

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação



1290002737

FE
TCC/UNICAMP C14r

Ana Lúcia Ferreira de Camargo

RETRATOS FOTOGRÁFICOS DA
EDUCAÇÃO
Uma Educação do Corpo

Campinas
2005

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação

Ana Lúcia Ferreira de Camargo

RETRATOS FOTOGRÁFICOS DA
EDUCAÇÃO
Uma Educação do Corpo

Monografia apresentada à
Faculdade de Educação da
UNICAMP, para obtenção do título
de Bacharel em Pedagogia, sob a
orientação do Prof. Dr. Carlos
Eduardo Albuquerque Miranda.

Campinas
2005

UNIDADE	FE
Nº CHAMADA	
V.	
TOMBO	2734
PROC.	1231/2006
C.	X
PREÇO	
DATA	24/03/06
Nº CPD	

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

C14r Camargo, Ana Lúcia Ferreira de.
Retratos fotográficos da educação : uma educação do corpo / Ana Lúcia
Ferreira de Camargo. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientadores : Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Fotografia. 2. Retratos. 3. Educação. 4. Corpo. I. Miranda, Carlos
Eduardo Albuquerque. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

05-254-BFE

Folha da aprovação

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda - orientador

Ana Lúcia Goulart de Faria – segunda leitora

Campinas, ___ de _____ de 2005.

Dedico este trabalho aos
meus pais Sula e Edmur,
ao “meu” Marcelo.

Agradecimentos

Agradeço...

... ao Carlos que aceitou com alegria ser meu orientador, sempre atencioso, dedicado, encorajador... e obrigada por essa oportunidade!;

... à Ana Lúcia Goulart de Faria por aceitar ser a segunda leitora deste trabalho, por sua generosidade, interesse e comprometimento... a honra foi toda minha!;

... aos meus pais que me incentivaram e apoiaram no novo rumo que dei a minha vida;

... ao meu amor Marcelo que sempre dizia “Duas faculdades, heim, Pequena!”;

... à minha vó Elza por todos os lanches, banhos, preocupações, vibrações e amor!;

... à Tânia que sempre falava: “ É isso aí! Vai em frente, Aninha!”;

... aos meus sogros que sempre me deram força;

... às minhas queridas amigas Jú e Có por todo o apoio, carinho e grande amizade!;

... às minhas caríssimas amigas de curso Carol, Camila, Karina e Nadia... quatro anos de muita alegria em estar com vocês... obrigada por tudo, meninas!

... aos funcionários do laboratório de informática, da biblioteca e das portarias da Faculdade de Educação que tanto me ajudaram com seus conhecimentos e simpatia;

... a todas as pessoas que ao seu modo participaram de minha formação e trajetória durante esses últimos quatro anos.

*No fundo, a Fotografia é
subversiva, não quando
aterroriza, perturba ou
mesmo estigmatiza, mas
quando é pensativa.*

BARTHES, 1984, p. 62

Resumo

Este trabalho objetiva discutir a estética dos retratos fotográficos que possuem como tema a Educação e as possíveis implicações na idéia de educação do corpo. Para tanto estabelece comparações estéticas entre imagens realizadas por fotógrafos(as) reconhecidos(as) pela mídia, a pintura retratista (de 1420 a 1670) e os “manuais de comportamento” de Castiglione e Senancour.

Sumário

1. Introdução.....	10
2. Fotografias selecionadas	11 – 27
3. Porque fotografia	28 – 32
4. Ensaio sobre a estética das fotografias selecionadas: mãos, corpos e espaços na fotografia da Educação	33 – 40
5. Primeiras aproximações – a Educação do corpo	
5.1. A pintura retratista de 1420 a 1670	41 – 42
5.2. Comparação entre as pinturas retratistas do século XV ao XVII, O <i>Cortesão e Senancour</i>	42 – 45
6. Pintura e fotografia retratistas na Educação do corpo: comparações possíveis	46 – 52
7. Considerações finais: outras aproximações	53 – 55
8. Referências bibliográficas	56 – 58

Índice de fotografias

1. Pedro Martinelli, <i>Amazônia real</i> . Brasil. < http://www.pedromartinelli.com.br/destruicao/index.php >.....	11
2. Pedro Martinelli, <i>Cuidados pela vida</i> . Brasil. < http://www.pedromartinelli.com.br/cuidados/index/php >.....	12
3. Pedro Martinelli, <i>Amazônia, o povo das águas</i> , 2000. Brasil.....	13
4. Sebastião Salgado. <i>Terra</i> , 1997. Brasil.....	14
5. Linh Lê Hong. <i>Aqüeducte</i> , 2002. Vietnam.....	15
6. Aivars Bite, <i>What is knowledge?</i> , 2000. Latvia.....	16
7. Pedro Martinelli, <i>Amazônia, o povo das águas</i> , 2000. Brasil.....	17
8. Artur Gora, <i>What is knowledge?</i> , 2000. Polônia.....	18
9. Preecha Siriburanakit, <i>What is knowledge?</i> , 2000. Tailândia.....	19
10. Antonio Valdez, <i>What is knowledge?</i> , 2000. Argentina.....	20
11. Ács Irén, <i>Magyar Fényképészek Arckép- Csamoka</i> , 2001. Hungria..	21
12. Attila Szakony, <i>Aqüeducte</i> , 2000. Hungria.....	22
13. Sebastião Salgado, 1999. Sudão. < www.pdn-gallery.com/legends/legends10/gallery03_01.html >.....	23
14. Sebastião Salgado, 1999. Sudão. < http://www.foto8.com/reviews/V2N1/exodus.html >.....	24
15. Rosy Verheirstraeten, <i>What is knowledge?</i> , 2000. Cuba.....	25
16. Pedro Martinelli, <i>Cuidados pela vida</i> . Brasil. < http://www.pedromartinelli.com.br/cuidados/index/php >.....	26
17. Pedro Martinelli, <i>Cuidados pela vida</i> . Brasil. < http://www.pedromartinelli.com.br/cuidados/index/php >.....	27

1. Introdução

Ao pesquisar retratos fotográficos, que tem como tema a educação, foi possível verificar que, apesar da variedade de fotógrafos e fotógrafas, e de suas nacionalidades, existem intrigantes semelhanças estéticas entre suas produções. Como podemos entender estas semelhanças?

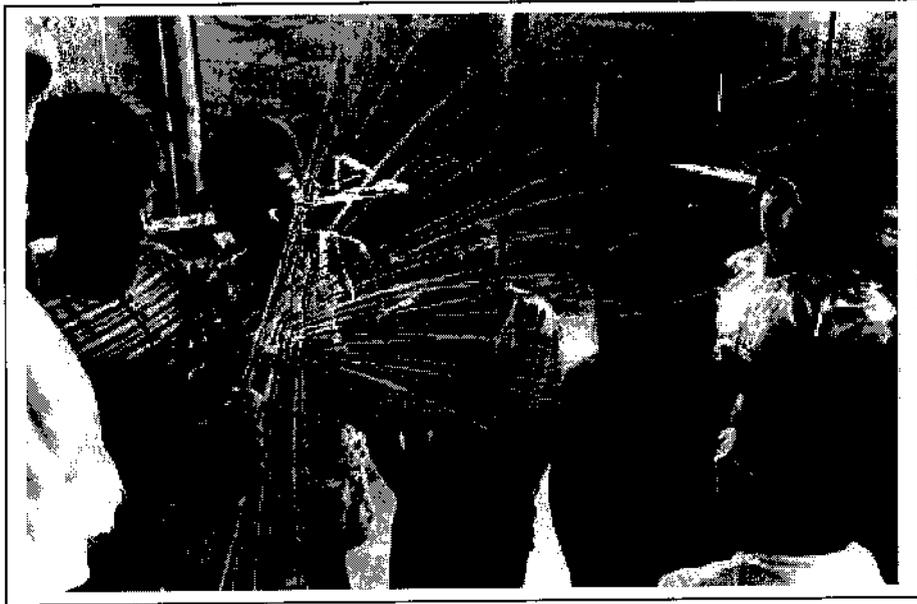
Na busca por esta resposta este trabalho foi desenvolvido. Para isso empreendi estudos sobre a literatura da época áurea do retrato (séculos XV, XVI e XVII) e do final do século XVIII, sobre a pintura retratista do período citado, sobre a análise estética das fotografias compiladas de fotógrafos reconhecidos pela mídia e pude fazer uma comparação das fotos com a pintura retratista e com os “manuais de comportamento” de Castiglione e Senancour, pelo cruzamento das informações encontradas e construídas.

Este trabalho pretende ressaltar um conteúdo possível das imagens selecionadas – a educação do corpo.

2. Fotografias seleccionadas



1. Pedro Martinelli.



2. Pedro Martinelli.



3. Pedro Martinelli.



4. Sebastião Salgado.



5. Linh Le Hong.



6. Aivars Bite.



7. Pedro Martinelli.



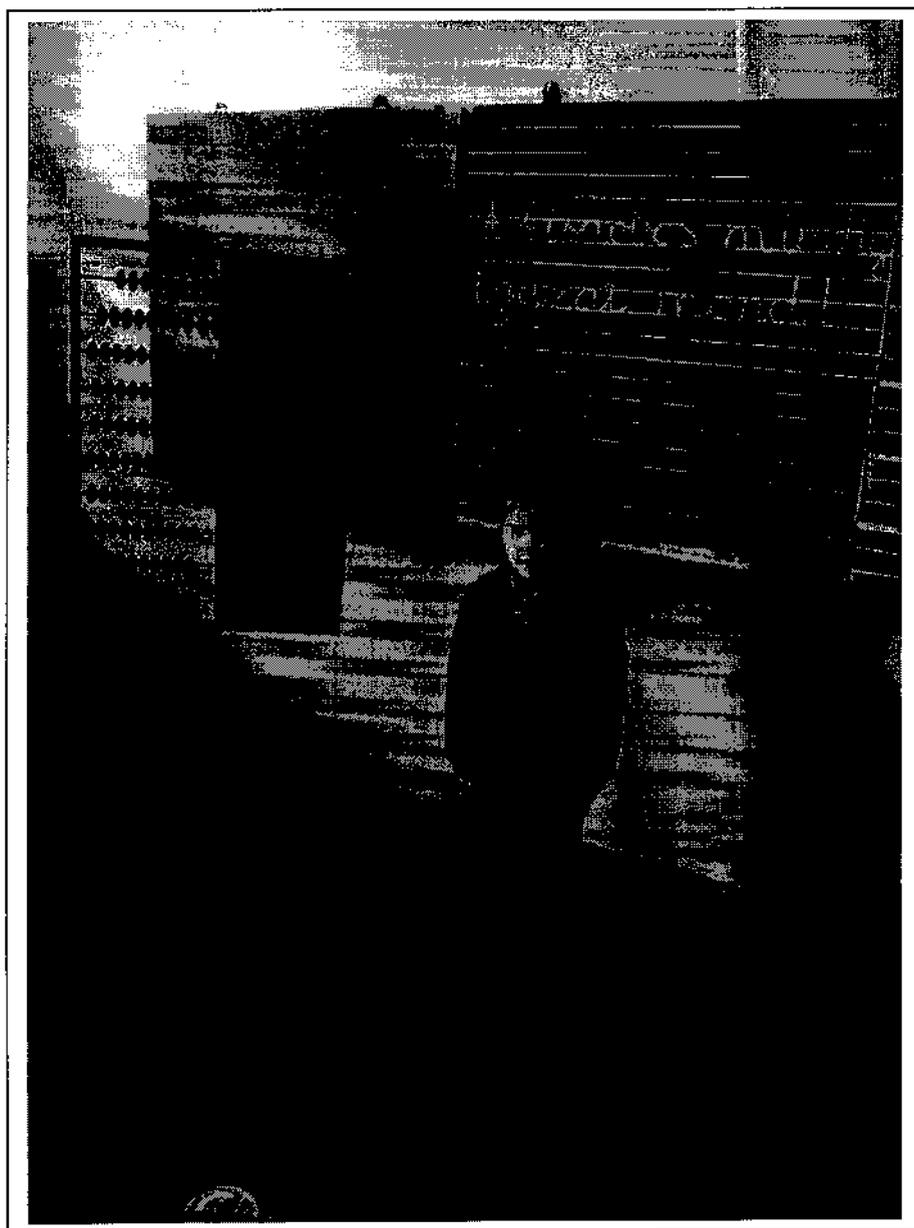
8. Artur Göra.



9. Preecha Siriburanakit.



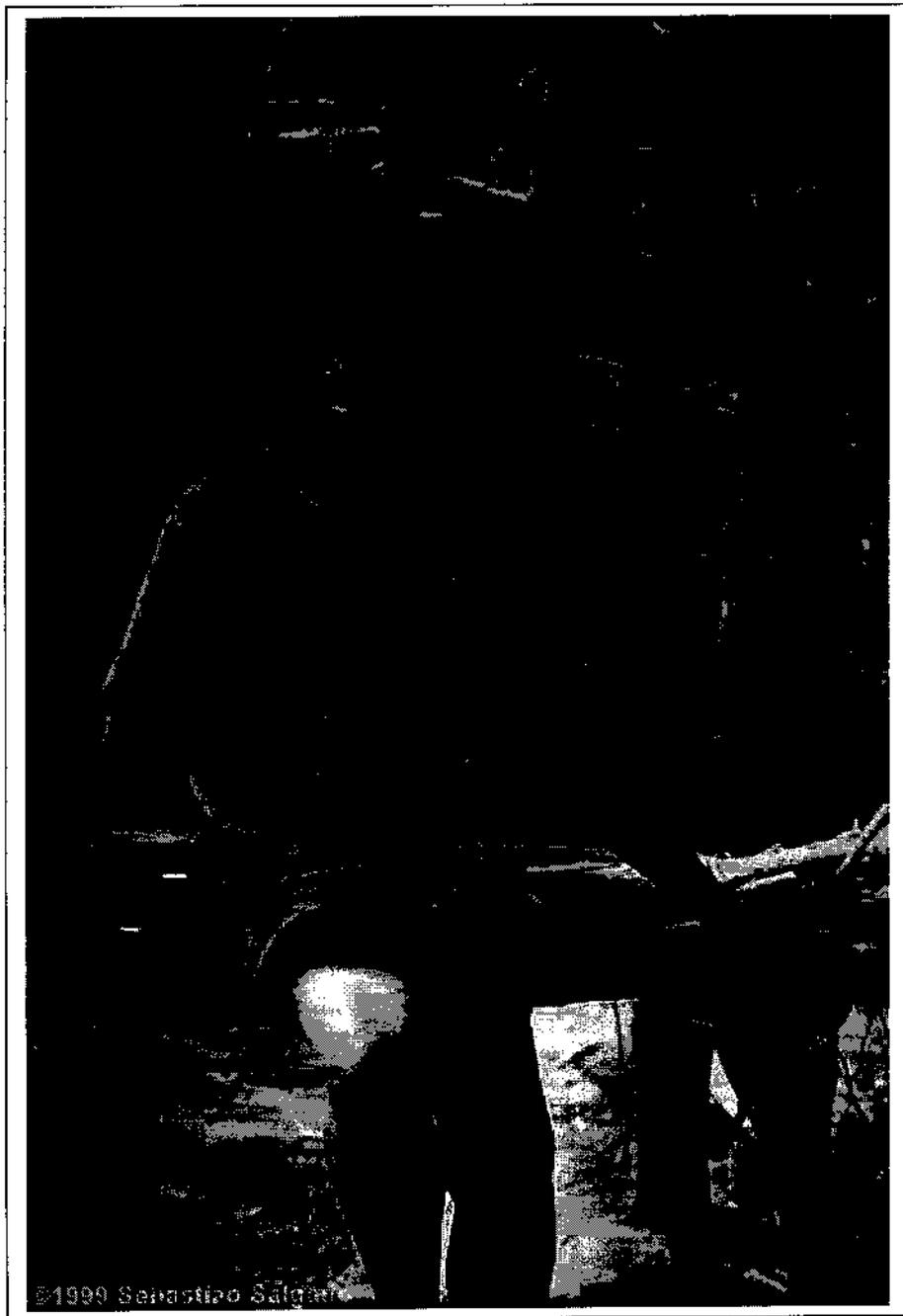
10. Antonio Valdez.



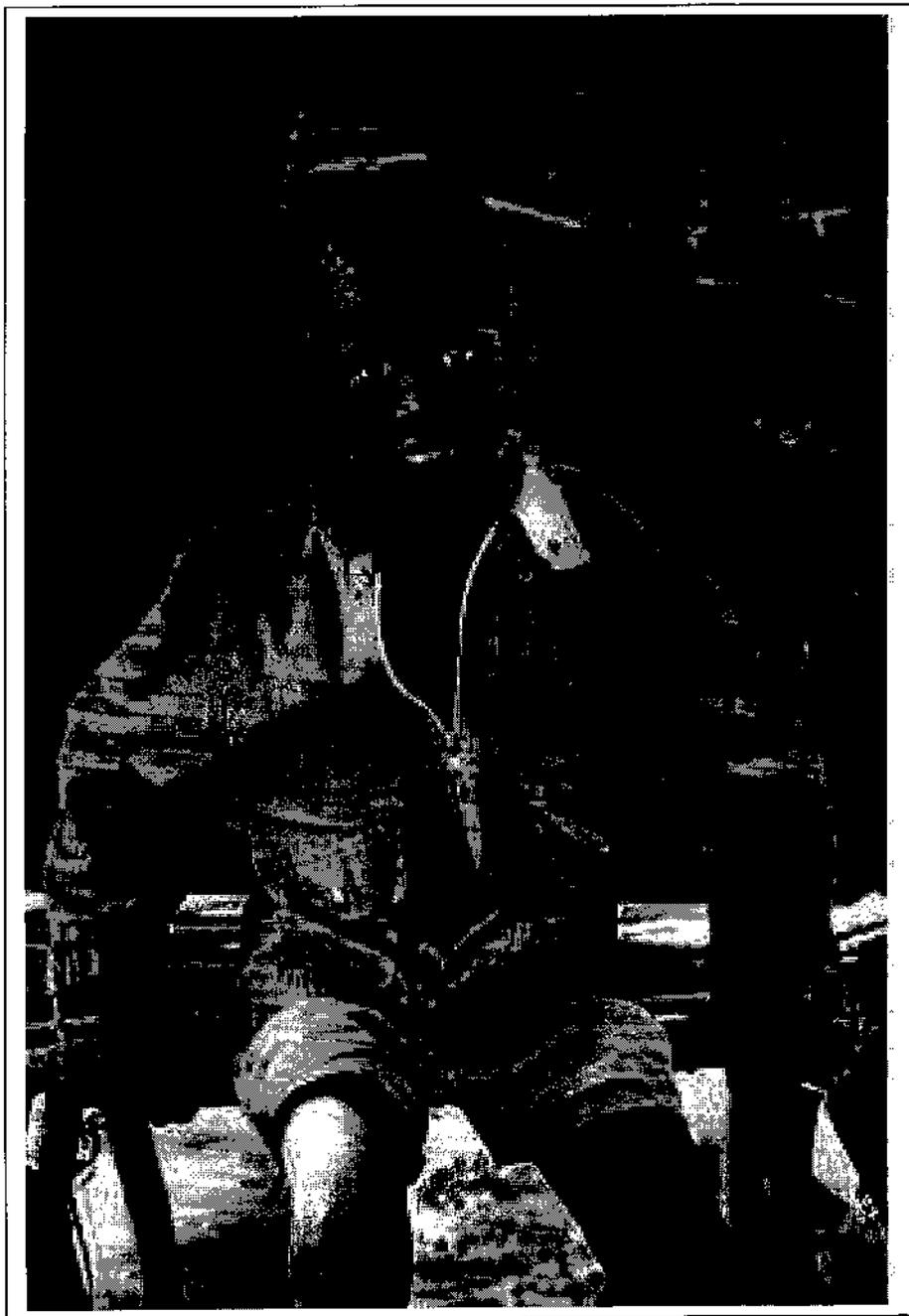
11. Ács Irén.



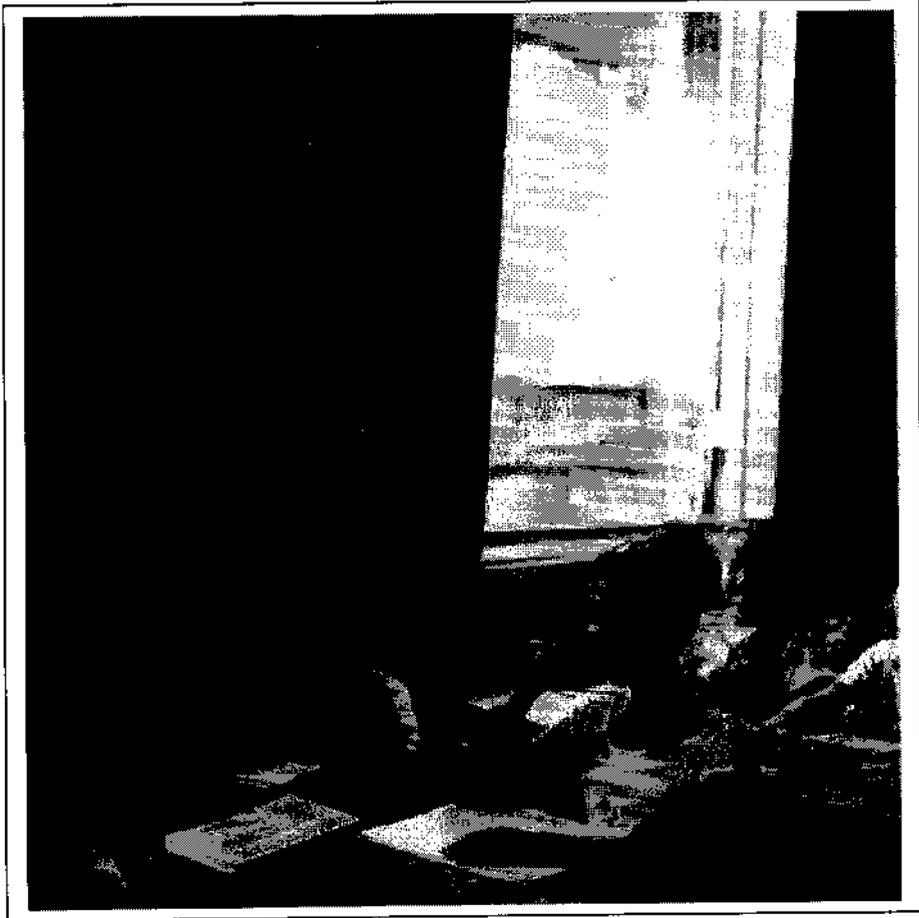
12. Attila Szakony.



13. Sebastião Salgado.



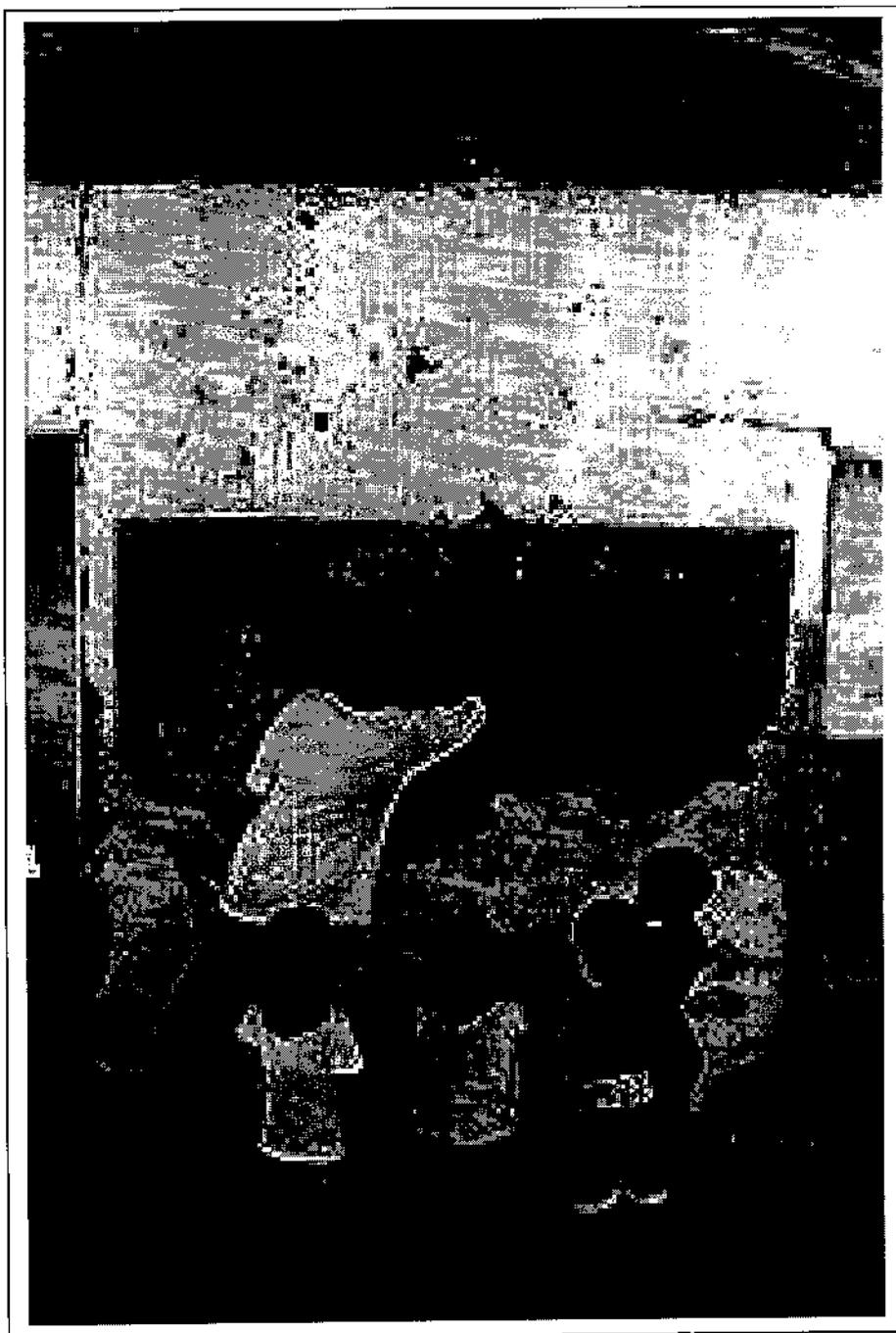
14. Sebastião Salgado.



15. Rosy Verheirstraeten.



16. Pedro Martinelli.



17. Pedro Martinelli.

3. Porque fotografia

O espaço da sala de aula tem sido objeto de muitos estudos acerca das relações entre alunos e professores, acerca do trabalho com o conhecimento e sobre métodos e técnicas de ensino-aprendizagem, dentre outros aspectos. As discussões estão em consonância, principalmente, com tendências pedagógicas ora tradicionais, ora construtivistas, ora sócio-históricas dentre outras.

Neste trabalho é apontada outra discussão, sobre a imagem – em especial a fotografia – uma vez que as imagens do espaço da sala de aula e de educandos tem demonstrado que, apesar de todos os embates pedagógicos, a sala de aula enquanto espaço físico/geográfico tem tido mais permanências que mudanças desde que a escola foi organizada como a conhecemos hoje, e que tais permanências hipoteticamente indicam a existência de uma educação do corpo.

Cabe iniciar pela explicação da opção em abordar a sala de aula através da fotografia - imagem - e não pela leitura de material escrito sobre o assunto.

Lima (1988) explica que a fotografia é dual já no nome e que isto remete a sua condição de linguagem e meio de expressão visual:

Existem duas origens do nome fotografia. A primeira vem da Grécia, é usada nos países ocidentais, e surgiu na França (foto = 'luz, grafia = escrita). Através desse nome a fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como uma escrita. A segunda forma é de origem oriental. No Japão fotografia se diz sha-shin, que quer dizer reflexo da realidade. Por essa origem a fotografia é uma forma de expressão visual.

LIMA, 1988, p.17

A forma como se dá esta escrita ou este reflexo da realidade, estão diretamente relacionados à concepção da imagem como a reunião de "ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente" e que "retomam as qualidades formais de seu referente: formas, cores proporções, que permitem reconhecê-los."(Joly,1996,p.37). Tais imagens – dentre elas as da fotografia – são complexas e coordenam, segundo Joly, categorias diferentes de signos: signos icônicos/analógicos, signos plásticos (cores, formas, composição, textura) e muitas vezes também signos lingüísticos (linguagem verbal). A interação destas três categorias de signo é que produz "o sentido que aprendemos a decifrar mais ou menos conscientemente e que uma observação mais sistemática vai ajudar a compreender melhor."(Id.Ibid:38).

Mais do que abordar/analisar a fotografia por seu prazer estético ou pela emoção, interessa para este trabalho considerá-la por "seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações."(Id.Ibid,:29).

Citando Joly, vale observar:

No entanto, é errado acreditar que o hábito da análise mata o prazer estético, bloqueia a "espontaneidade" da recepção da obra. Devemos nos lembrar que a análise continua sendo um trabalho que exige tempo e que não pode ser feito espontaneamente. Em compensação, sua prática pode, a posteriori, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações...na recepção espontânea das obras.[...] compreender também é um prazer.

JOLY, 1996, p.47

O que interessa, portanto, é a fotografia enquanto representação ou signo analógico, para a análise de como é que educando tem sido

representado, ou com que intenções as imagens estão sendo produzidas e reproduzidas (um uso político).

Ora, assim como o cinema, segundo Benjamin, a fotografia na era da reprodutividade técnica, possuiria a propriedade de resgatar o processo de construção desta experiência coletiva e memória comum permitindo ao presente o reencontro com um aspecto perdido do passado para continuar a história inacabada. É a imagem vista além da obra de arte, é a imagem com uma função política.

Miranda (1996) em sua tese de mestrado, recorrendo ao filósofo alemão Walter Benjamin, traz questões relevantes para que se entenda a validade da preocupação com a apropriação política que pode ser feita dos produtos da linguagem das imagens e sons: "A linguagem, na sociedade urbano/industrial capitalista, é um instrumento que encarcera os indivíduos, sem que estes se dêem conta do processo aprisionador do qual são vítimas."(Miranda,1996). É uma linguagem de massificação da cultura e provocaria o enrijecimento do relacionamento entre os homens, o que por sua vez tem provocado a degradação da experiência coletiva e igualmente a obstrução da construção de uma memória comum.

Pode-se compreender que a imagem possui um caráter político quando Aumont escreve que sua produção nunca é desprovida de um propósito. Desde as primeiras fotografias produzidas houve uma finalidade de uso individual ou coletivo. Também foram produzidas esperando que alguém fosse vê-las – o espectador.

[...] para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)? É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral)... Mas em um primeiro momento, e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos apenas uma das razões essenciais da produção das imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

AUMONT, 1995, p. 78

Barthes ainda discorre sobre os diferentes sujeitos envolvidos numa fotografia retratista – o fotógrafo, o fotografado e o espectador – , o que enfatiza a importância de um olhar crítico em relação a esta categoria:

A Foto- retrato é um campo cercado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte.

BARTHES, 1984, p. 27

Barthes confere ao espectador e ao realizador da fotografia – o fotógrafo – uma grande relevância. Pelo *studium* (Barthes, 1984) – um tipo de educação cultural – do espectador seria possível a este entrar em contato com o *Operator* (o fotógrafo) para interpretar suas intenções através da leitura de seus mitos.

[...] Esses mitos visam evidentemente [...] reconciliar a Fotografia e a sociedade [...], dotando-a de funções, [...] informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, *Spectator*, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu *studium* (que jamais é meu gozo ou minha dor).

BARTHES, 1984, pp. 48/49.

Com este filósofo evidencia-se que a fotografia "é sempre *alguma coisa* que é representada" (Barthes, 1984), que informa e ensina, mostra um material de saber etnológico.

É por este material de conteúdo etnológico que esta monografia discute: quais os conteúdos simbólicos das fotos? que tipo de conhecimento pretendem passar? qual a estética utilizada e quais sensações intenciona provocar no espectador?

4. As primeiras aproximações - Ensaio sobre a estética das fotografias selecionadas: mãos, corpos e espaços na fotografia da Educação

Neste capítulo está a segunda etapa de realização desta monografia, um ensaio sobre as fotografias selecionadas de acordo com as primeiras impressões pessoais e, por isso mesmo, não fundamentadas em leituras sobre estas ou relacionadas com o tema da fotografia ou da educação do corpo.

As fotografias que foram coletadas para o trabalho de conclusão de curso, e que têm como tema a Educação, apresentam alguns elementos que se destacam por uma função ou possível significado na estética das fotos: mãos, corpos e cenários. Mãos que emolduram, apontam, apóiam, seguram, que são instrumentos do conhecimento; corpos que assumem posturas expressivas; cenários que contêm símbolos.

Neste ensaio estão algumas idéias sobre estas mãos e corpos, e destes no espaço, em cada fotografia selecionada. Tais fotos também foram organizadas numa seqüência segundo critérios estéticos: por semelhanças de composição, por aparentarem ser registros de momentos espontâneos ou posadas,... Não se está dizendo sobre a situação educativa, mas do significado da fotografia – um instante congelado do movimento do real. Cada imagem está numerada e terá como referência para localização o número de página na qual se encontra nesta monografia.

A primeira imagem (foto 1, p.11) é de Pedro Martinelli, registro de uma aula de matemática de um povo indígena publicada no livro *Amazônia Real*. Nesta, as mãos parecem ser molduras de um tema central, do objeto a ser ensinado e conhecido pelos alunos. Numa das poucas fotos coloridas

publicadas por Pedro Martinelli, esta composição atesta a presença do humano numa atividade educativa pelo destaque às mãos. As mãos aparecem circundando o objeto de uma aula de matemática, neste caso algumas frutas. A mão adulta – do professor – conduz o olhar para as frutas no centro do círculo, numa atitude explicativa ou demonstrativa. A maioria das mãos das crianças – dos alunos ou alunas – assumem uma postura de não-interferência, como a aguardar o que o professor tem a ensinar, apenas uma parece acompanhar o movimento da mão do professor quando segura o lápis de modo a apontá-lo para a mesma direção, cujo movimento pode ter sido apenas uma coincidência – o que não se pode dizer da escolha do fotógrafo ao publicá-la. As mãos não apenas destacam as frutas como sugerem uma relação de ensino-aprendizagem, o adulto transmite o conhecimento e a criança absorve o mesmo. Outro aspecto que colabora para o destaque das frutas ao centro é a cor, o amarelo alaranjado contrasta com o chão acinzentado e o tom de pele escuro das crianças e do professor.

A segunda imagem (foto 2, p.12), do mesmo fotógrafo supracitado, publicada no livro *Cuidados pela vida*, também traz uma composição circular e um objeto a ser observado quase ao centro, deslocado para o lado esquerdo da composição. Nesta foto o enquadramento é ligeiramente mais aberto, contudo não podem ser vistos os corpos das pessoas por inteiro. Mais uma vez a mão, ao que parece, de um professor é destacada, é ela que segura o centro das atenções das crianças e do olhar do espectador. As mãos dos alunos e alunas pouco aparecem e parecem estar contidas juntas aos seus corpos, na mesma postura de contemplar, aguardar a explicação do professor. A foto preto e branco traz também contrastes de claro (objeto) e escuro (crianças e

antebraço do professor) que colaboram para criar um ponto de maior interesse no objeto, assim como sua localização no enquadramento – pela regra dos terços está num “ponto de ouro”¹.

As fotografias 3, 4, 5 e 6 (respectivamente, pp. 13, 14, 15 e 16), possuem vários elementos de composição em comum. O enquadramento desses retratos indica que a câmera estava na mesma altura das meninas retratadas. Em todas elas as meninas estão ocupando espaço em carteiras individuais, com cadernos ou livros abertos sobre as mesmas, tendo em mãos um lápis ou caneta. As mãos parecem ser um instrumento para a aprendizagem – através da escrita – e o lápis ou a caneta sua extensão. Na terceira e quarta fotos (pp. 13 e 14) as meninas olham sérias e fixamente para a câmera, parecendo tratar-se de imagens posadas, e portanto, com maior interferência do fotógrafo (ao fundo não se vê a presença de nenhuma criança). Na quinta e sexta fotografias (pp. 15 e 16) as meninas parecem completamente absorvidas pela atividade educativa, em registros possivelmente espontâneos por parte dos fotógrafos. Em nenhuma delas aparece a figura de um professor ou professora. Fotos de lugares, de crianças e de autores diversos, e ainda assim composições tão semelhantes nas posturas corporais, na apresentação do espaço, nos objetos que aparecem no cenário, na perspectiva do olhar (frontal e à mesma altura das meninas) ...

A imagem 7 (p.17) possui como tema os meninos e meninas, sem a imagem explícita de professor ou professora, no entanto os corpos assumem uma postura contemplativa como na primeira e segunda fotos – à exceção de

¹ O termo “ponto de ouro” é também conhecido por ponto áureo ou seção áurea. Trata-se do posicionamento do elemento que se deseja destacar na foto de modo a manter o equilíbrio de uma composição. “Divisão áurea é a que permite dividir um espaço, criando um equilíbrio perfeito de relações

uma menina que olha para a esquerda do enquadramento – nas quais as mãos e corpos indicam a contemplação a um professor ou professora parcialmente revelado(a). Os olhares das crianças se dirigem à frente ou abaixo no que parece ser uma mesa, o que sugere um objeto a ser visto por elas e provavelmente mostrado pelo professor ou pela professora. Há um ombro insinuado no canto esquerdo e inferior da foto que pode ser tanto do professor ou da professora como de outra criança. As mãos e braços são apoio para as crianças atentas.

Nas imagens 8 (p.18) e 9 (p.19) as mãos aparecem em foco e em primeiro plano num *close*, junto com um livro e uma folha de papel respectivamente, enquanto os demais planos estão sem profundidade de campo, o que as torna o centro de interesse das fotografias. Desperta a atenção o fato de que em ambas há a mão de uma pessoa adulta que segura outra mão, que é de uma criança. O ato educativo é evidente nas duas fotos, o adulto/professor(a) é o apoio para que a criança/aluno(a) aprenda um conteúdo formalizado, num caso a escrita Braille e no outro um signo, ao que parece lingüístico. As mãos são os instrumentos mediadores entre educadores, alunos/alunas e conhecimento. É interessante observar que as fotos são de localidades geográficas tão diferentes, Polônia e Tailândia, e no entanto guardam grandes semelhanças entre si na composição, assim como foi comentado também para as fotos 3, 4, 5 e 6 (respectivamente, pp. 13, 14, 15 e 16).

A décima foto (p.20) mostra dois meninos apagando o quadro negro. À primeira vista parece tratar-se da imagem de um menino refletida num espelho,

quantitativas. Numa divisão áurea, o retângulo menor está para o maior, assim como o maior está para o

pois um corpo se apóia no outro pelos antebraços e mãos provocando esta ilusão. Este apoio remete às duas fotografias anteriores, contudo desta vez se dá entre meninos e não entre uma pessoa adulta e um menino ou uma menina. Aguçando o olhar percebe-se, no alto e deslocado à direita do enquadramento, um objeto – um apagador – seguro pelas duas mãos que se juntam. Pela observação dos braços e cabeças que apontam para cima e que conduzem o olhar para o objeto que as mãos seguram, ou melhor, pela observação dos corpos, a fotografia se revela.

Na décima primeira imagem (p.21), o corpo aparece por inteiro. É de um menino, pequeno perante o ambiente: um grande ábaco a sua direita, atrás o quadro negro, aos seus pés o chão escuro de madeira, e sua própria indumentária escura. O menino mantém os braços colados ao corpo, a coluna reta, os pés juntos – quase a imagem de um militar, exceto pela expressão facial que não se mostra rígida como o resto do corpo – e parece assumir uma postura adequada para recitar algo. Esta foto lembra os tempos das escolas tradicionais nas quais professores e professoras tomavam o ponto, as crianças recitavam poemas ou passavam por provas orais, e a boa postura diante da classe era um sinal de respeito e boa educação. Mas tudo isso é pura alusão, pois diferentemente das fotografias anteriores não há um indício explícito de uma educação do corpo, não há como precisar o que o menino faz naquele espaço. Mesmo a composição do cenário difere das demais fotografias ao ampliar o ângulo de visão da sala, ao criar uma perspectiva de visão de cima para baixo, ao não incluir como nas demais signos da escola como lápis/canetas e cadernos/livros.

todo.”(Lima, 1988).

A imagem 12 (p.22) traz o professor – um padre – no centro da composição, contrastando sua roupa preta com o entorno mais claro. A postura de seu corpo e mãos demonstra tratar-se de uma aula expositiva (parece andar pela sala enquanto gesticula), contudo a postura dos alunos sentados (aparentemente apenas meninos) de maneiras diversas – um deles até parece estar em pé –, alguns semblantes descontraídos,... sugerem a participação ou interesse pela aula. Apesar da figura de um padre provocar lembranças de sobriedade, rigidez e autoritarismo, as crianças contrariam estas possíveis primeiras impressões, algumas parecem rir dele. A postura dos alunos pode até ser fruto da presença do fotógrafo, possibilidade que leva por terra qualquer tentativa de significar esta foto como sugerido acima.

As fotos 13 e 14 (pp.23-24, respectivamente) são evidentemente preparadas, posadas. Mostram um ambiente escolar bastante precário, provavelmente um local aberto, o chão de terra, com bancos feitos com feixes de madeira para os alunos e alunas sentarem, com um quadro negro improvisado ou em mal-estado. As crianças são sudanesas vivendo num campo de refugiados, com roupas sujas e maiores que seus corpos; uma delas, a menina, teve o braço direito mutilado, elas olham para a câmera com sutil alegria por serem fotografadas. No quadro negro, à esquerda das crianças, sugere-se a escrita da palavra *angel*. Nestas imagens a interferência e a intencionalidade do fotógrafo, no caso Sebastião Salgado, são inegáveis. Ele produz imagens da miséria humana, fruto da ação do próprio homem, para a comoção do espectador.

Na imagem 15 (p.25), de uma sala de aula cubana, os alunos e alunas são mostrados(as) a meio corpo – as partes visíveis acima das carteiras –

possibilitando que um retrato de Che Guevara pendurado na parede da sala participe do enquadramento, aspecto que pode ser interpretado como um conteúdo significativo para a fotógrafa, bem como uma maneira de localizar geograficamente a escola retratada. Apesar de não demonstrar todo o preparo das fotos de Sebastião Salgado, trata-se de uma foto posada, a fotógrafa não registrou os alunos sem que estes percebessem a sua presença. As quatro crianças cujos rostos aparecem na composição, olham diretamente para a câmera, e os dois meninos – um à esquerda do enquadramento, e o outro à direita e fora de foco – sinalizam para a fotógrafa. Dentre todos os elementos desta imagem uma das crianças chama a atenção: a menina que apóia braço e cotovelo na carteira, e o rosto na mão erguida, que também segura um lápis mordido por ela na extremidade; sua expressão facial revela que ser fotografada é uma diversão. Esta menina está num ponto privilegiado da composição segundo a regra dos terços. Em seguida, entre as várias diagonais da foto, uma menos evidente conduz o olhar da referida menina para o retrato de Che Guevara, um dos símbolos mais conhecidos e reconhecidos mundialmente.

Na décima sexta fotografia (p.26) se vê a imagem de alunos (Meninas? Meninos?), mas não de professor ou professora. A criança ao centro da composição articula seu corpo em movimento ascendente, se estica e levanta braço e mão para segurar a folha pendurada no varal. Na outra mão, um pouco erguida, segura a caneta e o lápis que provavelmente usou ou usaria para fazer seu trabalho. Todo seu corpo revela o esforço e o grande interesse em ler ou ver o conteúdo do papel pendurado. Ela é o ponto de maior interesse na

foto, contrastando com a parede clara a suas costas, emoldurada pelas folhas e cartazes pendurados acima e expostos tanto à direita quanto à esquerda.

A última fotografia da seqüência (p.27) mostra crianças, possivelmente tanto meninos quanto meninas, e professor (parece tratar-se de um homem) de costas para a câmera, o que sugere que estavam desavisados da presença do fotógrafo. Aparecem todos de corpo inteiro, os alunos e alunas em semi-círculo voltados para o professor que com a mão erguida, segurando uma "varinha", aponta para as vogais escritas na "lousa". Numa outra lousa ao chão e apoiada na parede, vê-se o desenho de um abacaxi e o restante preenchido pela grafia da letra "a", elementos comuns de cartilhas há muito utilizadas, como a famosa *Caminho Suave*. Exceto pelo enquadramento amplo, esta imagem remete às duas primeiras da seqüência, nas quais há a disposição circular das crianças, e o professor ou professora indica pelas mãos o objeto do conhecimento – na primeira as frutas, na segunda o artefato de palha e na última as vogais escritas. Vale observar que a precariedade da sala de aula não é ressaltada como um recurso para comoção do espectador, como o fez Sebastião Salgado ao fotografar as crianças sudanesas – o enquadramento em *close* tende a provocá-la mais que os enquadramentos mais amplos.

Dentre as fotografias, todas de situações escolares, evidenciou-se um grupo de retratos fotográficos esteticamente muito semelhantes e outro grupo diversificado. A semelhança entre as composições foi intrigante e o ponto de partida para os estudos que se seguiram para a realização do trabalho de conclusão de curso.

5. Aproximações

5.1. A pintura retratista de 1420 a 1670

A partir do início do século XV a burguesia ascende como importante classe econômica e política na Europa e passa a divulgar sua imagem através da encomenda de retratos pintados por pintores como Hans Holbein o Jovem, Rafael, Lorenzo Lotto, Jan Van Scorel e Diego Velazquez dentre outros.

Segundo Schneider (1997) tais retratos objetivavam principalmente mostrar a posição social de figuras públicas no caso do retrato individual e, além disso, tanto a definição de papéis sociais quanto a hierarquia entre retratados e retratadas no caso dos retratos de grupos. Nestes retratos projetavam-se os bons costumes e as convenções de época.

Ainda de acordo com Schneider (1997), a aparência, ou melhor, a reprodução fiel do retratado e da retratada, se constituiu como um critério estético a partir da Baixa Idade Média e durante o Renascimento. Era então de interesse político-econômico fazer do retrato uma possibilidade de identificação de sujeitos, tanto em suas características físicas quanto psicológicas.

Escreve Schneider acerca das pinturas de 1420 a 1670:

A sua complexidade é revelada pela retórica gestual, pelo vasto vocabulário de posturas físicas e expressões faciais e pela multiplicidade de insígnias e de outros atributos que caracterizam os modelos e simbolizam as suas esferas de influência.

SCHNEIDER, 1997, p.6

A reprodução fiel, no entanto, não deve ser entendida aqui como o resultado de uma foto capturada espontaneamente, pois no final do século XV, com estudos realizados por italianos sobre as proporções ideais, criaram-se normas estéticas que permitiram a correção das "irregularidades da Natureza"

dos retratados e retratadas. Outro fator que influencia as pinturas retratistas era a imagem que o próprio retratado ou a própria retratada queria mostrar de si, principalmente quanto às posturas corporais, insígnias, símbolos e ao cenário - isto fica mais evidente ao compararmos diferentes pinturas da mesma pessoa realizadas por diferentes pintores.

O efeito pretendido de um retrato era revelado muitas vezes pelo seu cenário, que consistia de um modo geral num enquadramento espacial através do qual o retratado procurava definir o seu papel na sociedade e dizer ao espectador algo sobre os seus interesses, intenções e valores. Os panos de fundo [...] convertiam as ideias em objectos, em símbolos representativos de tipos de práticas sociais.

SCHNEIDER, 1997, p.22

A manipulação dos elementos estéticos nos retratos fica mais evidente através da comparação entre a pintura – a imagem do corpo educado – e o texto literário de Baldassare Castiglione, no caso o livro *O Cortesão*, pelo qual é possível compreender quais eram os critérios orientadores desta educação e de seu cenário.

5.2. Comparação entre as pinturas retratistas do século XV ao XVII, O

Cortesão e Senancour

A leitura de Schneider (1997) remete à forte influência do livro *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione em relação à preocupação com a elaboração estética da imagem de retratados e retratadas.

Publicado pela primeira vez em 1528, foi utilizado pela elite social da época como um manual para aquele e aquela que queria ser e mostrar-se um perfeito cortesão ou uma perfeita cortesã. Através do relato de diálogos entre os

freqüentadores da corte de Urbano durante um jogo – o de modelar o perfeito cortesão – Castiglione gradualmente define as condutas e a imagem do perfeito cortesão e da perfeita cortesã.

Assim este deveria ser sábio, afável, prudente, modesto, gracioso, contido; ser conhecedor das letras, da música, de jogos e festas; ser ágil e sábio nas atividades de cavalaria e manejo de armas; mostrar elegância corporal. Para tanto o cortesão deveria dedicar-se aos exercícios do corpo e da alma. À cortesã caberia fundamentalmente a modéstia, a graça, a prudência, a discrição e a fortaleza de ânimo. Vale comentar que já naquela época houve preocupação em se escrever tanto para homens quanto para mulheres, mesmo que a ênfase estivesse na figura masculina.

Seria igualmente importante ao cortesão e à cortesã, dedicar-se ao feito das coisas sem afetação ou ostentação, mostrando uma certa displicência – a virtude contrária à afetação. Tal displicência seria a fonte da graça e a demonstração de uma sabedoria superior às próprias ações.

Esta moderação ou contenção das condutas pode ser também relacionada à Senancour, um autor do final do século XVIII, pós – Revolução Francesa. Este situa-se na “era das revoluções” (HOBSBAUM, apud ARCE, 2002) que caracterizou-se pela organização da burguesia para ascender ao poder político – além do econômico – usando o povo/classe trabalhadora como massa de manobra e mais tarde por levantes populares logo violentamente abafados. Arce suscita a reflexão sobre a postura da burguesia pós-revolução; como a ideologia liberal se revelou e resgatou normas de propriedade, família, homem, mulher e criança anteriores às revoluções.

[...] a aliança entre os pobres e a burguesia era essencialmente contraditória, prenhe de conflitos inevitáveis.[...] isso pode ser visto já na famosa “Declaração dos direitos do homem e do Cidadão”, de 1789. Se por um lado ela pregava a liberdade, a igualdade e a fraternidade, por outro também era clara ao afirmar que existiriam distinções sociais; a propriedade privada era apresentada como um direito sagrado e todos seriam iguais apenas perante a lei. O talento que cada indivíduo possuía seria a chave para a ascensão social, não significando que todos deveriam chegar ao mesmo ponto de partida, mas sim que todos teriam as mesmas chances ao iniciarem sua jornada [...] já que os talentos são considerados inatos[...]

ARCE, 2002, pp.30-31

A ideologia liberal burguesa revelou-se conservadora e recuperou as visões tradicionais de família, homem, mulher e criança apoiadas na religiosidade (protestantismo) como maneiras de concluir as Revoluções e controlar as classes baixas, pois “a partir de certo momento, passou a temer”(idem, p.31) uma rebelião das mesmas não só contra a nobreza mas também contra a própria burguesia.

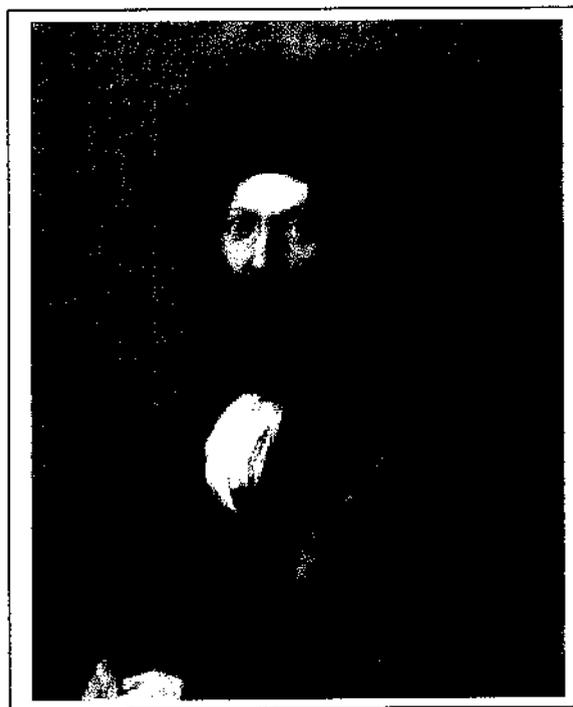
Senancour é um exemplo da literatura da *era das revoluções* que vem a enfatizar que este período histórico contou com muitas permanências – apesar de ter escrito tanto tempo depois de Castiglione, escreveu um manual regulador do comportamento. Propôs um “novo” tipo de homem, sensível porém não sentimental.

A nova sensibilidade deve criar um novo tipo de homem: ‘Eu imagino uma certa *moderação* em tudo o que emociona, uma combinação sutil de sentimentos contrários, um hábito de superioridade sobre a própria afeição que nos comanda; [...]’

SENA NCOUR, apud VINCENT-BUFFAULT,1997, p.13.

O novo tipo de homem de acordo com Senancour, organiza suas percepções e não se entrega às lágrimas da sentimanía. Ele detém o domínio

de si, assim como o(a) cortesão(ã) de Castiglione e o retratado na pintura que segue abaixo como ilustração desta educação do corpo e do espírito.



Rafael
Baldassare Castiglione
Óleo sobre tela, 82 x 67 cm
Paris, Musée du Louvre
SCHNEIDER, 1997, p.80

Na imagem acima podemos ver o próprio Castiglione, pintado por Rafael, numa postura elegante a três quartos e mãos cruzadas repousando suavemente, contido e concentrado. A expressão do rosto demonstrando leveza e autodomínio, plena consciência da presença do pintor/espectador e da conduta pessoal a ser transmitida através de sua imagem.

6. Pintura e fotografia retratistas na Educação do corpo: aproximações possíveis

Assim como foi possível estabelecer relações entre a pintura retratista de 1420 à 1670 e a leitura de Castiglione e Senancour, é possível relacionar pinturas da época destacada enquanto precursoras históricas de retratos fotográficos selecionados.

Há semelhanças quanto: à consciência / inconsciência do *operator* (Barthes, 1984) pelo retratado, ao cenário e objetos presentes na composição, às posturas / atitudes corporais dos retratados.

[...] com muita frequência [...] fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.

BARTHES, 1984, p. 22

As fotografias de Pedro Martinelli (2000, p.12), Sebastião Salgado (1997, p.13) e Rosy Verheirstraeten (2000, p.24) tem como foco de interesse meninas plenamente conscientes da presença dos fotógrafos e da fotógrafa, pois as três olham em direção às lentes da câmera, o que produz também no espectador a sensação delas estarem cientes de serem observadas. Tal consciência não pode ser comprovada nas fotos de Linh Le Hong (2002, p.14) e Aivars Bite (2000, p.15) já que as meninas (mais uma vez *meninas*) olham em outra direção que não a do *Operator* (Barthes, 1984).

O olhar direto aos fotógrafos e à fotógrafa das fotografias mencionadas remetem à aproximação com diversas pinturas do período selecionado, como é

possível ver no retrato de Castiglione realizado por Rafael, já reproduzido em página anterior.

Além da direção do olhar do retratado ou retratada e de sua consciência ou não do *Operator*, cabe ressaltar as posturas e expressões das fotografias supracitadas.

Com exceção das meninas “de” Hong e Verheirstraeten, as demais estão com expressões sérias, compenetradas e diria até concentradas, como as pessoas retratadas das pinturas selecionadas dentre tantas outras semelhantes.

A posição corporal nas fotografias é frontal ou a três quartos, mas todas possuem um padrão: as meninas estão sentadas em cadeiras, tendo à frente as carteiras escolares nas quais apoiam um ou os dois braços e mãos, estas seguram lápis ou caneta. Nas pinturas também há um padrão, pois os retratados estão a três quartos, todos apoiando as mãos em algo como o próprio corpo, ou um livro, ou uma mobília, ou segurando um objeto. De qualquer maneira, seja no suporte fotográfico ou pictórico, as pessoas representadas mostram práticas sociais e corpos educados para serem, ou ao menos demonstrarem, contenção emocional e postural.

Agora relacionando o corpo ao cenário, é possível destacar os objetos ao redor e às mãos de pessoas retratadas tanto na pintura quanto na fotografia, símbolos de uma prática social ou esfera de influência.

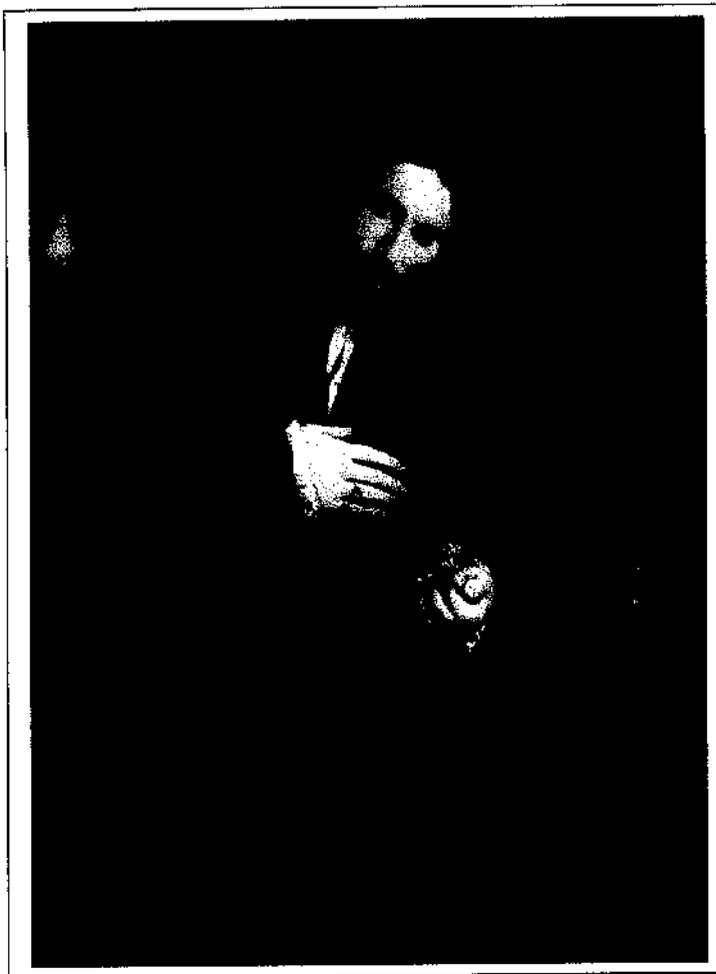
Dentre as pinturas há os embaixadores franceses de Hans Holbein o Jovem, que cercados por instrumentos/objetos de conhecimento, seguram em suas mãos alguns deles. Tais objetos como o globo terrestre, o instrumento musical, o livro e o caderno dentre outros, remetem à imagem do cortesão de

Castiglione de conhecedor das letras e da música, aquele que além de exercitar o corpo o faz com a alma.



Hans Holbein o Jovem
Os embaixadores franceses na Corte
Inglês, 1532
Óleo sobre madeira, 203 x 209 cm
Londres, The National Gallery
SCHNEIDER, 1997, p.118

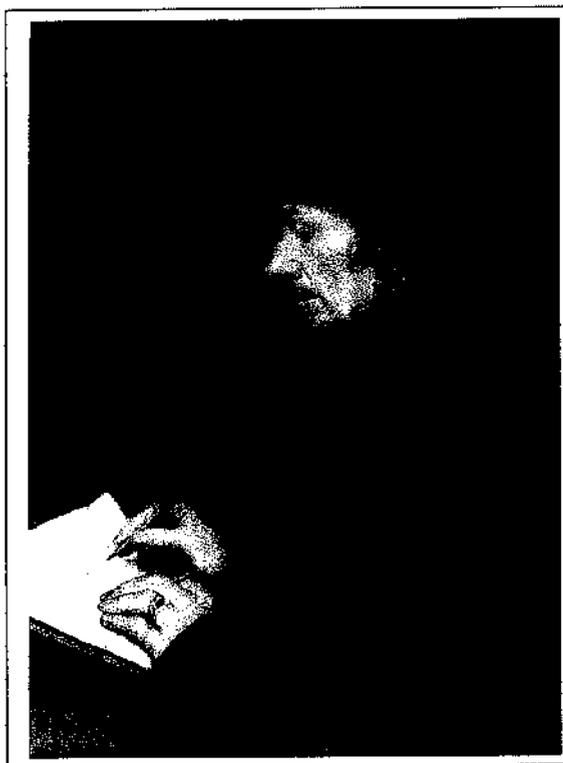
Há também o homem de Lorenzo Lotto que segura uma garra dourada, um símbolo de força que parece em equilíbrio diante da figura sóbria e despretenciosa nas vestimentas ricas e escuras, na postura e expressão facial contidas – um homem rico e influente.



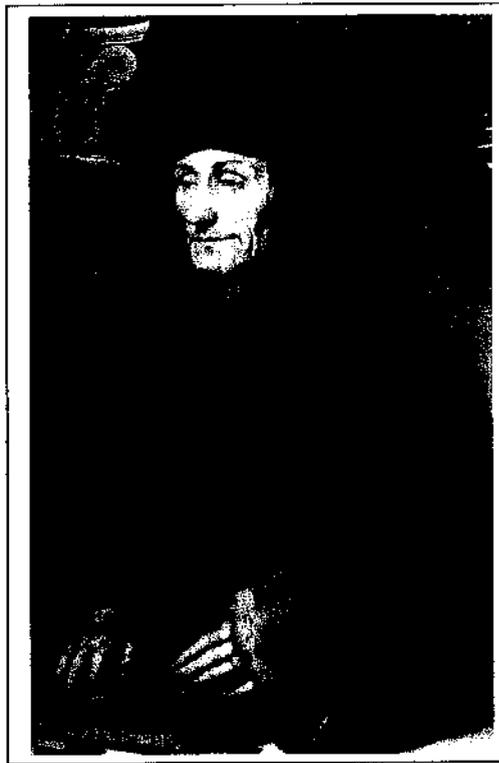
Lorenzo Lotto
Homem com uma Garra de Ouro, c.
1527
Óleo sobre tela, 96 x 70 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum
SCHNEIDER, 1997, p.69

Erasmus de Roterdão é um exemplo da influência do retratado sobre a imagem que pretende comunicar e o possível limite entre as suas escolhas e as do artista. Embora representado em diferentes idades e por mais de um artista, a composição de cada retrato guarda grandes semelhanças entre si. Erasmus aparece alheio à presença do artista, concentrado em suas atividades que são o pensar e o escrever não lhe dirige o olhar (ou deseja demonstrar uma certa arrogância de figura intelectual) – o fundo e o vestuário escuros da

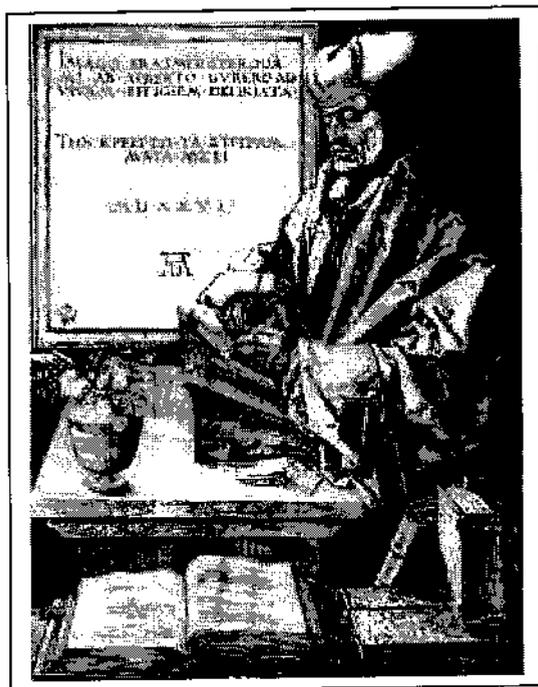
pintura de Holbein destacam o rosto e as mãos enfatizando tais atividades. A pintura parece ter a função de legitimação das práticas de Erasmo. A gravura de Albrech Dürer guarda a mesma postura das pinturas, bem como livros e papéis para anotação, além disso traz ao fundo num quadro emoldurado uma insígnia escrita em latim. São cenários e posturas semelhantes, estudados para o retratado se mostrar da maneira pela qual quer ser visto.



Hans Holbein o Jovem
Erasmus de Roterdão, c. 1523
Óleo sobre madeira, 42 x 32 cm
Paris, Musée du Louvre
SCHNEIDER, 1997, p.89



Hans Holbein o Jovem
Desiderius Erasmus de Roterdão,
1523
Óleo sobre madeira, 76 x 51 cm
Coleção particular
SCHNEIDER, 1997, p.91



Londres, Department of Prints and Drawings,
British Museum
SCHNEIDER, 1997, p.91

Nos retratos de Erasmo de Roterdão os livros ocupam uma posição central na composição, pois simbolizavam a “expansão do conhecimento” (SCHNEIDER, 1997) e, como já foi citado, também as mãos estavam em evidência. Estes são dois elementos recorrentes nas fotografias que tem como tema a educação e aos quais cabem interpretações semelhantes. Aos livros e papéis de Erasmo corresponderiam os cadernos das fotografias, às suas mãos que repousam sobre os livros e/ou seguram o bico de pena corresponderiam os lápis ou canetas nas mãos das crianças fotografadas. A partir dessas comparações é possível questionar: teriam essas fotografias a mesma função de legitimação de práticas sociais que envolvem o pensar e o escrever das pinturas de Erasmo?

Outra obra que vem corroborar com este paralelo entre pintura e fotografia no tocante aos objetos e cenários é *O Estudante* de Jan van Scorel, que solene tem na mão direita uma pena e na esquerda uma folha de papel. A diferença entre este retrato e os outros já referidos é a inscrição, em latim, da idade do menino – *AETATIS XII* – outro indicador da influência do cortesão de Castiglione que deveria ser conhecedor das letras.



Jan van Scorel
O Estudante, 1531
Óleo sobre madeira, 46,6 x 35 cm
Roterdão, Museum Boymans-van
Beuningen
SCHNEIDER, 1997, p.146

7. Considerações finais: outras aproximações

Através dos diversos tópicos desta monografia procurei demonstrar qual foi o processo de sua realização – o interesse pela fotografia, a atenção às fotografias que têm a educação como tema, o que havia de intrigante em alguns retratos fotográficos selecionados, qual educação poderia ser estudada pela análise estética destes (a do corpo), quais são alguns de seus antecessores históricos na pintura e na literatura e quais relações/aproximações puderam ser estabelecidas.

Tendo consciência de que apenas apontei alguns caminhos para pensar o assunto, faço agora algumas considerações finais.

Um primeiro questionamento que se impôs logo no processo de coleta dos retratos fotográficos da educação, e que se manteve num ensaio inicial, foi o que explicaria a intrigante semelhança estética entre algumas fotografias sendo estas de fotógrafos com nacionalidades diversas e de retratados e retratadas em localidades diferentes e culturalmente distintas.

Na busca dessa resposta encontrei incríveis paralelos entre a composição de um grupo de fotografias – dentre as selecionadas –, de pinturas dos séculos XV, XVI e XVII e o conteúdo de manuais de comportamento – um escrito por Castiglione e publicado em 1528, e o outro de Senancour escritor do final do século XVIII e princípio do século XIX. O estudo deste material revelou que os retratos fotográficos de fato mostram um corpo educado num dado cenário, uma persistência clara da pintura retratista e da permanência da idéia de que há modos adequados para os retratados se mostrarem ou serem mostrados, como sugerem os manuais de comportamento.

Tal constatação por sua vez conduziu a outras perguntas: afinal por que, de fato, meninos e meninas de locais tão diversos e fotografados por pessoas diferentes são retratadas de modo semelhante – mesma composição, mesma postura, mesmo entorno – assim como fazia a pintura retratista e estabeleciam os manuais de Castiglione e Senancour? O que poderia explicar essa padronização do olhar sobre essas crianças?

Sabe-se que as fotografias publicadas são primeiramente uma escolha de quem as realiza – o fotógrafo ou fotógrafa – pois é quem as enquadra, quem faz as opções técnicas de realização, quem tem em suas mãos todas as fotos feitas, quem tem a possibilidade de decidir o que pode ser visto ou não. Mesmo que depois os responsáveis pela edição de um livro tenham também como optar por uma ou por outra, não escapa à autoria das fotografias uma seleção de antemão.

Neste sentido, por que exibir retratos como tantos outros? O olhar e a cultura de quem produz o retrato fotográfico acaba por predominar sobre a própria vontade de quem é retratado/retratada, diferentemente do que acontecia na pintura retratista para a qual há o exemplo de Erasmo de Roterdão que era representado como ele queria, acima do desejo do artista.

São fotografias produzidas tantos anos depois das pinturas retratistas e até mesmo das primeiras fotografias, e o mesmo olhar permanece, o olhar da burguesia e da classe média em ascensão (no caso dos primórdios da fotografia).

Não pode-se dizer a respeito das imagens 3, 4, 5 e 6 (respectivamente, pp. 13, 14, 15 e 16) que sejam fotografias fiéis aos retratados e retratadas ou a uma realidade, pois para tanto seria preciso a certeza de que são fotos

espontâneas, não preparadas pelo(a) realizador(a). Mesmo considerando a inevitabilidade do olhar particular de quem fotografa, a padronização derruba por terra qualquer certeza.

Dentre os retratos fotográficos selecionados para esta monografia há um grupo diversificado em composição, posturas corporais e cenários. Imagens como as 1, 2, 8, 10 e 11 (respectivamente, pp. 11, 12, 18, 20 e 21) são exemplos que demonstram outras possibilidades para o retrato da educação, sem rigidez quanto a composição, sem um padrão de olhar.

Tendo tudo isso em mente, cabem outras questões. Considerando o caráter político de uma fotografia, que intenções teriam os fotógrafos e fotógrafas ao atingir o espectador/espectadora? Quais interpretações e usos podem ser produzidos por estes? O caráter político, acredito, pode estar presente nas duas partes da relação entre quem produz e quem “consome” a imagem.

Fotógrafos e fotógrafas possuem suas histórias de vida peculiares, vale como pesquisa futura procurar e analisar o quanto suas biografias podem influenciar ou não suas produções. Qual a repercussão das relações de gênero, classe social e etnia destes fotógrafos e fotógrafas nas fotografias que realizam, por exemplo?

Eu mesma, como mulher, pedagoga, pesquisadora e tendo minha história de vida particular, tive um olhar sobre as fotografias que me levaram a fazer a seleção para esta monografia, que também fez com que eu visse aproximações e distanciamentos entre imagens. Outras pessoas, com histórias de vida e formação diferentes, veriam ou verão o mesmo que eu? Provavelmente não, outras seleções e leituras são possíveis.

8. Referências bibliográficas

Aqüeducte 2000, VI Biennial Internacional de Fotografia – L'home protagonista Del segle XX, El Fotògraf Testimoni Del Seu Temps. Catalunha, Espanha: outubro de 2000. p. 82.

Aqüeducte 2002, 7ª Biennial Internacional de Fotografia – El plaer de fotografiar. Catalunha, Espanha: outubro de 2002. p. 61.

ARCE, Alessandra. *A pedagogia na "era das revoluções": uma análise do pensamento de Pestalozzi e Froebel.* Campinas, S.P.: Autores Associados, 2002.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ª ed. Campinas, S.P.: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia.* Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.* Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 165-196 (vol.I).

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, S.P.: Papirus, 1996.

JÓZSEF, Tóth. *Magyar Fényképészek Arckép-Csarnoka*. Hungria: Interart Stúdió, 2001. p. (6)

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MARTINELLI, Pedro. *Amazônia, o povo das águas*. São Paulo: Terra Virgem, 2000. p. 148 -149.

_____. *Amazônia real*. Disponível em:

<<http://www.pedromartinelli.com.br/destruicao/index.php>> Acesso em: 03 nov. 2005.

_____. *Cuidados pela vida*. Disponível em:

<<http://www.pedromartinelli.com.br/cuidados/index/php>> Acesso em: 03 nov. 2005.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *O que estamos vendo?: um estudo sobre imagem e educação na era da reprodutividade técnica*. Campinas, S.P.:

UNICAMP, 1996. 138f. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, S.P., 1996.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.107.

_____. 1999. Disponível em:

<<http://www.foto8.com/reviews/V2N1/exodus.html>> e

<www.pdn-gallery.com/legends/legends10/gallery03_01.html>. Acesso em: 03 nov., 2005.

SCHNEIDER, Norbert. *A Arte do Retrato: Obras-primas da Pintura Retratista Europeia, 1420-1670*. Taschen, 1997.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Do pudor à aridez*. In: VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das Lágrimas*. Tradução: Luiz Márquez, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

What is Knowledge?. Zurique: ABB, dezembro de 2000. p. 9 -14-23-26-38.