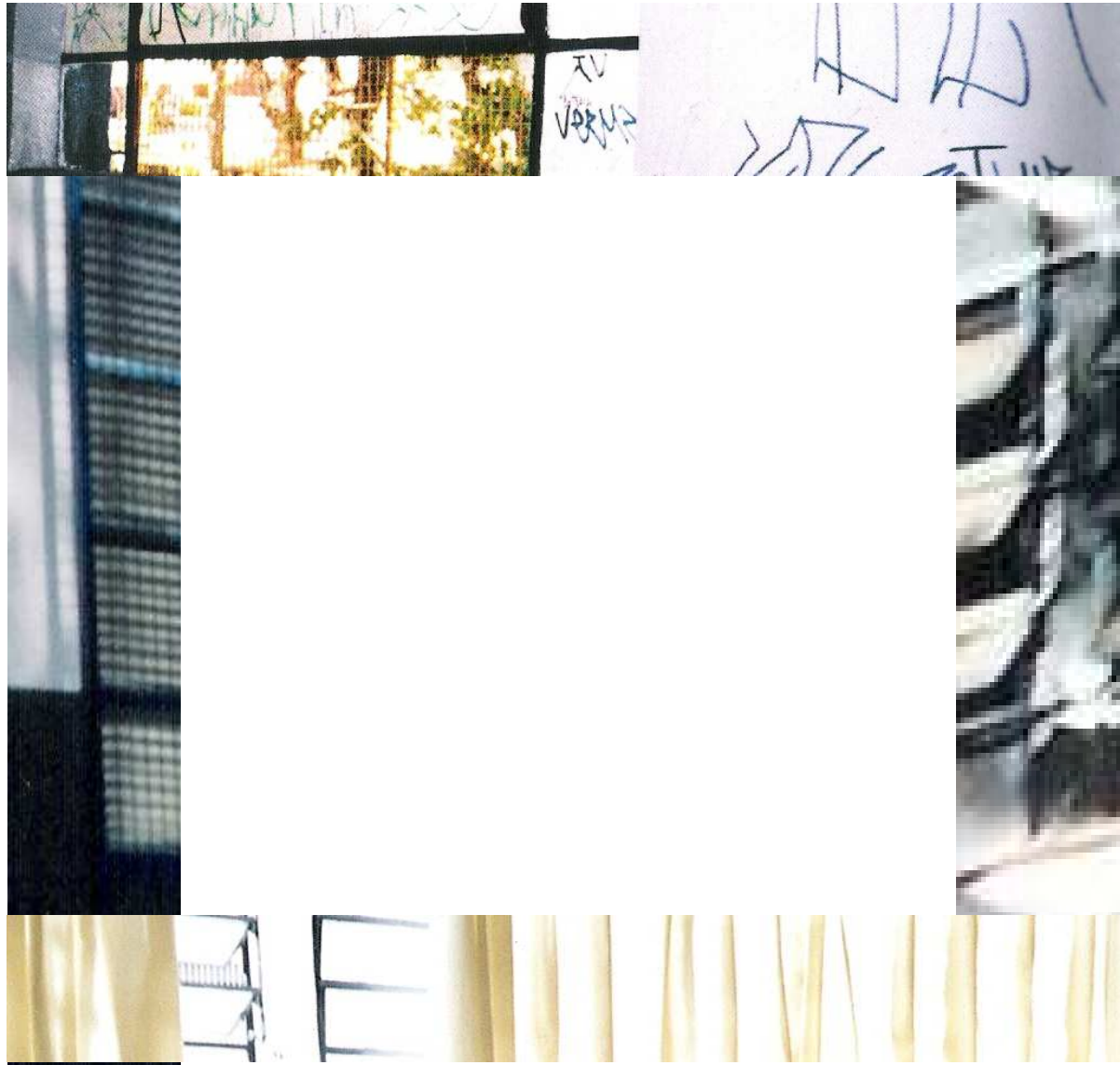














créditos das imagens

página 27: (da esquerda para a direita) Anna Paula Silva, Denise Bellório Gennari Silva, Anna Paula Silva, Janayna Fernandes Pinheiro, Lídice Ferreira, Janayna Fernandes Pinheiro.

página 28: Tatiana Leite de Carvalho, Luz Alcazar Padilha Carneiro Leão, Lídice Ferreira, Janayna Fernandes Pinheiro, Luz Alcazar Padilha Carneiro Leão, Silvana de Freitas Lessio.

página 29: Regina Arcuri Santomauro, Rosimar Souza Alves, Rosimar Souza Alves, Rosimar Souza Alves, Rosimar Souza Alves, Regina Arcuri Santomauro.

página 30: Regina Arcuri Santomauro.

página 31: montagem a partir da fotografia de Denise Bellório Gennari Silva.

página 32: recorte da fotografia de Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma.

página 33: recorte da fotografia de Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma e montagem a partir da fotografia de Lídice Ferreira.

página 34: Edilene Venute Miranda.

página 35: recorte de fotografia de Edilene Venute Miranda.

página 36: montagem a partir das fotografias de Alessandra Venâncio, Janayna Fernandes Pinheiro, Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma, Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma.

página 37: Janayna Fernandes Pinheiro.

página 38: Alessandra Venâncio.

página 39-41: montagens a partir da fotografia de Alessandra Venâncio.

página 42: Silvana de Freitas Lessio.

página 43: recortes da fotografia de Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma.

página 44: Sidnéia Oliveira dos Santos.

página 45: montagem a partir da fotografia de Sidnéia Oliveira dos Santos.

página 46: montagem a partir de fotografias de Deise Fahl.

página 47: montagem a partir de recorte de fotografias de Gene Heber (inspirada nos trabalhos do fotógrafo Marcelo Schellini).

página 48: montagem a partir de recorte das fotografias de Silvana de Freitas Lessio e de Anna Paula Silva (inspirada nos trabalhos do fotógrafo Marcelo Schellini).

página 49: montagem a partir de recorte das fotografias de Regina Arcuri Santamour e Anna Paula Silva (inspirada nos trabalhos do fotógrafo Marcelo Schellini).

página 50: montagem a partir de recorte das fotografias de Luz Alcazar Padilha Carneiro Leão e Deise Fahl (inspirada nos trabalhos do fotógrafo Marcelo Schellini).

página 51 e 52: Gene Heber.

página 53: montagem a partir da fotografia de Adélia Fernanda Pereira Araújo.

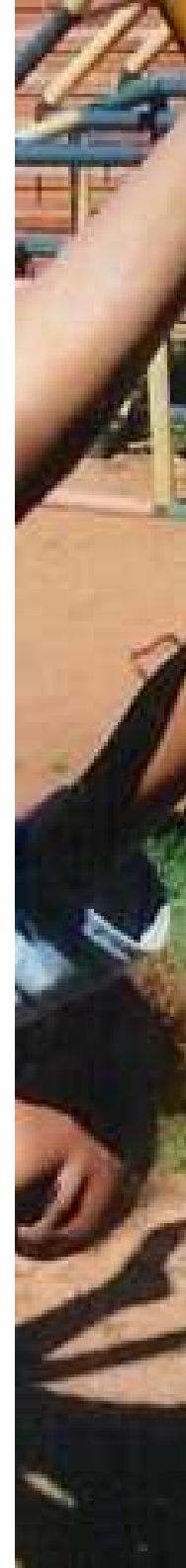
página 54: montagem a partir das fotografias de Márcia de Jesus dos Santos Ferreira Toma e Lídice Ferreira.

página 55: montagem a partir das fotografias de Gene Heber, Rosimar Souza Alves, Janayna Fernandes Pinheiro, Silvana de Freitas Lessio.

fotografias restos quase mortais

*O fotógrafo se põe atrás de sua câmera,
criando um pequeno elemento de outro mundo:
o mundo-imagem, que promete sobreviver
a todos nós.*

Susan Sontag



restos de um tempo

Entre os primeiros usos da fotografia em nossa cultura, um deles foi o de registrar os mortos como possibilidade de embalsamá-los na película de um filme, deixar um último reflexo luminoso de um corpo que se despedia em direção à escuridão. *O corpo amado imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata* (Barthes, 1984, p.122).

Para Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2004), esta aproximação da fotografia com a morte mantém-se nos gestos de fotografar os que ainda vivem. Da mesma maneira que após a morte viramos *o corpo*, já sem poder de decisão sobre *seu* (não mais *nosso*) destino, quando somos fotografados viramos também *uma coisa, um outro, desapropriado de nós mesmos* (Barthes, 1984, p.29). Vivenciamos uma *microexperiência da morte* (Barthes, 1984, p.27), no momento de uma fotografia, *não somos nem sujeitos nem objetos, mas sujeitos que se sentem tornar-se objeto* (p.27). E, quando fotografamos um ser que passa, é como se desejássemos *embalsamar* e nos apropriar não apenas de seu corpo *coisificado*, mas do tempo e dos sentidos dessa passagem. Nessa busca de dar materialidade às luzes fugazes que continuam no espaço em destino infinito, de fixar artificialmente as aparências carnis dos seres e coisas, uma tentativa de reter um tempo que não retorna e um fluxo de sentidos que constantemente se esvai. Para Barthes, a fotografia é *uma imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida* (1984, p.138).

A fotografia é a morte que o gesto do fotógrafo irá embalsamar.

(Barthes, 1984, p.28)

Quando me descubro no produto dessa operação (fotografia), o que vejo é que me torno Todo-Imagem, isto é a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me a mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis.

(Barthes, 1984, p.29)

Fotografar é um gesto de *testemunhar a dissolução implacável do tempo* (Sontag, 2004, p.27) e, como resistência a essa própria dissolução, de criar *um elemento de outro mundo, um mundo-imagem* (p.26). Nas fotografias de registro, geralmente são os bons momentos que são escolhidos para serem *eternizados*. Restos a serem mantidos, sentidos *dignos* de serem *imortalizados*. Os encontros passam, morrem; morremos e as fotografias *são objetos que se oferecem a sobreviver a todos nós* (Sontag, 2004, p.27). Levados por um desejo de retenção material de encontros, produzimos vastas superfícies de fotografias que retêm alguma vontade de vida. Existe algo a pensar sobre a onipresença das máquinas fotográficas nos *persuadindo* a fazer surgir, da morte efêmera do tempo e dos sentidos, uma vida outra, a fotografia.

Nas escolas, fotografa-se muito. Parece haver uma busca cotidiana de imortalizar alguns instantes, de dar certa importância a eles, de trazê-los à vista. A escola pensada para fazer durar saberes, valores, atos, desejos é também lugar de *apagamentos* (Amorim, 2005) - os escritos da lousa transformam-se diariamente em pó de giz; os cartazes são jogados no lixo ao final dos bimestres; os cadernos, queimados pelos alunos ao final do ano. Apagamentos de identidades em imagens da e sobre a escola, o desejo sempre de uma outra escola.

A escola com seu fio do tempo quebrado pelos sinais que separam as aulas, pelos bimestres que separam os conteúdos, pelos anos... A escola esmagada pela imagem de um tempo que corre, por tudo que querem fazer caber nela, pelo que se espera ser a professora, os alunos, os pais... tempo que nunca chega. As caixas repletas de fotografias que se

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.

(Sontag, 2004, p.26)

empilham nos armários, os computadores repletos de imagens digitais. E o tempo na escola flui... A escola e seus diversos encontros, suas intensidades efêmeras, seus emaranhados de desejos, de experiências descontínuas, de forças em deriva. Por vezes, a linha do tempo suspende-se, curva, quebra, dobra, por vezes a correnteza pára, torna a voltar em erupções, em fluxos. Os tempos na escola também se multiplicam em livres desconexões. E as fotografias com suas forças entra neste jogo de retenção e suspensão do que passa.

Roland Barthes diz de uma intensidade *constativa* que pulsa no olhar que lançamos sobre as imagens fotográficas. Assim, movimenta seus pensamentos menos pelas intenções do fotógrafo e códigos fotográficos e mais pelo encontro com imagens fotográficas. Diz de uma força de evidência das imagens, em especial as amadoras (Barthes, 1984, p.147), que criam um *pensar/sentir* a fotografia como vestígio do tempo. Para ele, *a fotografia é sempre um canto alterado de 'Olhem', 'Olhe', 'Eis aqui'* (Barthes, 1984, p.14), como se quando olhamos para uma imagem não fosse exatamente para ela que olhamos, mas para o passado (Barthes, 1984, p.46). Um olhar sobre fotografias que as tem como um corte, uma fatia, um *resíduo do visto* (Lima, 1984, p.147). Referimo-nos ao papel impregnado como se ele fosse um pedaço do que se quer mostrar, *a um só tempo, o passado e o real* (Barthes, 1984, p.124). O efeito da emanção dos raios luminosos na superfície sensível parece assim nos unir diretamente, sem mediações, àquilo que esteve à frente da câmera.

Os pensamentos sobre a fotografia como restos quase mortais do tempo vieram-me a princípio à revelia. Nos cursos que ofereci a educadores, resistia em aceitar a potência das fotografias escolares como registro do tempo passado. Era como se minhas intenções fossem

A onipresença de câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de serem fotografados. Isso, em troca, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em curso, e qualquer que seja seu caráter moral, deve ter caminho livre para prosseguir até se completar – de modo que outra coisa possa vir ao mundo: a foto. Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria.

(Sontag, 2004, p. 141)

na direção de esculpir um outro gesto de fotografar na escola. Buscava estimular os educadores a relacionarem-se com a linguagem fotográfica como uma forma de produção de novas realidades. Buscava as possibilidades de essa linguagem expressar outras visibilidades, de produzir outros sentidos sobre a escola, pelo conhecimento de alguns códigos fotográficos, pela sensibilidade e pelas intenções de quem fotografa.

Pensamentos bastante movimentados por teóricos do campo da fotografia como Arlindo Machado (1984) e Luis Humberto (1984), que afirmam as potências da linguagem fotográfica como expressão de pensamentos e a importância de não as considerar como um registro neutro e ingênuo. Marcam, assim, o gesto de fotografar como uma escolha, como uma relação de causa e efeito entre fotógrafo e imagem, mediada pelas possibilidades e limites da máquina fotográfica (Machado, 1998, p.5)¹¹. A fotografia se faz assim, como uma forma de criar *com os dados luminosos uma outra realidade* (Machado, 1984, p. 40).

Em especial, Arlindo Machado, acentua que pensar a fotografia pelo efeito da impressão química das luzes na superfície do filme é desconsiderar a mediação óptica da máquina fotográfica, bem como as intenções, escolhas e pontos de vistas do produtor da imagem. Como se o pensar a fotografia por sua potência de *evidência*, pela passagem inexorável da luz que nos arremessa ao tempo passado, como o fazem Barthes e Sontag, fosse uma forma de apagar as intenções do fotógrafo, de matar a possibilidade de *vida* da fotografia como linguagem. Parece haver algo que não se assenta nos pensamentos em torno desta máquina que produz *imagens que relacionam natureza e cultura, conformadas através de procedimentos técnicos, mas igualmente naturais, dependente de sinais luminosos emitidos pelo objeto*

*A foto é literalmente uma
emanação do referente. De um
corpo real, que estava lá,
partiram radiações que me
vêm atingir, a mim, que estou
aqui; pouco importa a duração
da transmissão; A foto do ser
desaparecido vem me tocar
como os raios retardados de
uma estrela. Uma espécie de
vínculo umbilical liga a meu
olhar o corpo da coisa
fotografada.*

(Barthes, 1984, p.121)

(Fatorelli, 2003, p.20). Os escritos de Fatorelli convidam-nos a assumir o *lugar híbrido* dessa linguagem, deslocando a discussão sobre a primazia do caráter natural ou cultural para os *agenciamentos* temporais, espaciais, estéticos e políticos gerados por ela, reconhecendo nela *aquilo que escapa* (Fatorelli, 2003, p.20).

Esta escrita se faz dentro desta tensão da linguagem fotográfica como potência de retenção do tempo passado e, simultaneamente, de criação de outra temporalidade. Fui arremessada a essa tensão, em especial, nos encontros com educadores nos cursos realizados. A *força da evidência* das fotografias escolares sempre esteve presente nos dizeres dos educadores, como uma violência às minhas intenções educativas, uma *força mortífera* e intrusa em meus pensamentos certos. Seus dizeres ecoavam juntamente com as palavras de Barthes e Sontag. Aceitando o inevitável, entrei em um movimento de deixar-me moldar por outras intensidades.

Mesmo acreditando nas possibilidades de a fotografia expressar sentidos sobre o que passou, meus pensamentos em relação às imagens escolares produzidas pelos educadores não foram na direção de compreender de identificar as intenções de seus produtores. Fui direcionando-me a pensar como as fotografias criadas por eles nas escolas agem pela tensão causada pela *força evidencial*, por sua potência de resto. E num retorno constante as suas imagens, enverdei-me por pensamentos sobre os sentidos que se dão na passagem entre o olhar e o desejo de reter um tempo pelo gesto de fotografar, acreditando que há, nesta passagem–morte, *marca da mortalidade*, uma pulsão de vida, *um gesto de fuga à finitude* (Vilela, 2004, p.611).

Não se trata então de propor uma inversão das hierarquias (entre natureza e cultura, magia e técnica, ciência e arte), mas de repensar o pensamento, de recuá-lo, observá-lo como se estivesse, de certo modo, ultrapassado pelos acontecimentos, de certo modo em dívida para que pudesse então reconhecer o que escapa.

(Fatorelli, 2003, p.20)

Materializando a reposição de um tempo passado do real, isto é de uma memória que resiste ao esquecimento, a fotografia carrega em si, simultaneamente, a marca da mortalidade do humano e o gesto de fuga à finitude.

(Vilela, 2004, p.611)

¹¹ Em texto de apresentação do livro *Ensaio sobre a fotografia* de Vilém Flusser (1998).

Pensar com Barthes e Sontag por esta força da evidência da fotografia não vai na direção de compreendê-la como um *testemunho natural* “daquilo que foi” (Barthes, 1984, p.139), como simples magia da luz e assim como linguagem-morte. Seus pensamentos movimentam-me a pensar dentro desta lógica de produção de sentidos pela *força evidencial* e ao mesmo tempo escapar dela. O convite é o de entrar por esta *força mortífera* e sair dela, pelo que há de vida dentro deste gesto-morte.

Há, no momento de uma fotografia, uma *filiação incerta, uma imagem nasce* (Barthes, 1984, p.23), há o advento dos seres e das coisas como outra vida. No desejo da retenção, algo escapa e sempre pode virar outra coisa. As fotografias, ao quererem reter o tempo, ser um objeto que materialize sentidos, também *são posses imaginárias de um passado irreal* (Sontag, 1984, p.19). Há nesta *irrealidade* do passado algo a pensar sobre o gesto de deixar aos outros uma herança do tempo, restos *quase* mortais dispostos à vida.

Mia Couto (2003), em seu livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, nos faz, juntamente com os personagens, perambular por uma terra distante, *Luar-do-Chão*, por uma casa sem teto, em torno de um morto que não está morto. Neste perambular, enquanto a terra não se abre ao morto e o morto não se abre à morte, instaura-se no lugar um outro tempo.

O estado de morte-vida de Seu Mariano dá-se no justo momento do clique de uma fotografia. A fotografia, nessa história, como na crença de alguns povos, parece roubar a alma do modelo fotografado. Mas não é um roubo completo, uma morte completa. É um vagar por uma morte imprecisa. - *O avô está morrendo ou já morreu? - É a mesma coisa* (Couto, 2003, p.18). *O seu coração se suspendera em definitivo retrato* (p.57). Suspende-se o pulsar que marca o

*Por fim, alguém me dizia
como falecera o Avô.
Acontecera do seguinte modo:
a família se reunira para posar
para uma fotografia.
Alinharam todos no quintal, o
Avô era o único sentado, bem
no meio de todos. O velho
Mariano, alegre, ditava
ordens, distribuía uns e outros
pelos devidos lugares, corrigia
sorrisos, arrumava alturas e
idades. Dispararam-se as
máquinas deflagraram os
flashes. Depois, todos
risonhos, se recompuseram e
se dispersaram. Todos, menos
o velho Mariano. Ele ficara,
sentado, sorrindo. Chamaram-
no. Nada. Ele permanecia
como que congelado, o mesmo
sorriso no rosto fixo. Quando
o foram buscar notaram que
não respirava. O seu coração
se suspendera em definitivo
retrato.*

(Couto, 2003, p. 57)

compasso de um tempo corpóreo e o avô Mariano sobrevive suspenso em outro tempo como homem-fotografia.

A fotografia pensada como esse homem em estado de morte e vida, como restos quase mortais dos instantes. Restos de um tempo, que geram outros sentidos, outros *acontecimentos* (Deleuze, 2003). Uma morte incompleta do que passou. Uma promessa de vida, não uma vida completa. Nem vida, nem morte, os dois ao mesmo tempo.

escolas, coisas e seres

Na escola, lugar de passagens, há muitos que não deixam seus nomes e há os que passam e que insistentemente querem marcar o espaço: nomes, imagens e palavras por todos os lados, paredes, mesas, cadeiras, portas de banheiro, cartazes, cadernos, lousas, ofícios, livros de registro... Coisas que corporificam a passagem de seres, diferentes formas escolhidas para deixar rastros dos encontros. Mas o que fica depois de nossos encontros com seres e coisas? Como expressar a força destas marcas? Como a fotografia entra neste jogo?

Há uma intensidade de desejos de dizer do vivido nas fotografias produzidas no interior das escolas, como tentativas de reter sentidos. Há uma carga de narrativas desejantes de comunicação na invisibilidade do cotidiano. Uma forma de contar sem palavras, de dar força ao que muitas vezes é ofuscado pelas narrativas em que o foco recai sobre os processos e não sobre o efêmero. Forma de trazer à vista cenas, práticas e políticas pouco aparentes nas edições comumente realizadas sobre escolas; nos gestos sutis do aprender a ler, nos olhares

A palavra de ordem traz uma morte direta àquele que recebe a ordem, uma morte eventual se ele não obedece ou, antes, uma morte que ele mesmo deve infligir, levar para outra parte. Uma ordem do pai a seu filho – ‘você fará isso’, ‘você não fará aquilo’ – não pode ser separada da pequena sentença de morte que o filho experimenta em um ponto de sua pessoa. Morte, morte, esse é o único julgamento, e o que faz do julgamento um sistema. Veredito. Mas a palavra de ordem também é outra coisa, inseparavelmente ligada a essa: é um grito de alarme ou uma mensagem de fuga [...]. A palavra de ordem tem dois tons.

(Deleuze, 1995, p.54)

por entre as fileiras escolares, nos instantes de ajuda entre as crianças, a diferença que há na repetição do cotidiano da sala de aula, corpos a escrever, a modelar, a afagar, a ajudar, a brincar, a ler, a formar palavras... A retenção fotográfica desses seres, coisas e gestos é uma forma de ser cúmplice deles, de torná-los dignos e de conceder-lhes certa continuidade (Sontag, 2004).

No entanto, dentro desses mesmos dizeres que querem fazer a diferença em relação a discursos que não vêm a escola por suas singularidades, há também alguns sentidos marcados pela repetição. Alguns instantes fazem-se imperativos, gestos como *palavras de ordem* (Deleuze, 1995, p.54) ferem em sua insistência, querem educar. As experiências escolhidas para perdurar, em sua maioria, trazem crianças a manipular coisas e sendo manipuladas por elas: jornal, tela, parede, giz, bambolê, tinta, boneca, garfo... As imagens nos fazem imaginar uma escola onde se deseja ensinar o uso das coisas e dar um sentido às ações ditadas por elas. Que a coisa tenha seu lugar e seu uso, que os corpos se moldem a elas, como um convite a adentrar a um certo mundo de sentidos. Uma pedagogia silenciosa e invisível, a todo instante a lapidar gestos: crianças em ações de aprendizagem. Há, na repetição destas fotografias de crianças e coisas, uma força balbuciente de uma educação ligada a sentidos apropriáveis, belos e bondosos que se querem aderir às imagens.

As fotografias tratadas apenas como retenção do tempo vivido dão força aos sentidos que se querem fazer caber nelas. Efetua num silêncio persistente, desejando que durem em repetição. Mas, as fotografias também são coisas, *objetos leves, fáceis de transportar, de acumular,*

*Mesmo não viventes, ou antes
não-orgânicas, as coisas têm
um vivido, porque são
percepções e afecções.*

(Deleuze, 2004, p.200)

de armazenar (Sontag, 2000, p.14). Coisas feitas para serem vistas e guardadas, revistas e guardadas... E como coisas, o que ensinam?

Para além de reterem os sentidos dos encontros entre os seres e as coisas, as fotografias também efetuam sobre eles. As fotografias desarranjam os nossos discursos sobre as coisas e os seres; nelas, eles também ganham outras formas. Há a potência do corte, do apagamento, da sombra, da luz, da transformação das cores, em especial nas imagens preto e branco, da justaposição, do adensamento de corpos e da retenção do efêmero. As fotografias, além de reterem marcas, também criam outras.

Criam-se outros sentidos nessa materialização do efêmero, como um *acontecimento* que se dá na própria linguagem, neste *dizer das coisas e seres* (Deleuze, 1995, p.13) por imagens. Sentidos que não provêm apenas do fato fotografado, mas desses *dizeres* sobre algo visto, atravessados pela passagem inexorável da luz. No ato de fotografar, há uma indissociável combinação entre intenção – retenção de sentidos - e despropósitos – criação de sentidos não controláveis. Ações permitidas e significadas perduram como intenção de reter a vida de um tempo e de certos sentidos, mas, inexoravelmente, na fotografia, algo morre, não se permite a vida completa dos sentidos previstos. O instante falsamente retido pela fotografia faz pensar sobre a impossibilidade da apropriação dos sentidos dos encontros nos dizeres com imagem. Por essa retenção impossível, as formas e as cores silenciosas, inodoras, sem profundidades e sem texturas efetuam.

As coisas e os seres plasmados nas superfícies das fotografias possuem uma potência como objeto, uma vida outra. Os seres e coisas das fotografias afetam-nos pela silenciosa fissura entre uma vida orgânica e uma vida inorgânica. Afetam-nos pela efemeridade de seus gestos incompletos, pelas suas improváveis formas, cores e sombras, por pairarem em uma lacuna do tempo e do espaço. Mesmo contendo uma escolha, um desejo, uma intenção de quem a produziu e daqueles que nela *coisificados* estão, mesmo sendo uma forma de trazer de volta algo que foi visto e vivenciado, a fotografia possui uma força como objeto, possui *um vivido* (Deleuze, 2004, p.200) para além de uma dada experiência individual ou coletiva situada em um contexto e um tempo. Os gestos de fotografar e olhar e pensar por elas poderia ser pensado assim como um *outro vivido*, a partir de uma outra temporalidade, na lógica de uma linguagem *acontecimento* (Deleuze, 2003).

acontecimentos in-corpóreos

A noção de *acontecimento* para Deleuze criada a partir da filosofia estóica sugere que não se confunda o *acontecimento* com sua *efetuação espaço-temporal em um estado de coisas* (2003, p.34). Em seus escritos trata dos *acontecimentos* que pertencem à *vida incorpórea* da linguagem, que não são os fatos, os *encontros de corpos*, mas o *incorpóreo*, os expressos, como ressonâncias e dissonâncias das lógicas corpóreas.

Os expressos não representam ou interpretam os sentidos de um acontecimento-fato anterior, mas são os próprios sentidos que se fazem pela linguagem. A linguagem, para

A vida corporal que levamos e os acontecimentos que nos rodeiam têm um 'efeito' sobre nossos pensamentos. Por nossos pensamentos, entretanto, as coisas materiais obtêm uma significação especial, um sentido, que as transforma em acontecimentos incorpóreos contendo sempre alguma coisa a menos que passa no mundo intensivo dos corpos. Enquanto acontecimentos dotados de sentidos, nossos pensamentos seguem uma lógica própria, uma coerência interna independente da lógica dos corpos [...]. Sob certas condições, contudo, os pensamentos podem adquirir uma força de contra-efetuar as condições materiais que os engendraram. Neste caso, o pensamento não se percebe mais como um estado, mas como um devir, processo construtivo e criativo.

(Gualandi, 2003, p.90)

Deleuze, não se faz como comunicação dos sentidos dos encontros que temos com seres e coisas, mas como uma *disjunção: uma síntese disjuntiva do acontecimento, e é esta diferença que faz sentido* (Zourabichvili, 2004, p. 16). É como se o acontecimento nascesse dentro da própria impossibilidade de a linguagem dizer dos sentidos dos encontros corpóreos, uma fissura comunicativa que movimenta a criação de sentidos que não se fixam. *Não seria talvez esta relação essencial à linguagem como um fluxo de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo que remete sem jamais se deter?* (Deleuze, 2003, p.2).

Assim, não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas (Deleuze, 2003, p.23). E dizer que o acontecimento habita a linguagem não nos remete a uma separação entre o plano do mundo e o da linguagem, e sim a uma disjunção, uma fronteira. Como nas palavras de Zourabichvili: *a fronteira não passa entre a linguagem e o acontecimento de um lado e entre o mundo e seus estados de coisas de outro. Passa ao mesmo tempo pela linguagem e pelo mundo [...] o plano do acontecimento só subsiste na linguagem ao pertencer ao mundo* (2004, p.16-17). A vida corporal tem um efeito sobre os pensamentos; na passagem desses efeitos aos expressos, aos dizeres, os sentidos fazem-se quase independentes da lógica dos efeitos dos corpos, num movimento contínuo e infinito pela linguagem, por *uma parte sombria e secreta que não pára de se subtrair ou de se acrescentar, sem começo nem fim, o incorpóreo*.

*O acontecimento é imaterial,
incorporal, invivível: a pura
reserva.*

(Deleuze, 2004, p.202)

No vagar por essas palavras *roubadas*¹² da filosofia, um convite a pensar a fotografia não apenas como linguagem que comunica os fatos passados, mas como uma experiência de dizer do passado fissurada pela imprevisível passagem da luz e planificação das coisas e seres em uma superfície. Deleuze, em seus escritos, em especial em *Lógica dos Sentidos*, trata dos *acontecimentos* que pertencem à *vida incorpórea* da linguagem e do pensamento, em especial aqueles que se dão pelas palavras. É um desafiante exercício de acompanhar e, ao mesmo tempo, de me deslocar com os pensamentos de Deleuze para uma outra linguagem, a fotográfica. Nesse sentido, o *incorpóreo* na fotografia poderia ser pensado por aquilo que não foi gerado pelo *encontro dos corpos* – não pelos restos mortais que se querem reter, mas pelo efeito desses numa superfície silenciosa, inodora, lisa que adensa luz, sombra, formas, linhas, emoldurada pelo vazio e pela desconexão... Outros *acontecimentos* na superficialidade do visto, invisibilidades, imprevisões, outras visões. Nessas lâminas impregnadas de sentidos, a retenção de algo do visto que se esvai em infinitos instantes, em visões multifacetadas daquilo que sempre passa.

No entanto, nesse deslocamento de pensamentos, uma fratura que força a pensar: os encontros incorpóreos na linguagem fotográfica *zigzagueam* por encontros *corpóreos*, de forma diferente da linguagem escrita. A fotografia traz uma emanção luminosa do passado, envia-nos a fatos que podem ser identificados em um tempo cronológico, ocorrências. As fotografias achatam volumes, criam superfícies vibráteis, produzem repetidos reencontros de

Os acontecimentos que não se explicam pelos estados das coisas. Eles se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar.

(Deleuze, 1992, p.218)

¹² Encontrar é descobrir, capturar, roubar, mas não há um método para descobrir, apenas uma longa preparação. Roubar é o

tempos, fragmentos que podem desalinhar, reinventar, trazer luzes e sombras ao passado, mas não deixam de estar agarradas nele, como um peso do qual não conseguem se livrar, *como uma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão (fotografia e referente) colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios* (Barthes, 1984, p.15). O acontecimento incorpóreo pelas fotografias se dá não pelo apagamento, mas pela rasura da força corpórea da *evidência*.

Na aproximação de pensamentos de Roland Barthes e Gilles Deleuze cria-se uma tensão interessante entre *corporeidade* e *incorporeidade* dos acontecimentos por fotografias. Nos gestos de fotografar, olhar fotografias e pensar por meio delas, há sempre um *entre-lugar*: entre a morte e a vida do sentido. Nessas fissuras, uma latência. O fotografar, o olhar fotografias e o pensar por meio delas como *acontecimentos* imbricados nos sentidos previstos e retidos, e nos sentidos que se esvaem nos diferentes encontros com as imagens. A fotografia é um resto que contém uma potência de criação de sentidos ao mesmo tempo *corpóreos* e *incorpóreos*, sentidos que vivem e morrem entre a intenção de deixar marcas e a imprevisibilidade que se faz pela própria linguagem fotográfica.

No ato de pensar *por* fotografias, escorregar por esse *entre-lugar*, um *entre* indefinido que gera o acontecimento como *quase*, como força indizível - o sentido último que nunca se alcança - e no padecer da impossibilidade, quem sabe, palavras outras, sentidos outros. *Pensar desde o interior desta falha, onde se fendem as palavras e as coisas poderia ser um modo de pensar a possibilidade de sentido das linhas sem coordenadas* (Vilela, 2006, p.113). Focar esse justo

*Os Acontecimentos existem
nas faixas laterais do tempo,
desvios cegos, onde ficam
suspensões no ar, errantes, sem
lar, num entremeado
multilinear, sem antes nem
depois, nem simultaneamente,
nem por conseguinte, o mais
remoto murmúrio e o mais
longínquo futuro comunicado
num início virginal [...] Pura
reserva que não para de
sobrevir.*

(Pelbart, 2000, p.177)

desequilíbrio, essa pulsação vibrátil que não nos possibilita dizer onde está a linha que separa uma coisa e outra, numa criação de sentidos que se faz entre a finitude e a infinitude do tempo. Quase morte, fio de vida a pulsar.

instantes inapropriáveis

As fotografias materializam efemeridades: o momento decisivo em que a corda rala o chão e convida o corpo a saltar em seu ritmo, na foto um corpo em forma inesperada nos gestos retidos do saltar, pender e cair... A fotografia pára o movimento e, ao mesmo tempo, mantém sua potência, num constante saltar, pender, cair... *uma queda que cai o corpo caindo* (Vilela, 2004, p.618), gesto que não termina, que paira suspenso na vibração de um desequilíbrio.

O gesto de uma criança na escola pode nos remeter a um momento finito, que passou e não mais retorna, a partir de uma imagem de tempo encadeado em passado-presente-futuro. Mas seu gesto retido também cria a suspensão de uma imagem de tempo que somente passa, cria uma outra temporalidade. Por mais que tentemos legendar as imagens, compô-las em ordem cronológica ou em qualquer outra organização (álbuns, painéis, sites, relatórios...), há sempre uma impossibilidade de contextualização espacial e temporal. As fotografias de cenas comuns das escolas são ao mesmo tempo singulares e plurais, ficam entre a particularidade daquele instante efêmero e os efeitos múltiplos e improváveis que se

O acontecimento é aquilo que se passa aqui e agora, o que irrompe, por surpresa e de modo imprevisto, numa situação particular. É o que se faz presente, o que emerge fendendo o presente e introduzindo nele uma certa descontinuidade (relativamente ao passado e ao futuro). Por isso mesmo torna-se necessário distinguir entre o facto e o acontecimento [...]. Se um facto pode ser arquivado, dizer-se, explicar-se e dar-se a conhecer, os acontecimentos são indizíveis, inimagináveis, inenarráveis ou simplesmente inefáveis.

(Barcena & Vilela, 2006, p.16)

fazem nos nossos encontros com estes instantes plasmados na superfície-papel, pairam entre a finitude e a infinitude do tempo.

Quanto tempo dura o olhar sobre uma fotografia? *Nunca termina este olhar que se estende e se retrai em direção ao futuro e ao passado ao mesmo tempo*¹³. Há nos encontros com fotografias uma coexistência de imagens de tempos – entre a linearidade e a quebra, como retenção de um passado e como perda. A fotografia, da mesma maneira que retém o instante, não possibilita nos apropriarmos dele, lança-nos a outros tempos além daquele particular e datado. Oferecem-nos *instantes inapropriáveis* (Vilela, 2006, p.126) como um *acontecimento* que nos rompe inesperadamente. Um *lugar de trânsito* como um labirinto *entre o que foi e o que é* na imagem (Serén, 2004, p.21).

O *acontecimento* como a emergência de algo novo, uma rachadura, linha do sentido rasgada, desfiada, triturada, esmigalhada que abre forças de pensamento. O *acontecimento* é inapreensível, irreduzível ao mundo das palavras e das imagens, espalham sentidos em deriva. No efeito de um sentido desse instante não interpretável, não compreensível, outros são gerados. As fotografias nos possibilitam desfrutar do imprevisto, do contingente, do informe do que paira em deriva como *pura reserva* (Deleuze, 2004, p.202), sem significação possível, em constatare escape: a contingência efêmera, as formas inesperadas dos corpos, coisas, sombras, luzes fragmentados, adensados, redimensionados, imobilizados, *acontecimentos* que quebram o tempo dos sentidos alinhados.

É neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida que ele contrai os instantes. O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro que ele constitui. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo, isto é, também do particular ao geral que ele desenvolve no campo de sua expectativa.

(Deleuze, 2006, p. 112)

¹³ Escritos de Elenise Andrade - amiga do grupo *Humor aquoso* - em uma de suas leituras deste trabalho.

Ao serem miradas repetidas vezes, as imagens criam quebras, e o olhar, por vezes, no impossível desejo de fixá-las no tempo cronológico, não se atém à força do instante. As fotografias, mesmo estando ligadas ao tempo passado, desviam-nos da imagem de tempo como um curso, lançam-nos ao *devenir*. Tê-las como irrupção da diferença, fazer do encontro com a imagem fotográfica outra experiência que não aquela que quer apenas suportar o peso do passado. Leve peso que as palavras e as imagens não suportam, não expressam.

O acontecimento cria *um outro* tempo dentro da temporalidade linear, lança-nos a um *presente vivo* (Deleuze, 2006, p.112), no qual o passado e o futuro são suas dimensões e não continuidades. *O acontecimento é aquilo que se passa aqui e agora [...] o que emerge fendendo o presente e introduzindo nele uma certa descontinuidade* (Vilela & Barcena, 2007, p.17). Há um outro tempo que se instaura no *presente vivo* do encontro com a imagem. Um encontro que não possibilita reconstituir a cena fotografada dentro de um tempo linha, mas que é afetado por uma força particular e plural, de contenção de passado e futuro no tempo do presente. Nesta força-tensão entre algo particular, o momento fotografado, e este objeto-superfície, um *acontecimento* que se faz em duas direções ao mesmo tempo: passado-futuro, singular-plural, retenção-invenção, individual-público.

Fotografias como instantes de tensão, como sentidos em deriva, que se fazem na justa ruptura da passagem entre a coisa e o *dizer das coisas* (Deleuze, 1995, p.13) com imagens. A fotografia menos como um meio material que transporta uma mensagem no tempo, como um sentido que possa ser retido e comunicado de antemão.

Pensar pelo *instante inapropriável* das fotografias seria uma tentativa de *habitar de uma outra forma o mundo e o sentido* (Vilela, 2006), deixando-se contaminar por uma força vibrátil, por efeitos outros além da luta de sentidos que se quer fazer aderir. Um dizer com imagens que nasce do estado limite entre a vida e a morte do sentido, que rompe com o modo de pensar que quer desvendar o mundo, ser espelho de uma nítida imagem ideal. Um deixar-se afetar pelos sentidos que nunca se fixam; na fotografia o instante passa e paira, ao mesmo tempo, e nessa erupção de sentidos em desajuste, a *pura reserva*, uma potência de pensamento.

O *acontecimento* como esse eterno desvio, nesse solavanco de instantes *inapropriáveis*, na potência de sentidos selvagens sem morada no tempo. *Sentidos que se criam no encontro, na tensão, na desordem, na força de vida que provém do sentido não apropriado. No silêncio que soa o sentido impossível* (Vilela, 2006, p.127). Pensar a partir da vertigem que carrega a latência infinita de sentidos, não à palavra última, não à imagem última, quase última... Fotografias podem ser assim pensadas/sentidas como formas de dizer do passado, de tirar vingança do tempo e também como formas de criar e viver numa outra temporalidade, instaurada pelo *acontecimento*.

Fotografar e observar fotografias como *acontecimento* que possibilita as fissuras do desentendimento, possibilita outras forças de pensamento. Como dança entre a informação e a imaginação, entre o registro e a invenção, entre a compreensão e o assombro e - quem sabe, aberturas nas possibilidades de expressão e criação de sentidos sobre as escolas e a educação.

Dizeres fissurados pelos sentidos do que foi e os sentidos que vêm sem controle pelo adensamento silencioso de luzes no papel, e nesta fissura, acredito habitar a força *acontecimental* da imagem fotográfica.

Pensar pelas imagens escolares sem que necessitemos imaginar sempre um futuro desejado e um passado perdido, mas na pulsação de um *presente vivo*. Diz-se com frequência: *olhar fotografias é reviver momentos*. *Re-viver*: dar uma vida a um resto que perdurou, e talvez aí esteja o *acontecimento*, nesta outra vida que surge, nasce inesperadamente, como uma reconstituição impossível do tempo.

morrer-se e nascer-se com imagens

A morte, *acontecimento* intruso e imprevisível, efetua a quebra de uma imagem de tempo como fluxo contínuo. A fotografia confunde-se com a própria morte que vem roubar a alma dos seres. Fragmenta o curso da vida, ceifa os fatos em partes não conciliáveis, numa explosão de multiplicidades de tempos. Restos de seres e coisas espalhados por todos os lados. Como uma testemunha material da morte do instante, a fotografia grita em nossos ouvidos: *a vida é uma sucessão de mortes parciais* (Deleuze, 1992a, p.114). Que restos, que pedaços de outro tempo despontarão em novas *ramas*? Impossibilidade, fissura e o silêncio ensurdecido das imagens. A fissura está no próprio gesto de deixar ao outro uma fotografia como herança material do tempo.

A fissura não designa um caminho pelo qual passariam elementos mórbidos ancestrais, marcando o corpo [...]. A hereditariedade não é o que passa pela fissura, ela é a própria fissura: a fratura ou o orifício, imperceptível. O que se distribui em torno da fissura, o que formiga nas bordas? Há um gênero de vida que um corpo inventa para fazer girar em seu proveito os dados do meio, com o risco de destruir os outros corpos; neste sentido ele é a potência ambígua [...]. O encontro faz ressoar a fissura [...]. Ela não reproduz o que transmite, não reproduz um mesmo, não reproduz nada, contentando-se a avançar em silêncio, em seguir as linhas da menor resistência, sempre obliquando-se, prestes a mudar de direção, variando sua tela, perpetuamente herdada do Outro.

(Deleuze, 2003, p.334)

As fotografias de escolas como objetos lançados ao tempo lançam luzes e presenças, sombras e ausências. São *dizeres* de um passado, de um tempo de encontros entre o aprender e o ensinar, e também são silêncios. *Não reproduzem o que transmitem, não reproduzem o mesmo, avançam em silêncio obliquando-se, mudando de direção, variando sua tela, perpetuamente herdada do outro* (Deleuze, 2003, p.334). Estas fotografias resistem a um dizer último com seus silêncios, criam uma sombra *dissidente de uma imagem definitiva* (Vilela, p.126) do passado, do tempo, da criança, do aprender, da escola, do professor, do educar...

As fotografias criadas a partir de cenas comuns nas escolas suscitam *acontecimentos* que *escapam ao controle, que engendram novos espaços-tempos* (Deleuze, 1992a, p.218), por *devires* que *operam em silêncio, quase imperceptíveis* (Deleuze, 2004, p.11). Convidam a um vagar lento pelos fragmentos que não importam, pela vida do insignificante, pelos detalhes que nos tiram da centralidade do foco intencional do fotógrafo, levam-nos às margens, expulsam-nos, por vezes dos sentidos que se desejavam aderir às imagens e serem lançados como herança.

Talvez, para ouvir seus silêncios e dizeres balbuciantes seja necessária uma certa disponibilidade ao encontro com o *mundo-imagem*: de acreditar neste outro mundo que se faz pela fotografia, atravessando a barreira-morte que diz: *isso é o que é, ou isso não é nada de novo, é a pura repetição do mesmo*. Abrir-se para a força das imagens de cenas comuns, deixando-se afetar pelo *acontecimento* que se dá pela diferença da própria repetição, pelos devires de *volume e superfícies reduzidas* (Deleuze, 2004, p.11). *Acentuar os silêncios* das fotografias, seus dizeres balbuciantes, como um gesto de resistência ao gesto-morte do dizer que é o *já pensado, já sabido, já sentido* (Vilela, 2004, p.600), o nada de novo instaurado neste *dizer* que é *dito*

*Há devires que operam em
silêncio que são quase
imperceptíveis. Pensa-se
demasiado em termos de
história, pessoal e universal.
Os devires são geografias,
são orientações, direcções,
entradas e saídas.*

(Deleuze, 2004, p.11)

*Os verbos no infinitivo
designam devires ou
acontecimentos que
ultrapassam os modos e os
tempos. As datas não remetem
a um calendário único
homogêneo, mas há espaços
tempos que mudam a cada
vez.*

(Deleuze, 1992, p. 48)

(Vilela, 2004, p.633). Um modo de dizer que querendo *re-ter* a vida de um sentido último torna-se gesto-morte.

Há no gesto de fotografar, olhar e pensar por imagens um tênue limiar entre o re-ter e o perder, uma tensão contínua entre a morte e a vida dos sentidos. E, nesse desequilíbrio constante, talvez seja necessário acentuar a força da perda do tempo e do sentido, aceitando que *no limite, fotografa-se porque apenas se pode repetir o real sob a forma de uma perda. Conhecer o mundo é aceitar viver com a nitidez dessa perda* (Vilela, 2004, p.617).

Um modo de olhar, fotografar que se estende aos modos de dizer e escrever que se faz num tempo que se perde, tempo perdido, mas também tempo que se descobre e tempo redescoberto (Deleuze, p.23). No gesto de dizer com imagens sobre os encontros com seres e coisas *há verdades a serem descobertas nesse tempo que se perde* (Deleuze, p.20). Perder-se em tempos que se arrastam em ritmos diferentes, descontínuos, em fragmentos que não se encaixam. Perder-se nos acontecimentos do encontro com imagens, num momento onde *nascer e morrer se misturam* (Vilela, 2004, p.616).

Morto amado nunca mais pára de morrer (Couto, 2003, p.15). Sua morte vive no tempo. O instante da morte alarga-se, cria um infinito movimento de vida. Momentos fotografados nunca mais cessam de morrer e viver. Neste momento de uma morte que paira, também paira um viver. A morte corpórea efetua-se nos seres, em seus corpos, e o *morrer* efetua-se na linguagem sem cessar. *O acontecimento puro em que 'morre' é como 'chove'*. O *morrer* na linguagem é impessoal, é uma expressão que não se centra em um sujeito único que age ou padece. As imagens, mesmo sendo um resultado da ação de um sujeito que escolhe a cena, a

Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo. "Ele é o abismo do presente, o tempo sem presente com o qual eu não tenho relação, aquilo em direção ao qual não posso me lançar, pois nela eu não morro, sou substituído do poder de morrer, nela a gente morre, não se cessa e não se acaba de morrer" (Blanchot, p.160, 1955) [...]. *O acontecimento puro em que "morre" é como "chove"* [...]. É por isso que não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal.

(Deleuze, 2003, p.154-155)

enquadra sob os impulsos de seus desejos e dispara um botão desejando reter o sentido de um tempo e de um encontro, quando se torna objeto, perpassa espaços e tempos e leva-nos a um nascer e morrer infinitivo e impessoal.

Na história de Mia Couto, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, há o momento em que se lança uma pergunta sobre o Avô Mariano que *se suspendeu em definitivo retrato* (p.57), em um estado de vida e morte: - *O avô está morrendo ou já morreu?* E a resposta dá a pensar. - *É a mesma coisa* (Couto, 2003, p.18). O instante decisivo que permite dizer, *já morreu* e o instante alargado do *está morrendo* subsistem na *mesma coisa*, fotografia. Há um morrer contínuo dentro do tempo morto, há um cair contínuo no já caído, há um sombrear no já sombreado. Nas fotografias, as coisas passam e pairam como uma queda que nos queda, num sombrear que nos sombreia, num morrer que nos morre, num nascer que nos nasce. *Cair e ser caído, como um infinito movimento de vida* (Vilela, 2004, p. 618). Habitar esta morte que morre como um instante mais seco e mais infinito de vida.

Pelas imagens brota um verbo impessoal, para além do tempo passado, um *acontecimento* que transborda as margens do fotografado. Ir da dualidade morte/vida ao *morrer-se* e *viver-se* com imagens, habitando os instantes nesta fissura em que os sentidos se fazem em vibrátil desequilíbrio entre a continuidade e descontinuidade, entre a mortalidade e imortalidade do tempo. Encontrá-las não apenas movidos *pelo desejo de entender as coisas, mas também de poder chegar a viver e morrer dentro e no meio delas* (Samain, 2005, p. 131).

*A realidade de um corpo que
cai não é apenas a queda do
corpo ou o corpo caído, mas o
movimento de uma queda que
cai o corpo caindo, o
movimento de cair e ser caído,
como um infinito movimento
de vida.*

(Vilela, 2004, p. 618)

Sombras, luzes, pós, líquidos, corpos, riscos, breves marcas que passam e pairam na superfície-papel: as fotografias *engravidam* o tempo de um brilho, de uma sombra, de um salto, de um afago, de um riso, dos gestos incompletos e imprecisos, dos instantes em desequilíbrio que não param de acontecer... pairam no acontecer.

referências

AMORIM, Antonio Carlos. Silêncio, apagamento e hospitalidade: professor/a na casa vazia do acontecimento. In: Agueda Bernardete Bittencourt; Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (org). *Estudo, Pensamento e Criação*. Campinas: FE/Unicamp, 2006, p. 53-66.

BARCENA Fernando & VILELA; Eugénia. *Acontecimento*. In: CARVALHO, Adalberto Dias (coord.) *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora, 2006, p.14-19.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*, São Paulo: Editora 34, 1992a.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992b.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol.2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.*

DELEUZE, Gilles e Parnet, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D' Água, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze São Paulo: Estação Liberdade*. 2003.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia: uma poética do banal*. Brasília: Editora UnB e Imprensa Oficial, 2000.

LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Collage: textos sobre a re-utilização de resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície*. São Paulo: Hassao Ohno: Parma Raul de Pace, 1984.

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

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: FLUSSER, Vilén. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998, p. 9-18.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual in: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo, 2005, p.115-128.

SERÉN, Maria do Carmo. *Metáforas do sentir fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia e Rocha Artes, 2002.

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

VILELA, Eugenia. Resistência e acontecimento. As palavras sem centro. In: KOHAN, Walter Omar. *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.107-128.

VILELA, Eugénia. *Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Dissertação de doutoramento em Filosofia, Universidade de Letras do Porto, 2004.

PELBART, Peter Pál. A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

fotografia ferida cicatriz

O mais profundo é a pele.

Paul Valéry



intensidade tátil

Pela líquida concretude das palavras do poeta, vazões de pensamentos. *A lente toca lenta e longamente a pele de um instante e, ante a pele azul (película de celulose), o faz, ao mesmo tempo, permanente e ausente* (Antunes, 2005). Na intensidade de um olhar que quer tocar (*lamber*) as coisas vistas, uma lente e uma película, que possibilitam a apreensão e materialização da luz. Superfícies descontínuas, sem gosto, sem textura, sem cheiro, sem antes nem depois... *Peles* outras, transpassadas pela *pele* de um tempo. A linguagem fotográfica se faz por transparentes superfícies, por um jogo contínuo de sobreposições e recomposições de tempos e sentidos.

No encontro dos nossos olhos, *pele-retina*, com a *pele-fotografia* pulsa um desejo de contato, uma *intensidade tátil*. A fotografia efetua-se em nós como um *vínculo* que liga nosso olhar ao corpo da coisa fotografada (Barthes, 1984, p.121). Nesse desejo que se deita sobre nossos olhos, *a luz impalpável se faz meio carnal* (p.121), materializada em uma película fina e sensível. Entre o fotografado e quem olha uma fotografia, uma força de continuidade e união: *pele-retina-lente-película-papel-retina-pele*. Como se o olhar pudesse tocar as coisas e os seres, como se a fotografia fosse a própria *pele* deste momento olhado, que pode ser tocado novamente em outros tempos, por outros olhos.

Por esta lógica de sensações, a fotografia pode ser pensada/sentida/usada como *cicatriz*, como emanção da luz dos corpos fotografados que se faz *marca, rastro* (Samain, p.109, 1998) e presença, como uma possibilidade de unir nossa *pele-retina* à *pele* das coisas e seres, plasmados em uma *pele-papel*.

a língua
(lente)
que a lambe
lenta
(longa)
mente
ex
pele
num
ins
(perma
)t(
nente)
ante
sua
pele
(película
de celulose)
azul
ausente.

(Antunes, A, 2005)

E, inexoravelmente, a fotografia joga-nos para um tempo sem a poeira do passado. Na sua potência fragmentária, uma abertura, uma *rachadura* (Samain, 1998, p.109), um descolamento, a impossibilidade de recomposição dos pedaços num tecido contínuo do tempo e dos sentidos. Por esta outra *intensidade tátil*, as fotografias efetuam como *feridas abertas*, como um vaziar de líquidos sentidos. Além de serem *peles* feridas e marcadas por um olho que recorta e adensa materialmente as luzes do visto, também efetuam como *lâminas*, *rasgam a pele do mundo* (Vilela, 2004, p.651). Não são apenas a expressão da passagem das luzes de um tempo, também cortam, criam aberturas e dobras, instauram outras temporalidades, outras sensibilidades.

Interessam-me neste texto as passagens entre o olhar fotografias e o pensar por elas, na *intensidade tátil* do tocar e ser tocado. Pensar a criação de sentidos por fotografias escolares, pelos *acontecimentos de superfície* (Deleuze, 2004, p.20), pela latente tensão entre o adensamento-*cicatriz* e a abertura-*ferida*. Tensões que esgarçam pensamentos e criam poéticas cisões entre a palavra e a imagem, que abrem fissuras na *malha silenciosa* de sentidos sobre o tempo do educar, adensado e expandido numa fotografia.

pele-cicatriz

A força da fotografia como marca-*cicatriz* parece ser arrastada por uma outra, que pulsa de forma sutil e intensa em nossa linguagem e pensamento: a força da visão como o sentido da experiência corpórea que julga poder tocar e captar a essência dos seres e das coisas. Em nossa cultura a visão foi se fazendo como sentido primordial para apreender e conhecer, e isso se

*Pequena queimadura de luz
sobre uma superfície
sensível – os nitratos de prata,
pele e película ao mesmo
tempo – a fotografia é, na sua
materialidade, tanto uma
ferida como uma cicatriz,
uma fenda aberta no tempo,
uma rachadura do espaço,
uma marca, um rastro, um
indício. Corte e golpe, ela é
essa superfície de signos
múltiplos e complexos, aberta
a um passado que já não
existe mais e a um futuro que
não chegou a ser. As
fotografias são tecidos, malhas
de silêncio, as pequenas peles,
as películas das nossas
vivências.*

(Samain, 1998, p.109)

expressa e se acentua em nossos dizeres mais corriqueiros e cotidianos (Chauí, 1998). Ao falarmos sobre nossos pensamentos em relação às coisas não estranhemos palavras como: *ponto de vista, perspectiva, sem sombra de dúvida, visões de mundo* (Chauí, 1998, p.31) e outras. Expressões em que o ato de pensar se faz colado ao ato de olhar, de maneira tão adensada que chega a naturalizar-se na linguagem. Nessa passagem entre olhar, pensar e expressar em linguagem criou-se uma noção de continuidade, como se olhar fosse o sentido para melhor pensar e a expressão em palavras, uma fiel comunicação do pensamento. *Assim, falamos porque cremos nas palavras e nelas cremos porque cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque vemos e que os vemos porque existem* (Chauí, 1998, p.32).

Intensificamos esta lógica de continuidade *pensamento-olhar* pelo uso de instrumentos óticos de melhor ver, apreender e conhecer o mundo. Criamos um olhar de muito perto, um olhar de longe, um olhar que tateia e que se aprofunda nos corpos dos seres e das coisas sempre no desejo de *ver para frente e ver com profundidade* (Chauí, 1998, p.37). O olhar em nossa cultura, movido pelo pensamento científico e pelo movimento artístico da renascença, se fez na intenção de desvendar os segredos do mundo e na crença de que *do lugar onde nos encontramos, tudo vemos e vemos completamente* (Chauí, 1998, p.37). Inventamos assim, uma visão em *perspectiva* que vê profundidades na superfície do visto, um ver em justaposição aos verbos, captar, apreender e conhecer, um desejo de tocar o impalpável.

No interior da força deste olhar em perspectiva, o advento da máquina fotográfica que, pelo direcionamento ótico e pela fixação química das luzes emanadas das coisas e seres, parece reproduzir automaticamente suas aparências (Machado, 1998, p.9). A ênfase em uma visão regularizada, formalizada e disciplinada abriu caminho para o desenvolvimento da câmera

*Raras vezes despertam atenção
as palavras de nosso cotidiano.
Ali estão, disponíveis,
costumeiras. Falamos em amor à
primeira vista, sem que não nos
preocupe havermos, assim,
atribuído poder mágico aos olhos,
poder em que acreditamosse
falarmos em mau olhado.
Aceitamos discordâncias dizendo
que cada qual tem o direito de
seu ponto de vista ou à sua
perspectiva, sem causar-nos
estranheza o crermos que a
origem das opiniões dependa do
lugar de onde vemos as coisas e
sem que nos detenha a palavra
"perspectiva". Se pretendemos
assegurar que algo é
efetivamente verdadeiro, dizemos
ser evidente e sem sombra de
dúvida, porém não indagamos
porque teríamos feito a verdade
equivalente à visão perfeita – já
que não pensamos com os olhos -
nem porque teríamos associado
dúvida e sombra, associação que
transparece quando enfatizamos
nossa certeza com um "mas é
claro!"*

(Chauí, 1998, p. 31)

fotográfica e possibilitou a criação de um objeto, a fotografia, que expressa e fortalece os anseios de neutralidade e de verossimilhança.

Nas histórias da fotografia, marca-se como matéria originária a imagem de Joseph Niepce, francês que fixou a paisagem de sua janela - os telhados da cidade - em uma placa de estanho, no ano de 1826 (Monteiro, 2001, p.42). Louis Jacques Daguerre, também na França, foi quem aperfeiçoou a técnica, anos mais tarde e a apresentou à sociedade francesa, sendo reconhecido historicamente como o inventor da fotografia. No entanto, o advento desta descoberta no mundo foi marcado pela multiplicidade, após a apresentação pública do daguerreótipo (antigo nome para a técnica), 24 pessoas pronunciaram-se atestando também terem fixado luz em uma superfície (Monteiro, 2001, p.44). Hercules Florence, francês que vivia em Campinas-SP, foi uma destas pessoas, pelos seus manuscritos parece ter conseguido este feito, em terras brasileiras antes mesmo de Daguerre (Monteiro, 2001). No entanto, suas imagens não possuíam um bom fixador, a superfície mantinha-se sensível e a mesma luz que as criou, com o tempo, apagou-as.

Essas narrativas históricas efetuam como movimentadoras de pensamentos. Os gestos singulares de sensibilização luminosa de uma superfície, que se deram quase simultaneamente em diferentes partes do mundo, carregam necessidades e desejos coletivos de uma época: a passagem da luz *incorpórea* à matéria, a captação rápida e precisa da aparência carnal dos seres e das coisas para que um olhar lento e tátil possa apontar com os dedos o que é impalpável na visão. Cria-se um *objeto-pele* nos efeitos da força de um olhar que quer apoderar-se do mundo; e que também age, fortalecendo estes efeitos, por sua capacidade de aderência luminosa singular.

*Olhar de perto, olhar de
anatomista que observa, em
plena luz, as mais finas
articulações dos corpos vivos;
olhar de naturalista que tateia,
como se fosse com as pontas
dos dedos, as rugas das pedras.
O olhar de longe, medindo a
distância dos astros e o risco
que seu movimento desenha na
abóboda celeste. E à noite
fechar os olhos na câmara
escura e rememorar o
"lineamento das coisas" para
que as imagens sensíveis, se
transformem em "cosa
mentale", trabalho da
inteligência, forma
geometrizable.*

(Bosi, 1998, p.74)

Em uma cultura guiada pela visão, a fixação dos raios luminosos na superfície sensível efetua-se como possibilidade de nos unir diretamente, sem mediações, àquilo que esteve à frente da câmera. A fotografia, além de partilhar os caminhos da ciência, também abriu outros para o trânsito de seus desejos de captar e compreender, e instaura-se assim, como documento, um *atestado de pré-existência da coisa fotografada* (Machado, 1998, p.9) e *prova de caráter científico* (Serén, 2002, p.25).

O primeiro cliente do aparelho de Daguerre, logo após a sua apresentação na Academia das Ciências francesa, foi a polícia de Paris (Serén, 2002, p.25). As instituições policiais rapidamente perceberam neste objeto, a possibilidade de reterem as formas destes corpos em desvio que desejavam identificar. O gesto de fotografar, nessa lógica, é uma maneira de retirar uma fatia, de fazer um *corte histológico* de um corpo, de uma cultura, da natureza, da história e desta forma, melhor descrevê-los, identificá-los e nomeá-los. A força de *evidência* da fotografia teve e tem uma forte relação com o poder, com o desejo de apresentar os seres e as coisas sob um efeito de realidade.

A câmera fotográfica também entrou em nossa cultura como forma de arquivamento de uma *paisagem* em rápida transformação: *a quantidade incalculável de formas de vida biológica e sociais destruída em um curto espaço de tempo* (Sontag, 1984, p.26). Criou-se um *mundo-imagem* como forma de controle das *feridas* de um tempo, de cicatrizá-las na *pele-papel* e arquivá-las no lugar seguro do conhecimento. Um conhecimento entendido como posse de um sentido material, como ambição de profundidades. Um olhar que age sobre a imagem fotográfica no sentido de extrair dela uma *pele* do tempo e da *verdade*, de adentrar a *essência carnal* das coisas e seres, pelo paradoxal método superficial da fotografia, num dessecamento impossível do que é

Para as ciências sociais e humanas que estudam e enquadram o homem e para as práticas que lhe controlam o corpo e os "desvios", a Fotografia surge como um instrumento fundamental para o método científico. Aceitava-se que, sendo de base instrumental, a fotografia era puramente analógica, uma reprodução da realidade ainda mais perfeita que o olhar do homem. Assim sendo o que se exigia de uma imagem é que ela fosse nítida e precisa, retratando fielmente seu objeto.

(Serén, 2002, p.26)

apenas *pele*. Nessas relações com a fotografia a *intensidade tátil* se faz no limite de um pensamento que *fere* a imagem, na busca de tocar e reter seus sentidos.

E em um mundo repleto de imagens por todos os lados, diferente daquele no qual surgiu a câmera, o efeito da emanção das luzes de um tempo parece permanecer. Mesmo com as possibilidades de alteração das imagens digitais, percebe-se que a força da fotografia como *cicatriz* mantém-se forte. Esta *força* que talvez não se faça *somente pela via cognitiva, que possa ser comprovada pela técnica*, mas também por uma *via emotiva* (Serén, 2004, p.20). *Forças emotivas e cognitivas* que se expressam e se recriam nos nossos modos de relação com as fotografias, e que dão a pensar.

Na gestão das escolas públicas, as fotografias cotidianas muitas vezes são requeridas nos relatórios com o nome de *evidências*. São tidas como objetos que comprovam fatos, arquivam vivências, talvez dentro da mesma lógica jurídica do desejo de identificá-las, analisá-las e controlá-las. A fotografia entra como instrumento de um olhar que quer aprisionar os sentidos na *pele-papel*.

A *tensão evidencial* das fotografias pulsou em diferentes encontros que tive com educadores nos cursos de especialização em Gestão Educacional, oferecidos pela Faculdade de Educação (Unicamp) a educadores da rede estadual de ensino de São Paulo, dos quais participei como professora. Estes educadores, na maioria gestores - coordenadores, diretores e supervisores - diziam, no encontro com imagens escolares, por vezes do lugar de quem fiscaliza - *num rápido olhar a uma fotografia de sala de aula já identifico as práticas de uma professora* - e em outras de quem é fiscalizado. Durante diferentes situações do curso em que olhávamos

*As câmeras começaram a
duplicar o mundo no
momento em que a paisagem
humana passou a
experimental um ritmo
vertigioso de transformação:
enquanto uma quantidade
incalculável de formas de
vida biológica e sociais é
destruída em um curto
espaço de tempo, um
aparelho se torna acessível
para registrar aquilo que
está desaparecendo.*

(Sontag, 1984, p.26)

e conversávamos sobre as fotografias de escolas, a forte relação entre a *evidência* visual e o controle se fez presente, movimentando pensamentos.

As experiências escolares já tão vigiadas por diferentes olhares - mídia, gestão, comunidade, pesquisadores - ganham, no olhar *neutro* da câmera fotográfica, uma outra forma de fiscalização. A requisição destas chamadas *fotografias-evidências* às escolas controla a experiência de quem educa não somente pela possibilidade de serem analisadas, mas principalmente pela criação de uma necessidade compulsiva de fotografar o vivido com a finalidade de comprová-lo.

Nessas fotografias, corpos em silêncio querem ser aderidos a um *corpo* de conhecimento e verdade. A pulsão de recortar e ferir a *pele* de um tempo e de unir-se a ela pela fotografia, mistura-se, nessas formas de relação com a linguagem fotográfica, com o desejo de controle sobre os corpos materiais e o *corpo imaterial* dos sentidos. Por esta lógica, as imagens multiplicam-se como *peles* cicatrizadas de um tempo do educar, prolongando o desejo de domínio de algo que tende sempre a escapar, na semelhança do animal caçado e empalhado, do inseto afixado, do corpo dissecado. Fotografias que se fazem como instantes anestesiados, como duras cicatrizes, *peles* marcadas por um *olhar-pensamento* que fere.

E as fotografias como *peles* ganham sensibilidades múltiplas, além de superfícies marcadas, também são escorregadias, deslizam pelos dedos da visão. Uma diretora de escola, em um dos cursos contou-me que se nega a produzir tais imagens inquisitivas. Criou uma caixa em sua escola, que contém uma porção de fotografias emblemáticas, não datadas. Quando lhe intimam: *foto de reunião com pais, foto de reunião pedagógica, a festa junina, o dia do*

meio ambiente! – oferece-lhes as provas requeridas. Resistência muda de uma interessante caixa de evidências imaginárias...

punctum: a ferida aberta por Barthes

Uma outra diretora de escola, durante um dos cursos sobre fotografia e educação realizados a educadoras da rede municipal de Campinas, define seu tema de ensaio fotográfico: registrar a preparação das instalações físicas de sua escola para receber portadores de necessidades físicas especiais. As rampas no lugar dos degraus, as barras de ferro colocadas nos banheiros, as portas alargadas... Pequenas e necessárias adaptações do espaço, que estavam a fazer durante algum tempo nessa escola e que, pelas imagens, poderiam ser lançadas à visibilidade. Um ensaio que partia de uma relação com as fotografias como comprovações, como marcas *cicatrizadas* de concretas realizações.

Sua intenção leva-a a fotografar um espaço comumente não escolhido para ser fixado em imagem. Banheiro: o lugar privado – privada – de um espaço público – escola. Lugar da expressão violenta de um outro alfabeto, das marcas sem limites, de *feridas abertas* para qualquer tentativa de controle. Nas fotografias, as barras de ferro, seu foco principal, somem entre paredes riscadas, objetos danificados, rasgos nas superfícies materiais e íntimas da escola. Entre a experiência de fotografar e o olhar lento sobre seu ensaio, depara-se com o seu próprio assombro. *A quem, afinal, a escola está incluindo?* O que a assombra não é somente a coisa fotografada, os danos, a cena *aterrorizante, perturbadora*, mas também seu próprio movimento com a fotografia, por esta força *subversiva e pensativa* (Barthes, 1984, p.62) da

*A fotografia é subversiva
não quando aterroriza,
perturba ou mesmo
estigmatiza, mas quando é
pensativa.*

(Barthes, 1984, p.62)

imagem. Segue em frente, durante algumas semanas, por diferentes espaços - reuniões com professores, coordenadores, alunos, nossos encontros - com um gesto bastante interessante, na latência de um sentido indizível, simplesmente apresentando suas fotografias, sua pergunta sem resposta e seu silêncio.

Passagens que levam a pensar na potência da fotografia como um objeto que, mesmo produzido com a intenção de reter e aprisionar sentidos, possui uma força outra, efetua em sua superficialidade, em seu silêncio, em dizeres balbuciantes, em tênues expressões e deixa a abertura para sentidos não determinados. Neste mesmo gesto de *cortar* o visto e *cicatrizá-lo* em uma *pele-papel*, de *tocar* as luzes das coisas pela sua fixação material, há um efeito outro, inevitável: as luzes de uma fotografia também nos tocam, por vezes nos ferem de maneira inusitada. Por esta outra *intensidade tátil*, é a *pele-fotografia* que marca a *pele-retina*, como um corte inesperado que efetua fora das rédeas de controle. Como se o desejo não estivesse no fotógrafo, nem no observador: *como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver* (Barthes, 1984, p.89).

É esta força contingente e incontrolável do pensamento por fotografias que movimenta os escritos de Roland Barthes em *A Câmara Clara*. Neste texto, resiste apaixonadamente a qualquer movimento de codificação, interpretação ou análise, com um corpo susceptível aos golpes imprevisíveis de algumas fotografias. Golpes que abrem feridas. A escrita e os pensamentos de Barthes são movidos e transpassados neste texto por uma *latência*, por uma *fulguração*, por uma *contingência*, que ele chama de *punctum*: *o acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)*. *Ele parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar* (Barthes, 1984, p.46-47). A fotografia lança - como um *lance de dados* - flechas que furam a *pele* do visto.

*Quando se define uma Foto
como uma imagem imóvel,
isso não quer dizer apenas
que os personagens que ela
representa não se mexem;
isso quer dizer que eles não
saem: estão anestesiados e
fincados como borboletas:
no entanto a partir do
momento que há punctum
cria-se (adivinha-se) um
campo cego.*

(Barthes, 1984, p.86)

*Só me interessava pela
Fotografia por
'sentimento'; eu queria
aprofundá-la, não como
uma questão (um tema),
mas como uma ferida:
vejo, sinto, portanto noto,
olho e penso.*

(Barthes, 1984, p.39)

O *punctum* seria este *inominável*, este *campo cego* (p.86), esta *passagem de um vazio* (p.77), esta *força de expansão* (p.73), esta *mutação viva* (p.77). O movimento do *notar*, *olhar* e *pensar* fotografias dá-se de uma forma *latente*, *viva*, *mutante*, *expansiva*. O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir (p.80). Sentidos que não se deixam identificar, que não se fazem na relação de controle e retenção, mas justamente pelo escape, pelo que foge, extravasa, pelo o que não se deixa nomear. Sentidos que não se deixam representar, provêm de numa contínua tensão entre palavra e imagem.

Barthes coloca-se no papel de um espectador e, a partir de movimentos singulares com certas imagens, cria 48 *notas* - fragmentos de textos - para pensar a fotografia. Escreve simplesmente das fotos que lhe interessam, emocionam e convidam à *aventura* (p.17). Não busca responder a perguntas, identificar intenções ou códigos, deixar-se afetar pelas forças *subversivas* das imagens como potência de pensamento. As fotografias que lhe marcam são muitas vezes aquelas que, por um detalhe, por uma composição - geralmente não causada pela intenção do fotógrafo - criam uma abertura, uma latência. Um pensar que age e também padece, aberto *ao que advém* (p.73), à *a(d)ventura*.

Neste livro, desenvolve duas possibilidades de movimento de pensamento em relação às fotografias: o *punctum* e o *studium*. Segundo ele, o *studium* faz-se nos moldes de um pensar educado e polido (p.48), que quer encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las (Barthes, 1984, p.48). O *studium* como um olhar que busca controlar o fluxo líquido dos sentidos, o *punctum* como pura vazão, ferida que punge.

Com muita freqüência o *punctum* é um detalhe [...]. O detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que o seja; ele se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo [...]. Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de uma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio.

(Barthes, 1984, p.76-77)

O *punctum* podia conformar-se como uma certa latência (mas jamais com qualquer exame), tem uma força de expansão, olho que pensa e me faz acrescentar alguma coisa à foto.

(Barthes, 1984, p.73)

O movimento de, pela fotografia, encontrar as intenções do fotógrafo afirma a sua potência comunicativa e representativa, como se ela contivesse marcas fixas e seguras de certas profundidades: das perspectivas do fotógrafo, de suas intenções narrativas, de suas representações transformadas em imagens. Um pensamento ligado à força da fotografia como *pele-cicatriz*, indiciadora de algo que está fora dela, em especial naquele que escolheu, focou, recortou e compôs a cena. A fotografia como representação de um ponto de vista lança-nos a um desejo de desvendar, decifrar, investigar e examinar, para uma posterior fraternização, ou não, com a visão do fotógrafo. Neste pensamento *studium*, que tem como objetivo compreender o outro pela fotografia, o observador apalpa marcas na busca de indícios de profundidades mantendo-se em um lugar protegido. Barthes procurava um pensamento menos distanciado, levado pelo *prazer* e pela *emoção*, vulnerável e disposto a ferir-se por uma *latência* que advém da imagem como flecha pontiaguda. Ferida que possibilita um vazar incontrolável, sem direção, *hemorragia dos sentidos* (Garcia, 2007, p.106).

Percebo ressonâncias entre esta maneira de compreender o pensamento com as formas de Deleuze dizer dos *acontecimentos*, que *não procedem de uma boa natureza e de uma boa vontade, mas que provêm de uma violência sofrida pelo pensamento* (Deleuze, 2004, p.36). Diz de um querer o *acontecimento* no movimento de pensar, *aceitar o ferimento* que chega e desestabiliza. *Ser digno* do que irrompe. Entre as luzes da imagem e as luzes dos nossos olhos, o advento de algo que nos afeta. O *acontecimento* como os sentidos em *fulguração*, como os efeitos que se fazem na passagem entre *olhar, notar e pensar*. Ser atravessado pela fotografia, por sua potência *subversiva* e *pensativa*, pelo *outro do pensamento*, por aquilo que força e obriga a “prestar atenção” (Barcena & Vilela, 2006, p.16). Pensar as fotografias não como objetos a serem compreendidos ou

O studium é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operador, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo o meu querer de Spectador. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) a reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? – Pois bem, é: a Foto é perigosa), dotando-a de funções, que são para o fotógrafo outros alibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu Spectador, eu as conheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu studium (que jamais é meu gozo ou minha dor).

(Barthes, 1984, p.48-49)

interpretados, mas como superfícies que possibilitam um deslizar contínuo, sem a sede de um lugar seguro e estável. Ter uma fotografia *como quem recebe uma canção* (Deleuze, 2004, p.14) e deixar-se tocar por suas intensidades. Simplesmente disponibilizar-se a uma abertura para que as imagens ajam. Reiner Maria Rilke, poeta tcheco, escreve sobre o pensar face ao *estranho, ao maravilhoso e ao inexplicável* que nos defronta. No movimento de defensiva, de afastamento ao que irrompe, os *sentidos com as quais poderíamos aferrar se atrofiam*: como se tirássemos a *intensidade de um leito de um rio de possibilidades infinitas para ficarem num ermo lugar da praia, fora dos acontecimentos* (Rilke, 1994, p.66).

Nessa conexão entre o *acontecimento* de Deleuze e a latência do *punctum* de Barthes, um desejo de pensar a criação de sentidos que se dá na passagem entre o olhar fotografias e um dizer atravessado por seus efeitos. Na busca de uma poética e política de possibilidades para pensar as fotografias da escola não como *cicatrices* de feridas anteriores ou interiores - documentos que atestam fatos ou como objeto de análise de visibilidades, mas como lâminas que abrem *feridas*, que dão vazão a outros líquidos e possibilitam novas e infinitas dobras de sentidos. Um pensar que mude seus rumos pela passagem inexorável da luz: uma forma, um brilho, um gesto que nos atinge. Uma aventura não programada de nossos dizeres. O pó de giz na lousa, no chão, nas mãos, sombras e luzes singulares e cotidianas na concretude das paredes, o intenso e fugaz encontro de olhos, o instante em que a tinta se adensa na superfície do papel e que se esvai na água, um toque de corpos, a corda azul que se apaga e se adensa na superfície-papel.

Ou a moral não tem sentido nenhum ou então é isto que ela quer dizer, ela não tem nada além disso a dizer: não ser indigno daquilo que nos acontece [...]. Que quer dizer então querer o acontecimento? Será que é aceitar a guerra quando ela chega, o ferimento e a morte quando chegam? [...] O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.

(Deleuze, 2003, p.152)

cortar ser cortado por Deleuze

Em *Lógica dos Sentidos*, Gilles Deleuze escreve sobre e com uma linguagem de efeitos de superfície, não voltada a causas profundas. Para ele, nos movimentos do pensamento *tudo que se passa, passa-se na linguagem e passa pela linguagem* (Deleuze, 2003, p.23). Desenha o acontecimento também pelo padecer e pelo corte: o que rasgou, feriu, partiu, mas este efeito de fissura, para ele, é um *cortar demasiado profundo, mas não o bastante* (p.9), sempre insuficiente, sempre na eminência. Este *quase* se faz pela impossibilidade de um efeito do pensamento estabilizar-se na linguagem, por uma potência *indizível*, que provém de uma disjunção temporal insolúvel: *o acontecimento é eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa* (p.9).

Para dizer desta potência de um presente inapropriável diferencia duas leituras de tempo nos movimentos do pensamento. O *Cronos, tempo corporal*, atua no pensamento que se faz voltado a organizar e medir as causalidades. Nele só *o presente existe no tempo, o passado e futuro são dimensões relativas a ele* (p.167). Este pensamento faz-se por uma imagem *vasta e profunda* do presente, que lhe dá uma acomodação estável para buscar as origens e fazer a *medida da ação dos corpos ou das causas* (p.167). Nessa leitura de tempo, o pensamento se faz pelo *devenir-louco das profundidades* (p.166), pelo *corte profundo*, que define e estabiliza a efetuação dos sentidos na linguagem num chamado à compreensão e à interpretação.

O tempo do *acontecimento*, para Deleuze, é da ordem do *Aion, de um passado e um futuro que dividem a cada instante o presente... sempre já passado e eternamente por vir* (p.170). No tempo *Aion*, o presente é continuamente cortado e dividido, não se faz de forma *profunda* na

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e o não: pois o acontecimento é infinitamente indizível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é nem um nem outro, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado).

(Deleuze, 2003, p.9)

linguagem. O presente em *Aion* é um instante fugidio e o *acontecimento* é infinitamente indizível (p.9). No *cortar demasiado, mas não o bastante*, não se faz possível comunicar o *acontecimento* pela linguagem, pois há algo nele que sempre escapa, num desvio inexorável, num acontecer contínuo. O *Aion* é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Esta profundidade e este preenchimento sempre insuficiente é o que, para Deleuze, torna possível a linguagem, como nascimento, como novidade, como *devenir-ilimitado*. O sentido não se adensa de forma imutável em palavras, ao subir às superfícies da linguagem *muda de natureza*, vira outra coisa e deixa uma latência, uma reserva pulsante. Daí o sentido não pode ser dito existir, mas somente insistir e subsistir (p.22).

No pensar sob o efeito do *acontecimento* não é possível dizer do que passou, a partir de um presente estável assegurado por uma linguagem que mede e comunica as causas. O pensar pelo efeito do *acontecimento* dá-se num movimento de *insistência* e *subsistência* dos sentidos, por uma linguagem que instaura uma temporalidade não causal, mas de *puros efeitos*. Esta impossibilidade de distinção entre causas e efeitos no pensamento convida a entrar nos fluxos de efeitos da linguagem, efeitos sobre efeitos. Sou mobilizada a dissolver a dualidade entre passividade e atividade entre *pele-retina* e a *pele- fotografia* no movimento de pensar por imagens, e a entrar no que Deleuze chama de *resultado comum*, um *cortar-ser cortado* contínuo.

Cabe, neste verbo inventado, o *cortar*, o *cortar-se* e o *ser cortado*. Uma justaposição que não possibilita definir as linhas de causalidade entre o sujeito e o objeto, o ativo e o passivo. A força está neste *comum* indissolúvel. O presente instável de *Aion* cria linhas de efetuação constantes. Entrar neste movimento de efeitos é uma forma de lidar com o que *advém* – com a contingência, com o acaso, o novo e o inesperado – não na ordem da compreensão

Segundo Aion somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um passado e um futuro que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo[...]. Um tempo que se libera do conteúdo corporal, é este mundo, dos efeitos incorpóreos ou efeitos de superfície que torna a linguagem possível [...]. Enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matéria, Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo [...]. Sempre já passado e eternamente por vir.

(Deleuze, 2003, p.169-170)

(pensamento ativo) e nem da *resignação* (pensamento passivo), mas de criação: *fazer do acaso objeto de afirmação e ramificação* (Deleuze, 2003, p.63). Neste jogo criativo entre o agir e o padecer no pensamento, uma impossível definição de limites. Nessa afirmação e ramificação do *acontecimento*, a linguagem é *um deslizar sobre aquilo a que se remete sem jamais se deter*, é ela que *fixa limites, mas também ultrapassa limite e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado* (Deleuze, 2003, p.2).

O *corte demasiado e insuficiente* é da ordem do *puro devir*, diferente do *devir das profundidades*, pois *se furta ao presente*, não designa identidades fixas, mas infinitas. O deslizar contínuo do presente é um deslizar sobre forças identitárias, não limita a linguagem a *uma forma de consciência pessoal ou de uma identidade subjetiva, como um sujeito que se manifesta, pontos de vistas subjetivos*. Ao mesmo tempo em que não designa as perspectivas de um sujeito, suas memórias, sua pessoalidade, também não é da *ordem das propriedades objetivas significadas* (p.102). Assim, da mesma forma o pensamento-*acontecimento* não define limites entre o que é ativo e passivo, causa e efeito, também não se fixa como subjetivo ou objetivo. *No devir não se ultrapassam as oposições: nem privado, nem público, nem coletivo, nem individual, mas tudo isso ao mesmo tempo* (p.37). A linguagem *acontecimento* não é expressão da experiência de um certo olhar, mas é um dizer que *corta-se no próprio dizer*, sem origem, sem resgate a um tempo original e da identidade de um sujeito que se expressa, mas de um contínuo *devir* na linguagem.

Por Deleuze, um convite a colocar sob suspeita *a autoridade pedagógica* das imagens e seguir por um plano de pensamento entre fotografia e *devir* (Amorim, 2007). Entre a fotografia, o que nela me efetua e o desejo de dizer desta efetuação, há um outro dizer, outra efetuação,

*O paradoxo deste puro devir,
com a sua capacidade de
furtar-se ao presente, é a
identidade infinita:
identidade infinita dos dois
sentidos ao mesmo tempo, do
futuro e do passado, da
véspera e do amanhã, do mais
e do menos, do demasiado e
do insuficiente, do ativo e do
passivo, da causa e do efeito.*

(Deleuze, 2003, p.2)

que move a imagem e se move com ela em um fluxo que não se estabiliza. É esta passagem impossível entre o olhar fotografias e o dizer em palavras que interessa e move, que liquefaz o desejo de, pela superfície das imagens, adentrar profundidades pelo *corte incisivo* do sentido.

Esses pensamentos desfazem a dualidade entre a intenção e a contingência, entre um pensamento que *fere* a fotografia com um desejo de tocar a *pele* de um tempo e dos sentidos, e o pensamento que se deixa *ferir* pelas fotografias, entre um pensamento ativo e um pensamento *submetido à ordem do acidente* (Vilela, 2001, p.235) em sua pura passividade. Convidam a um pensar sob o efeito de um *resultado comum, cortar-ser-cortado*, ao mesmo tempo, ativo e passivo, singular e plural. Um pensamento que não se faz como resultado de uma *filiação* originária (Deleuze & Guatarri, 1995, p.22) entre sujeito e objeto-imagem, mas por um fluxo não linear, por uma interferência mútua, um *contágio* (p.22).

Todas estas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Designa um efeito, um ziguezague, alguma coisa que passa ou se passa entre dois como sob uma diferença potencial [...]. Dizemos o mesmo a propósito dos devires: não é um termo que devém a outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, mas que está entre os dois.

(Deleuze, 2004, p.17)

Isso foi e o devir

Nos efeitos das palavras de Gilles Deleuze e Roland Barthes, um *ziguezaguear* pelo entre dois de seus pensamentos e um desejo de deixar que alguma coisa se passe. Ao pensar o acontecimento pelas fotografias de escolas na *diferença potencial* (Deleuze, 2004, p.17) destes autores, punge a possibilidade de uma expansão poética do inesperado, do efêmero, do ordinário, do singular... Expandir e diminuir, dizer do ínfimo e do amplo.

Na escrita de *A Câmara Clara*, a cada frase, um pensamento simultaneamente particular e plural, intenso e deslizante. Barthes escreve na busca do que chama de *ciência impossível do ser*

único, por pensamentos e sentimentos que partem de imagens escolhidas por um critério pessoal – aquelas que o animam - que se expandem em uma escrita sobre fotografia, tempo, morte e vida. A poética do texto de Barthes faz-se em *devenir*, o conceito do *punctum* não se desenha de maneira linear e estável, mas acontece de forma *fulgurante*, por relampejos e cintilações inesperadas. Na primeira parte, em que escreve a partir de imagens de diferentes fotógrafos, o *punctum* se faz como um detalhe que parte da fotografia e que provoca uma latência de pensamento, depois, no decorrer da escrita, ganha outra intensidade. Na segunda parte, Barthes discorre sobre uma única foto: um retrato de sua mãe aos cinco anos de idade, que não é apresentada ao leitor. Por esta fotografia um *outro punctum que não é mais de forma, mas de intensidade: o Tempo* (Barthes, 1984, p.141). Este Tempo em letra maiúscula, pune, em especial nessa fotografia pessoal, carregada por uma força emotiva. *Na foto alguma coisa pôs-se diante de um orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento)* (p. 117). Para Barthes a *força constativa* não incide sobre o objeto, mas sobre o tempo. Nas fotografias, o *Isso foi* é a sua verdade mais potente. *A fotografia não pode dizer o que ela não dá a ver* (p.149), e o que ela pode nos dizer com força é: *isso efetivamente foi* (p.149).

No entanto, a escrita de Barthes sobre a fotografia de sua mãe não se estabiliza como comunicação de suas memórias e emoções. O tempo é uma intensidade instável. As palavras são movidas pelo efeito do *tempo corpóreo* da fotografia, mas não se estabilizam em um sentido pessoal. Seus dizeres por fotografias habitam um tempo liso e descoagulante, entre o singular e o plural, o pessoal e o impessoal. Afirma que a máquina fotográfica é *um relógio de ver* e rende-se ao que ela *não dá a ver...* O tempo pune na superfície de uma fotografia juntamente com a impossibilidade de adentrar nas suas profundidades. *É preciso, portanto, que eu me renda*

a essa lei: não posso aprofundar, penetrar na Fotografia. Posso apenas varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel (p.156). Barthes entra pela força do tempo, sem buscar uma verdade oculta - anterior ou interior à imagem. A consciência amorosa e assustadora da pulsão tempo na fotografia cria o que chama de *êxtase fotográfico: movimento revulsivo que inverte o curso da coisa* (p.175). *Um tempo em variação, que não se trata de uma anterioridade ou interioridade, mas de uma exterioridade pura* (Garcia, p.109, 2007). Num tempo em variação, revulsão e dobra, seus pensamentos não vão na direção das origens dos efeitos, mas entram por estas forças de expansão, rendem-se aos seus efeitos de superfície.

Com Deleuze, sou convidada a dizer que as palavras de Barthes não se fazem no tempo do *dever das profundidades de Cronos*, resguardadas por um presente estável que possibilita resgatar e compreender um passado e uma verdade pelas fotografias. Barthes leva-nos a um dizer/pensar por fotografias na força do tempo corpóreo e também de um *tempo impessoal*. Na passagem contínua fotografia-pensamento-palavra, o tempo *Aion* instaura-se dentro de *Cronos*. Um convite a um dizer que se faz na pulsão instável entre o passado e a passagem, a entrar pela intensidade do *Isso foi* - a luz de que retorna na imagem - e simultaneamente pelo *dever ilimitado* de sua passagem.

A *força da evidência* das fotografias fissurada insistentemente pelo pensamento/sentimento cria um dizer do passado que também diz da passagem. Nessa mudança, a *evidência* ganha outra potência. A mesma força que possibilita o desejo de captação, compreensão e controle dos sentidos, também efetua como expansão e criação, força de poesia. *Assim é a poesia, exprimindo na linguagem todos os acontecimentos em um [...]. A linguagem como sendo ela própria um acontecimento único* (Deleuze, 2003, p. 190). A *força evidencial*

também faz da fotografia *uma infinita matéria poética pela afirmação radical da sua materialidade finita* (Vilela, 2004, p.647). Potência poética que afeta um dizer em palavras fragmentadas em continuidade indefinida, sem lugar de origem ou chegada, em passagem, em *devir*.

passagens, corte e justaposição

Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre. Foi difícil fotografar o sobre (Barros, 2001, p.12). Diz Manuel de Barros em seu ensaio fotográfico sobre o silêncio. *Queria transformar o vento. Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto. Eu precisava pelo menos enxergar uma parte física dele: uma costela, o olho* (p.27). Ao perder-me por pensamentos e pelos ensaios fotográficos das educadoras, fragmentando e sendo fragmentada por fotografias e palavras, enveredei-me pelo impulso de fotografar o imaterial: *o tempo em passagem*. Quis enxergar e dar a ele *uma forma concreta*. Diferentes fragmentos levaram-me à força da *passagem*. Texturas, sombras, reflexos, sujeiras, riscos, escritos, corrosões, cores, corpos, opacidades, brilhos em superfícies várias, concreto, papel, parede, folha, janela, lousa, chão. Indícios poéticos de passagens nas superfícies da escola, adensados e expandidos na imagem.

Se nas fotografias pulsa um tempo pessoal, quis encontrar nelas o tempo impessoal. Dizer do tempo pelas fotografias, não somente pelo que passou, mas pelo o que continuamente passa. No que paira na imagem encontrar a passagem. Do passado à passagem, da passagem ao passado. Na assunção de que a fotografia tem o poder de levar-nos

a tempos e espaços definidos, entrar por esta limitação e sair dela numa tensão insolúvel, criar fragmentos fora do tempo e do espaço.

Ferir a lâmina 10x15 cm que imita o passado, proporção que nos arremessa à janela do eis aqui o que aconteceu. Fotografar fotografias, cortar e justapor, acentuar efeitos, efetuar sobre eles, ser efetuada, ferir as palavras. *Cortar-ser cortada* pelas imagens, justapor e ser justaposta por elas, juntar disparidades, criar paridades outras. O corte e a justaposição acentuam os efeitos de um tempo outro que se faz na superfície da fotografia. Tempos que subsistem nas formas, luzes, sombras, cores, que agem por um contágio não diagnosticado. O corte como uma acentuação da potencialidade da fotografia como fragmento superficial... Ir no limite desta verdade, no desejo de conviver com a fratura, redescobrir a força de iniciar no seio dos fragmentos, no meio do caminho, passagem sem ponto de partida ou chegada. Pela *beleza dos fragmentos de tempos coagulados* (Vilela, 2004, p.621) *nas fotografias, ir simultaneamente do ordinário instante ao tempo ilimitado.*

Se a educação se faz no desejo de deixar marcas, de *ensi(g)nar* - e se a fotografia entra como potencializadora deste seu desejo, que ela também possa expandi-lo (talvez subvertê-lo) na sua potência como um dizer em *fulguração*. Dentro da força-marca, a força-ferida que instaura um tempo em *devir*. Da cicatriz ao corte, do corte à cicatriz, do que se adere e do que vaza. Fotografias como *peles* sobrepostas em repetidas recomposições, novas sensibilidades. Coisas e seres passam, passam-se, não se passam, marcam, marcam-se, não se marcam, abrem vazões, não abrem... Um movimento contínuo entre o controle e o acaso, entre marcar (não marcar) e ser (não ser) atingido por inesperadas e inapreensíveis aberturas. E se elas ensinam, talvez seja um pensar/dizer aberto ao imprevisível e incontrolável. Um *ensi(g)nar* que se faz

como rasgo na *pele* de um tempo controlado que quer emoldurar com imagens o que lhe escapa. Poética fissura, abertura a um outro tempo em constante variação com luzes e palavras.

referências

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues. *Fotografia, som e cinema como afectos e perceptos no conhecimento da escola*. Revista Teias: Rio de Janeiro, ano 8, n. 15-16, jan/dez, 2007, p.1-12.

ANTUNES, Arnaldo & XAVIER, Márcia. *ET, Eu, Tu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARCENA Fernando & VILELA; Eugénia. *Acontecimento*. In: CARVALHO, Adalberto Dias (coord.) *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora, 2006, p.14-19.

BARROS, Manuel. *Ensaio Fotográficos*, Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (org.) São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma espelho do mundo. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (org.) São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D' Água, 2004.

GARCIA, Wladimir A. C. Entre paisagens. Revista Pro-Posições, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, v. 18, n.2, mai/ago, 2007, p. 103-114.

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

MONTEIRO, Rosana Horio. *Descobertas múltiplas, a fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Globo, 1994.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual in: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac, 2005, p.115-128.

SAMAIN, Etienne. Modalidades do Olhar Fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson (org) *Ensaio sobre o fotográfico*. Unidade Editorial: Porto Alegre, 1998.

SERÉN, Maria do Carmo. *Metáforas do sentir fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia e Rocha Artes, 2002.

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

VILELA, Eugénia. Corpos inabitáveis: Errância, Filosofia e memória. In: LARROSA, Jorge; Skliar (org.) *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.233-254.

VILELA, Eugénia. *Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*. Dissertação de doutoramento em Filosofia, Universidade de Letras do Porto, 2004.

fotografia janela
poética superfície

Nada sobe à superfície sem mudar de natureza.

Gilles Deleuze



pelas superfícies de uma fotografia

Os azuis marinhos das escolas, nessa imagem, aparecem em respingos, frágeis molduras.

Poderia ser qualquer escola com estes vitrôs azuis.

Se a fotografia tivesse sido feita de frente veríamos o fotógrafo.

Duas fotografias sobrepostas?

É o contraste entre o mundo da vida - colorido, iluminado - e o mundo opaco da escola.

É o cotidiano do aluno sendo trazido para dentro da sala de aula.

Uma fotografia feita de dentro para fora?

De fora para dentro?

Uma sala muito organizada.

Uma professora ensinando um aluno.

Uma névoa verde rodeia os dois pensadores, uma luz oblíqua atravessa seus corpos.

Rostos e bocas perpassados pelas folhas das árvores.

Uma janela se abre entre as cabeças de duas crianças, galhos e carros passam por elas.

Aquilo lá atrás é uma outra janela?

Não, uma porta lateral que sai para o estacionamento.

Uma aula de ofício, há tecidos por todos os lados.

Atrás alguém passa roupa e a frente uma mulher loura ensina uma criança oriental a cortar tecidos. Os vapores dos ferros de passar ofuscam nossa visão. É isso mesmo, coloquei esta foto no computador, ampliei até 500 vezes para confirmar.

Há uma linha oblíqua que atravessa toda a imagem, lembra a guia de uma calçada.

A escola parece estar muito próxima à rua, seria uma destas salas de aula-contêiner improvisadas?

Uma professora fantasma, transparente, perpassada por jardins, prédios e gentes.

Uma árvore nasce de suas costas, um telhado em sua cabeça lhe dá ares de mestre chinês.

Corpo solto pelo jardim, gesto lateral e sutil de uma dança oriental.

Como um olhar opaco que não consegue ver com clareza o que ocorre lá dentro.

Uma escola vista por uma pessoa estranha a ela.

Pessoas de fora da escola impondo regras e leis.

Uma diretora passeando e vendo se está tudo certo.

Uma criança excluída querendo fazer parte da escola.

Uma professora observando sem ser vista, vendo de fora algo tão comum.

Estar dentro e estar fora.

Há alunos estudando atrás.

Há tubos de cola, saindo de uma caixinha, espalhados pelo gramado.

O verde, o jardim, as crianças brincando lá fora e o cotidiano chato da sala de aula.

Um momento de aprendizagem e de cooperação entre alunos.

Cabeleira de algas cintilantes, uma professora sereia que canta seus encantos.

Um menino caminha em suas costas e lhe cochicha segredos.

O que nos segreda essa imagem?

(Texto criado a partir de dizeres de educadores sobre uma imagem do ensaio fotográfico da professora Gene Heber).

Olhar para uma fotografia de uma cena comum, feita por uma professora em uma escola comum. Repetição. Perceber uma explosão de diversidades nestes comuns tão comuns. Diferença. Uma imagem produzida em um curso de formação de educadores, no qual os atos de fotografar e de observar fotografias pretendiam compor outras possibilidades de olhar. Uma coleção de palavras que surgiram do encontro de diferentes educadores com essa mesma fotografia. Uma composição rítmica de vozes, coleção de *devires*, dobras, fissuras, deslizos. A fotografia como passagem, uma *janela-superfície* em que *acontecimentos* passam, passam-se, atravessam e são atravessados por vidas. Como passar e pensar por este mundo retangular, plano e liso que as imagens nos oferecem?

Há, nessa coleção de palavras, dizeres que buscam uma decodificação, um contexto, uma definição de personagens. Essa ordenação opera pela decomposição do plano da imagem - que são também planos das escolas pensadas, rememoradas e imaginadas - em diferentes camadas que nos aproximem da tridimensionalidade: o dentro e o fora, o aluno e a professora, o objeto e o reflexo, o colorido e o opaco, à frente e atrás, a escola e o entorno... Alguns dizeres parecem querer encontrar um ponto para se fixarem, uma saída estável para o incômodo gerado pela imagem: *há uma linha oblíqua que atravessa toda a imagem, lembra a guia de uma calçada; aquilo lá atrás é uma outra janela? Não, uma porta lateral que sai para o estacionamento...* Há, em outros dizeres, uma tentativa de descobrir o que há por detrás da fotografia, de encontrar os indícios superficiais de uma verdade profunda... *é isso mesmo, ampliei até 500 vezes para confirmar.*

Na fotografia tudo se transforma em superfície, diferentes espaços são adensados em um único plano. Esquadrinhamos rapidamente uma imagem pelo jogo da perspectiva. Jogo

“Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde eu possa mirar o que será pintado” (Alberti, 1519, p.88). Imita-se a natureza, ou melhor, constrange-se o que se vê como “real” a figurar-se conforme os procedimentos e as regras necessárias para que as figuras “reais” realizem-se em formas “naturais” dentro do quadrado.

(Almeida, 1999, p.126)

Definiu-se, de um modo por demais insistente, a superfície por simples oposição à profundidade. A superfície é então aparência que deve ser superada em direção à essência. Assim entendida, a superfície (para esta forma de pensamento) inscreve-se na estrutura do desvelamento.

(Martin, 2000, p.99)

que se encena como natural em nós e em nossa cultura imagética, resolvendo o dilema dos adensamentos. Do plano arremessamo-nos ao profundo. As imagens em perspectiva têm como moldura um retângulo que se mantém, quase na mesma proporção, na tela da pintura, do cinema, na televisão e na fotografia (Almeida, 1999, p.125). Nestes *quadrângulos de ângulos retos*, as imagens são chamadas a serem vistas como janelas que nos apresentam ou representam uma paisagem uma vez olhada. Dentro da idéia de que o *real* nada é além do visível, pelas imagens, acreditamos ver *este real naturalizado, reproduzido pela fotografia, pela cinematografia, pela videografia, como uma verdadeira representação visual. Como uma virtude artística e científica, a perspectiva governa a educação visual contemporânea* (Almeida, 1999, p.141). Essa forma de representar os seres e as coisas sob um efeito de realidade tornou-se dominante no mundo ocidental. Uma *política* e uma *estética visual* (Almeida, 1999) que se faz também como um pensamento, que tem a superfície como falsidade, sempre distante de uma verdade mais oculta.

Por essa lógica de pensamento, a fotografia sempre guarda um segredo a ser desvelado, uma *aparência que deve ser superada em relação à essência* (Martin, 200, p.99). Não há como negar a força representativa da fotografia, que por adensar, em perspectiva, a luz de seres e coisas de um instante, nos leva a querer identificar uma professora, uma escola, uma sala de aula, um aluno, a encontrar, no plano, a representação de um mundo tridimensional. No entanto, a opção por essas coordenadas que querem somente desvendar, fecha a possibilidade de enveredar-nos por outros caminhos. Talvez, uma visão e um pensamento sempre tão dispostos a *escrutar* (Barthes, 1984, p.149), a descobrir, a desmascarar e a descascar as

A perspectiva é tão somente uma maneira histórica de ocupar as diagonais ou transversais, as linhas de fuga, isto é de reterritorializar o bloco visual móvel. Mas as linhas de fuga, as transversais, são susceptíveis a muitas outras funções além dessa molar [...]. A perspectiva, e até a profundidade, são territorializações das linhas de fuga que, sozinhas, criaram a pintura, levando-a mais longe. A perspectiva dita central, especialmente, precipita num buraco negro pontual, a multiplicidade das fugas e o dinamismo das linhas. É verdade que inversamente os problemas da perspectiva desencadearam todo um pululamento de linhas criadoras, todo um afrouxamento de blocos visuais, no momento mesmo que eles se pretendiam senhores.

(Deleuze & Guattari, 1995, p.98)

superfícies enganosas, não se permitam deslizar pelas finas camadas escorregadias de uma imagem.

A fotografia foi criada dentro das regras e orientações estéticas da perspectiva central, que *precipita num buraco negro pontual a multiplicidade das fugas e o dinamismo das linhas* (Deleuze & Guattari, 1995, p.98). No entanto, assim como Deleuze diz que, na pintura, os problemas da perspectiva *desencadearam todo um pululamento de linhas criadoras, um afrouxamento de blocos visuais*, acredito que algumas fotografias também afrouxam e desestabilizam modos de ver. Dentro deste mesmo objeto feito para aprisionar o visível, a perspectiva também cria desordens que convidam a outros pensamentos.

Em algumas fotografias, em especial aquelas que brincam com os espelhamentos, o jogo da perspectiva sofre quebras e confunde-nos, tira-nos a clareza entre o que está perto e o que está ao fundo. A imprecisão de planos cria um jogo insolúvel entre o interior e o exterior. Nessas superfícies não há mais diferença entre a distância infinita e a nula. Por essas imagens, que nos forçam a deslizar por férteis desentendimentos, um convite a encontrar essa mesma força em qualquer outra fotografia.

Deleuze, na sua teoria dos *acontecimentos*, convida-nos a pensar a linguagem como cartas de baralho, *figuras sem espessura, profundidades desdobradas nas superfícies* (Deleuze, 2003, p.10). Os sentidos não são representados ou comunicados pela linguagem como algo que provém de um lugar profundo e se adensa em palavras e imagens. *Tudo o que acontece e tudo o que se diz acontece e diz-se na superfície* (p.136). Nas fotografias, não há o que encontrar o que está abaixo, à frente, aos lados, nessa procura nos deparamos apenas com um avesso branco e uma moldura de ausências. Fotografias são janelas sem suportes estáveis, emolduradas

Na justiça invocamos uma adequação, mesmo que seja a regras que inventamos, a uma transcendência que pretendemos desvelar ou a sentimentos que nos impelem. A justiça, a justeza, são más idéias. É necessário opor-lhes a fórmula de Godard: não uma imagem justa, mas justamente uma imagem. Como um filme ou uma canção: não idéias justas, justamente idéias. Justamente idéias é o encontro, é o devir, o roubo e as núpcias, esse 'entre dois' das solidões.

(Deleuze, 2004, p.19)

O segredo está no conteúdo ou na forma? – e a resposta já está dada: nem em um nem no outro [...]. É preciso agora que o segredo adquira sua própria forma como segredo. O segredo eleva-se do conteúdo finito à forma infinita do segredo. A influência por irradiação e a duplicação por roubo ou eco são agora o que dão ao segredo sua forma infinita.

(Deleuze & Guattari, 1995, p.85)

pelo vazio. Aceitar que imagem não pode suprir estes vazios temporais e espaciais que a envolvem, a partir daí enveredar por um pensamento que não busque preenchimentos, mas esvazie-se, silencie-se nas paisagens planas e fragmentadas.

Ceder ao desejo do desvelamento de um conteúdo escondido por detrás das formas, aceitar a impossibilidade deste gesto. Assumir que atrás da imagem não a nada além dos *grãos do papel* (Barthes, 1984, p.149), que a fotografia *não pode dizer o que ela não dá a ver* (p.149). Entrar, simplesmente, pelo o que ela dá a ver, pela potência de sua matéria plana: *justamente uma imagem*. Não uma *imagem justa* (Deleuze, 2004, p.19) que dá filiação a palavras e pensamentos justos em relação ao que aprendemos a chamar de realidade. No *dever* solitário do *entre dois* com as imagens (p.19), *justamente* pensamentos, embalados por ritmos, cores, formas, brilhos, sombras, imprecisões, incômodos, encantamentos. Pela superfície intransponível de uma *janela-fotografia*, que as palavras vibrem em *desassossego* (Pessoa, 2007, p.50) na poética *irradiação* do indizível. A imagem, não como um enigma a ser desvendado, mas como *forma infinita de um segredo*; como um *mistério* das pequenas coisas que não se movem, que *param para o deixar passar* (Pessoa, 2007, p.50).

*Depois, entre as sensações
que mais penetrantemente
doem até serem agradáveis, o
desassossego do mistério é
uma das mais complexas e
extensas. E o mistério nunca
transparece tanto como na
contemplação das pequeninas
coisas, que como não se
movem, são perfeitamente
translúcidas a ele, que param
para o deixar passar.*

(Pessoa, 2007, p.50)

pelas janelas de um filme

00:00:00 – 00:01:15

Documentário *Janela da Alma: um filme sobre o olhar* de João Jardim e Walter Carvalho

Tela negra. O filme surge como um despertar sem imagens. São os sons que ouvimos ao despertar, e no filme são águas mansas que escorrem e o acordam. O som é sutil, uma nascente, um olho d'água. O olho como água seria aquele que recebe a luz, deixa-se penetrar por ela, ao mesmo tempo em que projeta no mundo uma outra luz, um brilho, um reflexo, dando às imagens recebidas novos contornos. Nessa imagem-pensamento para o olhar, a atividade primeira estaria nas coisas vistas e na luz e não em nossos olhos, remetendo-nos ao caráter passivo e receptivo do olhar.

A tela continua negra, as imagens da água vêm-nos pelos ouvidos, como se caminhássemos em direção ao mar ou a uma cachoeira sem vê-la. Um estrondo, um trovão e agora, o som de água poderia ser outra coisa, talvez de chuva escorrendo e talvez de ondas do mar. Quem sabe tudo isso ao mesmo tempo: a água que nasce, escorre, cai dos céus e que chega ao mar. *A água em todo seu caminho, como o verdadeiro olho da terra, seu aparelho de olhar o tempo* (Caudel *apud* Bachelard, 1997, p.31).

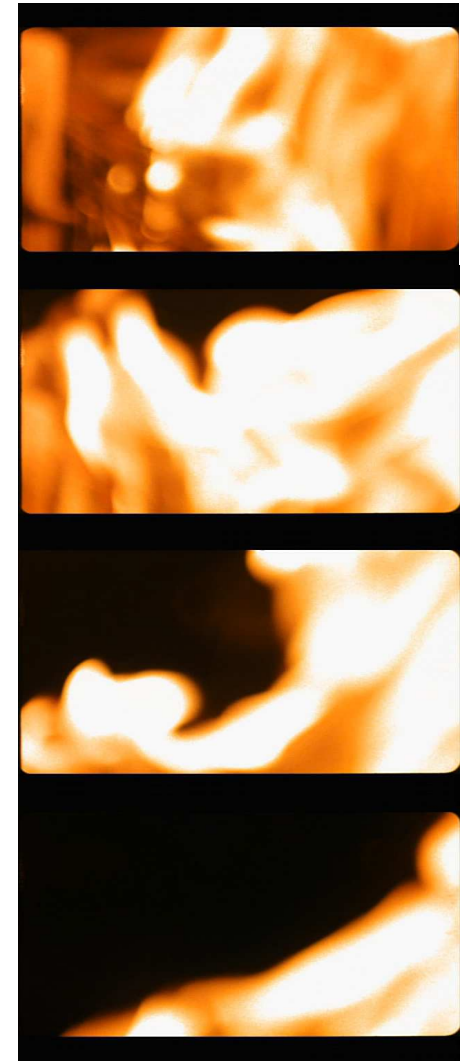
O estrondo traz a luz ao filme, na forma de uma pequena chama ao centro da tela. A chama aumenta e ilumina a mão que acende. Na disposição dos gravetos no centro da fogueira, um olho incandescente, um olho que ilumina. Estaria aí uma outra imagem, na qual parece que *o olho projeta a luz, que ele próprio ilumina suas imagens* (Bachelard, 1997, p.31). Os



olhos, parentes do fogo e da luz, são faróis emissores de raios luminosos que se deslocam no espaço, chocam-se com as coisas, e esse encontro é responsável pela visão. *Os olhos viajam pelo sensível tocando as coisas com sua luminosidade* (Chauí, 1988, p.41). Este olhar luminoso parece guiado pelo desejo, *pela vontade de ver suas visões* (Bachelard, 1997, p.31), estando mais ligado aos estímulos internos que àqueles que vêm de fora. A imagem do fogo traz, assim a visão em sua atividade, *aquela que depende de nós, nascendo em nossos olhos* (Chauí, 1988:34), e a imagem da água, em sua passividade *a visão que depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo* (Chauí, 1988. p.34).

Saindo do centro do fogo, a câmera passeia, acompanhando o crescimento das chamas. Notas de uma melodia simples misturam-se com águas escorrendo, ondas, trovões ou com o próprio trepidar do fogo, ou todos estes sons misturados no filme e em nossas memórias. Enquanto no início o visível se contrapunha ao audível, neste momento a dualidade fogo/água pode dissolver-se. Não apenas os ouvidos podem sobrepor o fogo e a água, mas também nossos olhos, quando ao final da cena as labaredas desfocadas e lentas parecem dançar como ondas. Os sons vão conformando novas imagens ao visível, as imagens remetem-nos a outros sons. Os olhos ouvem e os ouvidos olham.

A água no filme nos chega escorrendo como nascente e o fogo nos surge como chama nova. O olho d'água e o olho de fogo aparecem na sua origem, surgem como uma visão que nasce, um *dar a luz*. Essa imagem de nascimento dos elementos faz pensar que talvez, no campo de forças entre a passividade e atividade do olhar, entre o que nos afeta e o que queremos afetar, haja algum espaço para aquilo que brota inesperadamente – lento e manso como água ou fugaz como fogo. Talvez, haja um intervalo entre o estímulo das coisas e os



nossos desejos, um entre lugar que se faz no contato entre nossas luzes e as luzes do mundo, para aquilo que, neste *entre* impreciso, simplesmente nos consome e nos inunda.

*

Que palavras lhe surgem ao entrar em contato com uma imagem? Uma pergunta feita aos educadores dos cursos realizados nos diferentes momentos de encontro com imagens de filmes e fotografias. Um exercício de pensamento, em busca de uma força que subsiste no encontro com as imagens. Entrar pela potência da imagem como criadora de pensamentos, em busca de um olhar padecente, que se deixa afetar pelas coisas vistas, de dizeres que precedem as explicações, de palavras como figuras de nascimento, resultado comum entre algo que vêm e o que se cria na expressão. Este movimento de pensamento, nos cursos, fez-se a partir de diferentes fotografias de escolas e das imagens e os sons de um filme: o documentário brasileiro *Janela da Alma* de João Jardim e Walter Carvalho.

Neste filme, um fotógrafo, um músico, uma criança, uma atriz, um professor, cineastas, escritores, poetas narram suas experiências de olhar o mundo e olhar-se atravessadas pela cegueira, pela miopia e pelo estrabismo. Olhares, sentimentos e pensamentos que se fazem por suas memórias de amores, de tristezas, de incômodos, de encantamentos e de descobertas. Nos depoimentos, as experiências de ver o mundo de forma dita *anormal*, levam-nos a perceber que o ver embaralhado, ver opacamente e o não ver não constituem necessariamente uma falta, mas uma diferença. Diferença na forma de ver o mundo,

diferença nas formas de pensar e sentir. Neste deslocamento - da falta e da anormalidade para a diferença - um desequilíbrio na lógica da normalidade de olhar, pensar e expressar.

A força narrativa dos depoimentos do filme *Janela da Alma* desequilibra de diferentes maneiras a idéia de um pensamento claro e límpido sobre o mundo e as coisas, *do conhecer que é clarear a vista* (Chauí, 1998, p.33). Desequilibra a idéia da visão como sentido prioritário para vermos e conhecermos o mundo. Poderíamos aqui nos debruçar sobre cada um dos personagens, desde a percepção e a criação musical de Hermeto Paschoal que parece ser atrapalhada pela visão, aos dizeres de Manuel de Barros - *o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê, é a imaginação que transfigura o mundo*, uma potência poética que não vem da visão, mas de um outro lugar. E pelo fotógrafo Eugen Bavcar, na sua paradoxal condição de fotógrafo cego, no seu modo de criar imagens, de inventá-las ao sabor do acaso, da imprecisão, dos desejos, despregando por completo a conotação da fotografia como registro de algo que vemos. As reflexões destes artistas mostram-nos que o visível é um campo bem menos homogêneo do que habitualmente nos damos conta, suas palavras invertem nossas lógicas.

A força dos depoimentos não está apenas em suas histórias e nas suas formas envolventes de narrá-las, mas também na criação audiovisual. O filme na escolha dos entrevistados, na maneira de filmá-los, na edição de textos, imagens e sons, na inclusão de imagens que entrecortam as narrativas, vai construindo um pensamento sobre o olhar. Os

A edição de Janela da Alma é parte do seu diferencial poético. O filme não só fala sobre o tema como também consegue produzi-lo em sua estrutura. A edição dos trechos das narrativas seguem estratégias variadas, certas vezes conectando duas idéias, outras iniciando linhas de fuga, digressões sem volta, totalmente “desfocadas”. Um fluir irregular, mas nem sempre, um contínuo em certos trechos, mas nem sempre. Certas passagens do texto parecem mesmo estar mais enquadradas do que outras, mais focadas no tema; outras se desviam e tomam rumos inesperados.

(Araujo, 2006, p. 120)

diretores, que também têm deficiências visuais¹⁴, não são personagens do filme, mas trazem seu testemunho na criação poética que é o filme.

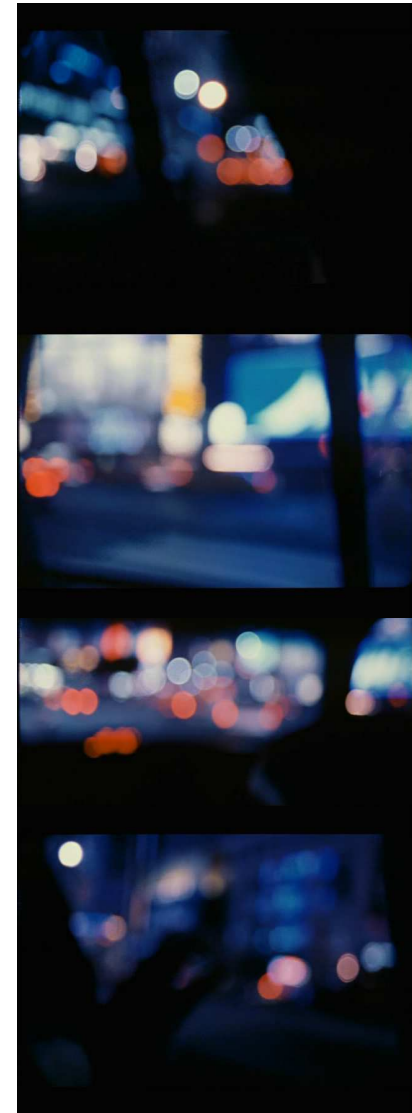
Vidro embaçado, luzes imprecisas da cidade pelas janelas de um carro em movimento lento. A câmera passa calmamente por diferentes janelas que enquadram imagens desfocadas. Os sons parecem chamar a atenção do observador, a câmera move-se na medida em que eles aparecem, como uma procura guiada pela audição. Dança de luzes abstratas, gritos ao longe misturados a uma melodia melancólica. Uma procura lenta, longa e imprecisa. O carro vai parando devagar. Uma mão ao final tateia o vidro. Como se quisesse tocar o inatingível, aquilo que os olhos e os ouvidos não conseguem encontrar. Uma voz. *Você nunca se descobre pensando fora de foco. O mundo é que está fora de foco ou eu estaria?*¹⁵

As curtas seqüências de imagens e sons que entremeiam as entrevistas parecem quebrar as rédeas do sentido discursivo, *implodem a previsibilidade e impõe o desconcerto* (Ribas, 2003, p.10). Seqüências acompanhadas por sons - vozes, melodias, ruídos - vão adensando outras imagens às palavras. Os sons¹⁶ não esgotam os vazios, a melodia cria pausas. *Os barulhos e as palavras por várias vezes não se traduzem, não se legendam reciprocamente* (Ribas, 2003, p.7). As imagens por vezes são tão longas quanto às próprias entrevistas. *As interfaces verbais e visuais*

¹⁴ Em entrevistas, João Jardim narra que a idéia do filme surgiu a partir de experiências pessoais de alguma forma partilhada entre ele e Walter Carvalho: a experiência de verem o mundo de forma diferente: João Jardim tem 7,5 graus de miopia e Walter Carvalho 8. A partir de conhecimentos pessoais lançam-se à produção de um filme sobre um tema geral, o olhar. Partiram para uma pesquisa com artistas, intelectuais e pessoas ditas comuns da Europa e do Brasil que possuem alguma deficiência visual. A pergunta a essas pessoas era simples: como a sua deficiência influenciou na sua personalidade e sua forma de ver vida?

¹⁵ depoimento de Carmella Gross no filme.

¹⁶ Composições de José Miguel Wisnik.



são ora contínuas e ora descontínuas, de maneira irregular. As imagens são variadas quanto ao tom e quanto à duração (Araujo, 2006, p.122). A edição de palavras e imagens cria uma *poética do desfocamento* (Araujo, 2006) como se o filme nos convidasse a um pensamento desfocado. No entanto, as palavras do filme parecem marcar mais que suas imagens. Algo que percebi em minha experiência com o filme e também nas diferentes vezes que conversei sobre ele com educadores. Ao pedir que escolhessem um texto e uma imagem para conversarmos sobre o filme, na maioria das vezes, a narrativa verbal se sobrepunha. Se o filme tem o olhar como tema, por que a palavra parece se sobressair nos seus efeitos? Se o pensamento ocidental se constituiu tendo *a visão como sentido prioritário* (Chauí, 1998), por que as imagens parecem não agir em nossos dizeres? Talvez as imagens estejam agindo sem que nos demos conta? Talvez, ajam por sensações que não conseguimos de imediato expressar em palavras.

O encontro com algumas dessas seqüências tomou-me pela poesia, como se elas abrissem no filme momentos de sentidos em deriva. Por essas lacunas de entendimento desejei percorrer, buscando outros sentidos ao ato de olhar. Busquei encontrar movimentações de pensamento sobre o olhar, não pela força narrativa, mas pela efetuação dessas imagens de paisagens, elementos da natureza, corpos humanos, que entremeiam os depoimentos.

Essas seqüências alteram algumas variáveis que acompanham o ato de olhar: luminosidade, velocidade, aproximação, direção, foco e outras. As luminosidades do amanhecer, sol a pino, anoitecer e escuridão. As velocidades de um olhar lento pela noite da cidade, a rapidez das pernas das crianças e do som ritmado de um trem. As várias aproximações pelos poros da pessoa amada e pelo horizonte no cume da montanha. As



diferentes direções do olhar pelos ladrilhos do piso de um hospital, pela dança dos galhos de árvore em contraste com o céu. Os focos improváveis que criam formas abstratas das luzes da cidade e na superfície das águas.

Escolhi - fui escolhida - a percorrer as janelas que se abrem a paisagens comuns em repetição durante todo o filme. As imagens através de janelas compõem mais da metade das 26 seqüências que entremeiam os depoimentos. Nos próprios depoimentos elas invadem as cenas de forma silenciosa. Há sempre uma abertura que acompanha os entrevistados: ao lado, atrás, em cima, por vezes visíveis apenas pela luz oblíqua que atravessa as faces. O filme, com sutileza, leva-nos a pensar sobre o olhar por meio de suas imagens quase invisíveis. Talvez as janelas apareçam como uma metáfora do cinema e do olhar - o olhar dentro do olhar, o cinema dentro do cinema - e chama-nos a atenção ao enquadramento, à experiência de *ver de forma mais contida*¹⁷. No entanto, há algo mais nessas janelas, o fato de elas apresentarem-nos as paisagens de campos e cidades sempre em movimento. São tomadas que nos fazem imaginar um olhar que passa pelas paisagens, de trem, de carro, de avião...

Nas cenas iniciais do documentário passamos pelos sulcos horizontais de uma plantação que formam linhas em perspectiva. Sol a pino, luz que tudo ilumina, terra arada, solo seco, montanhas ao fundo passam rapidamente em repetição. Uma imagem monótona. Passamos por ela, rapidamente. Na música, o ritmo repetitivo leva-nos a uma viagem de trem. A música vai sendo cortada por um ruído. Rodas raspando nos trilhos? Desejo de

¹⁷ depoimento de Win Wenders em *Janela da Alma*.



parar, de percorrer devagar pelas paisagens? Minutos depois outra viagem de trem interrompe as entrevistas, uma paisagem diferente e o mesmo ruído. Na terceira interrupção, já ao final do filme, as paisagens aparecem-nos lentas e silenciosas. Essas passagens contemplativas levam-me a pensar num olhar que passa pelos mesmos lugares, paisagens, pessoas dia após dia. Nossos olhares em constante trânsito, miradas em contínuo escape por imagens que não param. Cenas que trazem a força poética que há nessas imagens comuns, onde aparentemente nada acontece. Um convite a pensar nas diferenças que se criam na repetição de imagens comuns. A diferença – *acontecimento* que se faz pelo banal.

Para um filme sobre o olhar, Janela da Alma é excessivamente dependente da palavra. Li, em um texto de crítica de cinema. As paisagens deste filme não possuem um apelo espetacular, são imagens que nos remetem aos nossos olhares cotidianos, como quando andamos de carro à noite pela cidade. A repetição de cenas comuns são para o crítico o avesso do cinema belo. Por este pensamento, a imagem no filme torna-se invisível. Penso, no entanto, que é justamente por este aspecto que suas imagens acontecem, por suas (quase) invisibilidades.

Ao pensar nas imagens comuns geralmente esquecidas pelos espectadores de *Janela da Alma*, fico a imaginar se não seria possível conceber a ação das imagens pelo *mesmo* e não pela *diferença*. Pergunto-me sobre o que faz as *imagens* serem *agentes*? O ativo, a *diferença*, estaria nas imagens, no olhar do fotógrafo/cineasta, no observador? Faço uma *aproximação* com os estudos de cinema e memória de Milton de Almeida (1999). Seus pensamentos que recompõem tempos: os afrescos renascentistas e as imagens de cinema e televisão como *imagens agentes*. As imagens *fantásticas* do cinema e da televisão que rompem nossos cotidianos e marcam-nos pela diferença, criam políticas visuais e *educam nossas almas*. Talvez,

Imagens agentes. Imagens de catástrofes imagens fantásticas, imagens violentas e ensangüentadas, imagens de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, imagens de extraterrestres, grotescos, híbridos, imagens angelicais, imagens infernais, povoam os afrescos em movimento do cinema. Não somente essas, mas todas as imagens que vemos no cinema, devido ao tamanho enormecido e os planos de aproximação, o close, por exemplo, em que aparecem na tela são também formas fantásticas.

(Almeida, 1999, p.56)

essas políticas visuais tenham acostumamo-nos a conceber o *acontecimento* pela diferença nos fatos impactantes que saltam aos nossos olhos.

Janela da Alma transforma imagens de cenas comuns em *fantásticas* pela ampliação, pelos ritmos, pelo jogo de luz e sombra, pela composição com sons, pela edição... O *fantástico* não está justamente no tema, mas numa forma poética de filmar e editar. *Acontecimento* por imagens de cenas comuns que se dá pela linguagem, uma forma de encontrar, pelo movimento da criação artística, no banal a diferença. Diferença que não é possível dizer se está na coisa ou no nosso olhar, pois está justamente no *entre*, num resultado comum e indissociável.

As imagens deste filme marcadas por uma poética do simples ajudam a pensar na potência das fotografias de cenas comuns. Os ensaios fotográficos produzidos pelas educadoras criaram imagens da repetição cotidiana das escolas. Muitas das imagens iam atrás do olhar lento e contemplativo que encontra a diferença onde só se vê repetição: os gestos sutis do aprender, os movimentos na sala de aula, a entrada e saída de alunos pela rampa da escola, os olhares pelas janelas. Cenas comuns, banais e simples que se repetem diferentemente a cada dia. Pelo filme *Janela da Alma*, um encontro com imagens do dia-a-dia, com estes *nadas aparentes*, que pela justaposição sutil e poética, simplesmente *acontecem*.

Acostumamo-nos conceber o *acontecimento* pela diferença, *a só ver aquilo que é dinâmico* (Peixoto, 1992, p. 304), as cenas impactantes que fragmentam nossos cotidianos. Nelson Brissac Peixoto convida a vermos as paisagens nas imagens contemporâneas que estão nos encarando, que percebamos *aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo*. Não se trata de procurar cenas naturais, mas de um modo de ver. Ver rostos e cidades como paisagens. Uma

Nós nos acostumamos a só ver aquilo que é dinâmico, que se agita ante nossos olhos, que acontece. Mas e quando nada, aparentemente, está acontecendo? Cenas praticamente imperceptíveis, a expressão num olhar, um jeito de andar ou uma luz particular incidindo sobre as montanhas. Rostos, gestos e paisagens exigem contemplação.

(Peixoto, 1992, p. 304)

Que fazer ante o intolerável do mundo e, logo, a impossibilidade de pensar, de retratar? Acreditar, diz Deleuze. Não em um outro mundo, mas na ligação do homem com este mundo. Reatá-lo novamente ao que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença nele, este invisível. 'Como o cinema nos resgata a crença no mundo'. Este ponto que instaura o reino do que não tem medida. Quando as imagens rompem seus laços para se reorganizarem segundo outras ordens. Aqui não é mais representação do exterior nem expressão no interior. Apenas a imbricação de ambos naquilo que, na imagem, é invisível.

(Peixoto, 1992, p.319)

ética do olhar (Peixoto, 1992, p.309). Um convite a ver as imagens das escolas como paisagens, sem que necessitemos tirar delas uma história, sem fazer seus personagens encenarem textos escritos anteriormente por nós, sem necessitarem compor um cenário maior, simplesmente entrar por essas superfícies, por essas paisagens fragmentadas e repetitivas, comuns e invisíveis que passam por nós como em nossas miradas oblíquas e despretensiosas durante uma viagem de trem.

por uma poética do banal

Um dia, no intervalo de um dos cursos, um educador disse-me: *essas discussões são bem interessantes, mas a gente precisa de coisas mais concretas*. Em dizeres de outros educadores, outras *concretudes* caíram com seus pesos sobre voláteis imagens e palavras: as fotografias escolares produzidas com o único intuito de serem vendidas aos pais nas reuniões e angariar fundos para a escola; compulsivamente produzidas pelas câmeras digitais e armazenadas nos computadores, pois a escola não possui fundos para imprimi-las; reveladas e armazenadas em caixas e caixas, esperando por um tempo de *revivências*; painéis de fotografias colocados ao alto, pois os alunos costumam roubar suas imagens; fotografias nomeadas como *evidências* ao serem exigidas em relatórios de atividades, a experiência educacional que necessita de provas materiais para ser julgada e controlada... E a diretora de uma escola que entrega seus ensaios fotográficos – bonitas composições de fotos preto-e-branco e pintura em aquarela, intituladas: *A escola feliz tem...* - aos prantos, pois necessitava, naquele mesmo dia, realizar um ato violento: denunciar um caso de tortura cotidiana em

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa simplesmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.

(Deleuze, 1992a, p.218)

Olhar que não vê por antecipação, mas que deixa eclodir o novo sob a força de uma ética (e estética) do olhar: sem lodo nem aviltamento, numa repetição sem semelhança, mas como diferenciação, numa contemplação vibrátil, sem determinação, mergulhada numa visão que inventa a visão do que é visto sem pontos de referência nem muletas.

(Lins, 2005, p.1242)

relação às crianças, realizado por uma antiga funcionária da escola. Lembro-me de uma de suas fotos: uma professora e seus alunos, tons de cinzas e na sua mão uma flor encarnada... *perfumes fugindo do mundo* (Couto, 1999). Para perfumar o mundo é preciso fugir dele? Como perfumar estando nele? Quem afinal são eles: o mundo concreto, o volátil perfume?

Se para Deleuze (*apud* Peixoto, 1992, p.319) é preciso que o cinema filme não o mundo (nem outro mundo), mas a crença nele; em suas palavras, um convite a resgatar essa crença por fotografias. Romper com os laços de, pela imagem, atingir e controlar pretensas profundidades do tempo e dos sentidos, desatar-se de um pensamento que se submete ao prático e funcional, que quer dar respostas e saídas aos labirintos da *concretude*. Reorganizar a linguagem e o pensamento *segundo outras ordens*, acreditar nas suas potências como formas de estabelecer outras ligações com o mundo, de reatar-nos ao que vemos e ouvimos (Peixoto, 1992, p.319). Ter a fotografia não apenas como uma maneira de ver as coisas de outra forma, mas também como forma de ver outras coisas, de adentrar num êxtase de vitalidade. *Em um mundo pesado, a imagem deve sem dúvida ser fluida e leve, como uma respiração e um fluxo de vida e energia* (Buci-Glucksmann, 2005, p.85).

Pelas palavras e pelas imagens restabelecer uma crença, inverter certas ordens... Do ver para crer, que sabe, um crer para ver? *Acreditar no mundo significa simplesmente suscitar acontecimentos mesmo pequenos, que escapem ao controle*. Fazer dos instantes mais ordinários uma matéria latente de sentidos, dos gestos efêmeros da vida uma *obra*. Olhar onde aparentemente nada acontece, no detalhe mais inútil e fútil de uma imagem, permitir um espaço de abertura para que algo aja. *Nesta contemplação vibrátil, sem determinação e controle que inventa visões no que é visto* (Lins, 2005, p.1242), deixar que algo novo passe. Restabelecer a

A cisão poética (um novo sentido) é, simultaneamente, uma cisão política (um novo começo). Ao introduzir algo novo que rompe com o anterior, algo novo que é assombro, o poético manifesta uma força política. O movimento poético é um tempo que implica uma relação livre, não sujeita aos significados dados e estabelecidos sobre as coisas. O poético é a experiência da abertura: é o acontecimento de estar, não perante o mundo, mas no mundo desde o interior da incerteza e contingência do aberto.

(Barcena e Vilela, 2006, p.16)

crença pela poética tensão entre o pensado e o que eclode inesperadamente. Ter essa abertura padecente do pensamento como um ato, ao mesmo tempo, poético e político.

Um político que não se funda no estar ou não de acordo com o que se vê, que não se centra em um sujeito que se expressa por uma linguagem discursivamente consistente e controlada e que, por meio dela, dá visibilidade a certa perspectiva que considera correta sobre um espaço, tempo, seres e coisas. Mas um político que subsiste em uma certa forma de lidar com o sentido e com a linguagem que diz das coisas, na busca de um dizer/pensar que se aproxime do aberto e do imprevisível. Por isso, um dizer poético que *se admira face à aparente banalidade do cotidiano* (Barcena & Vilela, 2006, p.15) e que nessa simples cisão, *manifesta uma força política, não sujeita a sentidos dados e estabelecidos* (p.16).

Na *estática humildade* da imagem corriqueira, as mínimas coisas sem função, sem utilidade, sem importância carregam a força sutil daquilo que está esvaziado de sentidos (Pessoa, 2007, p.50). Nas frestas dessas *janelas-superfícies* de vazias paisagens, uma rajada de vento, imaterial e efêmera que contém a força de nos tirar do lugar. *Um cheio e um vazio de poética insuficiência* (Zambrano, 1999, p.101). Um perfume sutil que passa, irradia e não preenche...

*Mas só as sensações mínimas, e
de cousas pequeníssimas, é que
eu vivo intensamente [...]. Essas
são as coisas que eu nunca
analiso – que é porque o
mínimo, por não ter
absolutamente importância
nenhuma social ou prática, tem,
pela mera ausência disso, um
independência absoluta de
associações com a realidade [...].
O inútil e fútil abrem na nossa
vida real intervalos de estática
humildade.*

(Pessoa, 2007, p.50)

referências

ARAUJO, Denise. Janela da Alma, por uma poética do desfocamento. *Revista Tecnologia e Sociedade*, nº 1, 2006, p.113-126.

ALMEIDA, Milton de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARCENA Fernando & VILELA; Eugénia. *Acontecimento*. In: CARVALHO, Adalberto Dias (coord.) *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora, 2006, p.14-19.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Variações sobre a imagem: estética e política. In: LINS, Daniel (org.) *Nietzsche/ Deleuze: imagem, literatura e educação. Simpósio Internacional de Filosofia*, 2005. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p.70-85.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (org.) São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D' Água, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal. 2006(a).

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006(b).

JARDIM, João & CARVALHO, Walter. Documentário: *Janela da Alma: um filme sobre o olhar*. Brasil: Produção Ravina Filmes e Tibet Filme - Distribuição Europa Filmes, 2001.

LINS, Daniel. *Mangue School* ou por uma pedagogia rizomática. *Educação & Sociedade*, v.26, n.93, 2005, p. 1229-1256.

MARTIN, Jean-Clet. O Olho do fora. In: Allienz, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica* – São Paulo: Editora 34, 2000, p.99-110.

RIBAS, Maria Cristina. Depoimentos à meia luz: a *Janela da Alma* ou um breve tratado sobre a miopia. *Alceu* – v.3 – nº 6, jan-jul 2003, p.65-78.

VILELA, Eugénia. Corpos inabitáveis: Errância, Filosofia e memória. In: Larrosa, Jorge; Skliar (org.) *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.233-253.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: Novaes, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.301-320.

PESSOA, Fernando, *O Livro do Desassossego de Bernardo Soares*. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2006.

ZAMBRANO, Maria. *Dictados y Sentencias* (edición de Antoni Marí), Barcelona, Edhasa, 1999.