

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu*
Mestrado Acadêmico em Educação e Formação Humana

Júnia Patricia Cardoso

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA FOTOGRAFIAS:
relações que os alunos estabelecem com a fotografia**

Belo Horizonte

2018

Júnia Patricia Cardoso

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA FOTOGRAFIAS:
relações que os alunos estabelecem com a fotografia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* - Mestrado em Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais, na linha de pesquisa I (Culturas, Memórias e Linguagens em Processos Educativos), como registro parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lana Mara de Castro Siman

Belo Horizonte

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
FICHA CATALOGRÁFICA

C268m Cardoso, Júnia Patricia

No meio do caminho tinha fotografias: relações que os alunos estabelecem com a fotografia / Júnia Patricia Cardoso. Belo Horizonte, 2018.

132 f. il., fots., color.

Orientadora: Dra. Lana Mara de Castro Siman

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação e Formação Humana. Universidade do Estado de Minas Gerais.

Referências: 107 - 113.

1. Fotografia. 2. Imagem fotográfica. 3. Arte-educação. 4. Selfie. 5. Celular. I. Universidade do Estado de Minas Gerais. Faculdade de Educação.
II. Título.

CDU: 316.7:37

Júnia Patricia Cardoso

**NO MEIO DO CAMINHO TINHA FOTOGRAFIAS:
relações que os alunos estabelecem com a fotografia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* - Mestrado em Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais, na linha de pesquisa I (Culturas, Memórias e Linguagens em Processos Educativos), como registro parcial para a obtenção do título de Mestre.

- Aprovado
- Aprovado com restrições
- Reformulação com nova defesa
- Reprovado

Belo Horizonte, 23/05/2018.

Banca Examinadora:

Prof.(a). Dr.(a). Lana Mara de Castro Siman (Orientadora) - UEMG

Prof.(a). Dr.(a). Celia Abicalil Belmiro - Faculdade de Educação da UFMG

Prof.(a). Dr.(a). Rachel de Sousa Vianna - Escola Guignard da UEMG

Prof. Dr. José de Sousa Miguel Lopes - Faculdade de Educação da UEMG

Prof. Dr. Guilherme Trielli Ribeiro - Faculdade de Educação da UFMG (Suplente)

Para Eric, amor maior!

AGRADECIMENTOS

A Deus por guiar meus passos e me iluminar nessa jornada, cheia de desafios e anseios. Também por Ele colocar, no meu caminho, pessoas que me ajudaram e auxiliaram no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus pais, pelo apoio incondicional e por compreenderem o momento de reclusão, sem cobrar nada. Ao contrário disso, incentivaram-me como se fosse uma final de *Grand Slam* e a espera do *match point*. Amo muito vocês!

Aos meus irmãos, que se tornaram especialistas no tema de tanto que conversamos e trocamos figurinhas, principalmente minha mana que mora além-mar e sempre me ajudou quando eu precisava de algum material que não era possível encontrar por aqui.

À minha querida orientadora, Professora Dr^a Lana, por me acolher com carinho. Agradeço a atenção e o auxílio na construção desta investigação. Sua orientação foi fundamental para que esse trabalho fosse desenvolvido.

Aos Professores que participaram do meu parecer e da minha banca de qualificação e muito contribuíram com sugestões e críticas para aperfeiçoamento do projeto.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Educação e Formação Humana, por todos os ensinamentos durante o curso.

À minha colega de turma, Miriam, que esteve presente nesta caminhada desde o processo seletivo. Obrigada pela amizade, pelo apoio e pelas sugestões sobre os “perrengues” da pesquisa e da vida.

Aos colegas da UEMG pela parceria, principalmente, Flávia, Eliana, Natália, Daniel e Lucinei pelo carinho de sempre.

À querida Professora Geraldina, que sempre esteve pronta a ajudar para que a pesquisa acontecesse na Escola. Sem você tudo seria mais difícil. Obrigada pelo auxílio.

Aos alunos que participaram deste estudo com muito entusiasmo, energia e dedicação. Este trabalho só existe por causa de vocês. Sou eternamente grata.

A todos os amigos que deram suporte de todas as formas, perto ou longe, presencial ou virtualmente. Obrigada pela paciência e compreensão. Prometo voltar a ter vida social após a defesa e aceitar todos os convites para as próximas décadas.

Aos queridos Fred e Isabella pela leitura do trabalho, pela amizade, pelo carinho e pelas risadas ao longo dos últimos três anos quando nos conhecemos na UEMG e, a partir daí, muitos projetos bacanas e transformadores surgiram, como o Mãe Domingas.

A minha ex-aluna, que hoje se tornou amiga, Lorena, por fazer parte da minha vida e

acompanhar toda esta jornada da dissertação e esperar pacientemente pela finalização, para colocarmos a prosa em dia e darmos umas boas risadas sobre as “evidências da vida”.

À minha amiga Élide por me incentivar em todos os momentos. Obrigada por ser essa pessoa especial que faz o mundo melhor e por fazer parte da minha vida. Sempre agradecerei por conviver com você.

A todos os fotógrafos que ajudam a contar história e a construir memória, principalmente aos que buscam fazer o mundo melhor por meio de suas narrativas visuais.

“O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior do que um analfabeto?”

Walter Benjamin

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa feita junto a alunos do 6º de uma escola estadual de Belo Horizonte para entender a relação que estabelecem com a fotografia e com o processo fotográfico. O objetivo foi verificar como esses jovens, que nasceram mergulhados em um mundo digital e visual, veem, pensam, vivem e compreendem a imagem fotográfica, se as fazem mecanicamente ou não, se possuem preocupações técnicas e estéticas e se elas são frutos de processos sensíveis. Também visou-se observar se esse jovem do século XXI acredita que a fotografia representa a verdade e é um espelho fiel do real. A perspectiva teórica utilizada foi a Fenomenologia que ajuda a entender esse universo sensível que está presente na natureza da fotografia e na forma como as pessoas se sentem sensibilizados (ou não) por uma imagem fotográfica. Foram aplicados questionários para as turmas de 6º anos. Depois, 14 participantes foram selecionados para as entrevistas. Entre as questões para investigação, estava por que eles gostavam tanto de fazer *selfie*. Os alunos têm consciência de que a fotografia não se resume à *selfie*, mas acreditam que, pelo fato de todos (ou quase todos) terem celular, isso é um incentivo a esse tipo de produção. Na visão deles, é quase incompreensível não a fazerem, porque é assim que se revelam ao mundo e informam aos outros o que fazem e como fazem. Afirmam ainda a necessidade de a fotografia ser bela, não só no sentido técnico, porém desejam se sentir belos nelas. Eles querem saber, enquanto fotógrafos, o que o outro pensa da imagem, mas isso se mistura com as respostas que desejam sobre si mesmos. Nesse sentido, as qualidades fotográficas ajudam a publicizar uma imagem. Apesar da associação da fotografia digital ao fugaz e ao banal, os participantes identificaram que ela é um veículo de memória, com significações e preocupações éticas e estéticas. Também têm consciência que nenhuma fotografia, mesmo a *selfie*, seja inocente a ponto de ser detentora da verdade em tempos de *Photoshop*, mas a pesquisa sinaliza a crença de que a imagem fotográfica é o indício de algo que aconteceu ou se vivenciou, talvez reflexo das redes sociais, espaço em que se cria a narrativa que desejar e os mundos reais e virtuais se misturam.

Palavras-chave: Fotografia; Imagem fotográfica; Arte-Educação; *Selfie*; Celular.

ABSTRACT

This work is the result of a research done with 6th graders from a state school in Belo Horizonte to understand the relationship they establish with photography and photographic process. The objective was to verify how these youngsters, who were born immersed in a digital and visual world, see, think, live and understand photographic image, if they do it mechanically or not, if they have technical and aesthetic concerns and if they are the fruits of sensitive processes. It also aims to observe if this 21st-century youngster believes that photography represents the truth and if it is a faithful mirror of the real. The theoretical perspective used was Phenomenology, which helps to understand this sensitive universe that is present in photography's nature and in the way people feel sensitized (or not) with a photographic image. Questionnaires were applied to the 6th-grade students. Then 14 participants were selected for an interview. Among the questions for investigation, why they liked to take selfies so much was one of them. Students are aware that photography is not just about selfie but they believe that because everyone (or almost everyone) has a cell phone, this is an incentive to this type of production. In their view, it is almost incomprehensible not to do so because this is how they reveal themselves to the world and inform others what they do and how they do it. They affirm the need for the picture to be beautiful, not only in the technical sense but they want to feel beautiful in them. They want to know, as photographers, what others think of the image but this blends in with the answers they desire about themselves. In this sense, photographic qualities help to publicize an image. Despite associating digital photography with the fleeting and the banal, participants identified that it is a vehicle of memory, with ethical and aesthetic meanings and concerns. They are also aware that no photograph, even selfie, is innocent enough to hold the truth in times of *Photoshop* but the research indicates that they are still hostages of the illusion that the photographic image is proof that something truly happened or was experienced. Perhaps that's a reflection of social networks where you create the narrative you want and real and virtual worlds blend in.

Keywords: Photography; Photographic image; Art-Education; Selfie; Cell phone.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Infográfico sobre o aumento da produção fotográfica	14
Figura 02: Vista de sua janela em Le Gras, 1826. Heliografia. 0,16m x 0,20m	19
Figura 03: Alfred Stieglitz. <i>A terceira classe do navio</i> (1907)	28
Figura 04: <i>Marilyn Diptych</i> de Andy Warhol (1962)	30
Figura 05: Quadro tipográfico das categorias	38
Figura 06: Gráfico “Você gosta de fotografar?”	47
Figura 07: Guia Besana para o <i>New York Times</i> , 09 out. 2014	51
Figura 08: Pesquisa da Sony mostra que as fotos são bem parecidas nas redes sociais	60
Figura 09: <i>Boulevard du Temple</i> , de Daguerre (1838) - Foto 01	64
Figura 10: <i>Boulevard du Temple</i> , de Daguerre (1838) - Foto 02	65
Figura 11: Gráfico identificando o aumento no uso da palavra <i>selfie</i> em 2013	71
Figura 12: “Autorretrato em espelho convexo” de Parmigianino (1524)	73
Figura 13: O Papa Francisco faz <i>selfie</i> na Basílica de São Pedro	75
Figura 14: Ellen DeGeneres e a <i>selfie</i> com as estrelas de Hollywood no Oscar 2014	76
Figura 15: Mother love. Fotografia de Christophe Kiciak	80
Figura 16: Little Red Nutcracker. Fotografia de Christophe Kiciak	82
Figura 17: Selena Gomez	83
Figura 18: Steve McCurry, <i>A menina afegã</i> (1984)	84
Figura 19: Sharbat Gula na capa da <i>National Geographic</i> (1985)	86
Figura 20: Dorothea Lange, <i>Mãe migrante da Califórnia</i> (1936).	88
Figura 21: Kevin Carter, <i>O abutre</i> (1993)	90
Figura 21: Patrick Demarchelier, <i>Christy Turlington</i> (1990)	91
Figura 22: Fotografia (2017)	92
Figura 23: Fotografia (2014)	93
Figura 24: Martin Munkacsi, <i>Boys running into the surf at Lake Tanganyika</i> (1930)	94
Figura 25: Henri Cartier-Bresson, <i>O ciclista</i> (1932)	95
Figura 26: Henri Cartier-Bresson, <i>Rue Mouffetard</i> (1954)	96
Figura 27: James Nachtwey, <i>Ruins of central Grozny, Chechnya</i> (1996)	98
Figura 28: Autoria desconhecida. <i>Almoço no topo de um arranha-céu</i> (1932)	102

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA AO <i>BOOM</i> IMAGÉTICO	18
2.1 A fotografia na história.....	18
2.2 A sociedade imagética	24
2.3 Composições metodológicas	34
3 A FOTOGRAFIA PELO <i>VISOR</i> DOS ALUNOS	40
3.1 A escola na sociedade de imagens.....	40
3.2 Jovens, escola e tecnologias	42
3.3 Reflexões iniciais sobre a aplicação dos questionários	45
4 NO MEIO DO CAMINHO TINHA FOTOGRAFIAS	54
4.1 Fotografia é conhecer novas formas de ver o mundo.....	54
4.2 Dispositivo para pensar o mundo? A experiência do registro.....	58
4.3 O que é verdadeiro e real.....	61
5 REVELAÇÃO DE SENTIDOS A PARTIR DAS ENTREVISTAS	67
5.1 Conhecendo o <i>olhar fotográfico</i> dos alunos.....	67
5.2 Eu e a <i>selfie</i> : a construção de sentidos.....	70
5.3 <i>I like</i> : as fotografias que se destacam	78
5.4 Discutindo as categorias	87
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	108
APÊNDICES	115
APÊNDICE A - Demais fotos utilizadas na entrevista	116
APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista	119
APÊNDICE C - Questionário para os alunos do Ensino Fundamental (6º ano).....	121
APÊNDICE D - Todas as fotografias utilizadas na entrevista	126
APÊNDICE E - Autorizações	127

1 INTRODUÇÃO

Haverá ainda, no mundo, coisas tão simples e tão puras como a água bebida na concha das mãos?

Mario Quintana

Durante toda a minha trajetória acadêmica, sempre me interessei pelos estudos na área do audiovisual. Sempre julguei fascinante o poder dessas manifestações visuais em promover um diálogo com o contexto histórico do mundo. Meu projeto final de graduação foi sobre o filme *Kika*, de Pedro Almodóvar. Discuti, por meio da película, como a sociedade estava perdida em meio a uma infinidade de escolhas, mas não de opções reais, e como a pluralidade de imagens edificou um homem preso a um eterno presente, com dificuldades na construção de laços sociais e de memória.

Já formada em História e lecionando em escolas públicas e privadas, comecei a utilizar, em sala de aula, a imagem fotográfica como recurso para que o aluno pudesse aprender a observar e a dialogar com temporalidades diferentes. A fotografia, para mim, apresentava-se como uma janela que descortinava o mundo com todas as suas nuances. Foi um processo natural começar a fazer saídas fotográficas para que os alunos percebessem o quanto a disciplina História era viva e conectava, a todo instante, o passado com o tempo presente.

Essas saídas eram muito proveitosas e prazerosas. Fora do espaço da escola, os discentes se sentiam mais livres e interessados em olhar, ouvir e entender as construções históricas. E adoravam fazer seus registros visuais. Iniciavam os anos 2000, e eles não portavam seus celulares ainda, mas as câmeras compactas que inundavam o mercado à época. O mundo já caminhava para o processo de digitalização e a internet trazia à baila as redes sociais com sua força comunicativa. Fernando Daquino (2012, p. 3) apontou para o site Tecmundo que, nessa época, a internet “teve um aumento significativo de presença no trabalho e na casa das pessoas. Com isso, as redes sociais alavancaram uma imensa massa de usuários e a partir desse período uma infinidade de serviços foram surgindo”.

Em 2002, nasceram o Fotolog e o Friendster. Esse primeiro produto consistia em publicações baseadas em fotografias acompanhadas de ideias, sentimentos ou o que mais viesse à cabeça do internauta. Além disso, era possível seguir as publicações de conhecidos e comentá-las. O Fotolog ainda existe [2012], tem cerca de 32 milhões de perfis, já veiculou mais de 600 milhões de fotos e está presente em mais de 200 países. Por sua vez, o Friendster foi o primeiro serviço a receber o status de ‘rede social’. Suas funções permitiam que as amizades do mundo real fossem transportadas para o espaço virtual. Esse meio de comunicação e socialização atingiu 3 milhões de adeptos em apenas três meses - o que significava que 1 a cada 126 internautas da época possuía uma conta nele. [...]

Eis que chegamos à época em que as redes sociais caíram no gosto dos internautas e viraram máquinas de dinheiro. 2004 pode ser considerado o ano das redes sociais, pois nesse período foram criados o Flickr, o Orkut e o Facebook - algumas das redes sociais mais populares, incluindo a maior de todas até hoje. (DAQUINO, 2012, p. 4).

A reportagem, publicada em um site especializado em tecnologia, mostra a trajetória de algumas das redes sociais que nasciam nos anos 2000 e estavam bem atreladas à imagem fotográfica. De todo modo, quando comecei a elaborar as saídas, a fotografia já era vista como algo importante, que transcendia a sala de aula, mas a efervescência do clicar ainda não imperava na vida de todos. Não à toa, os primeiros adeptos à câmera compacta eram até rotulados de “digibobos”. Essa expressão era uma maneira de demarcar, na opinião dos críticos, aqueles que tinham adquirido suas compactas e faziam fotos em excesso.

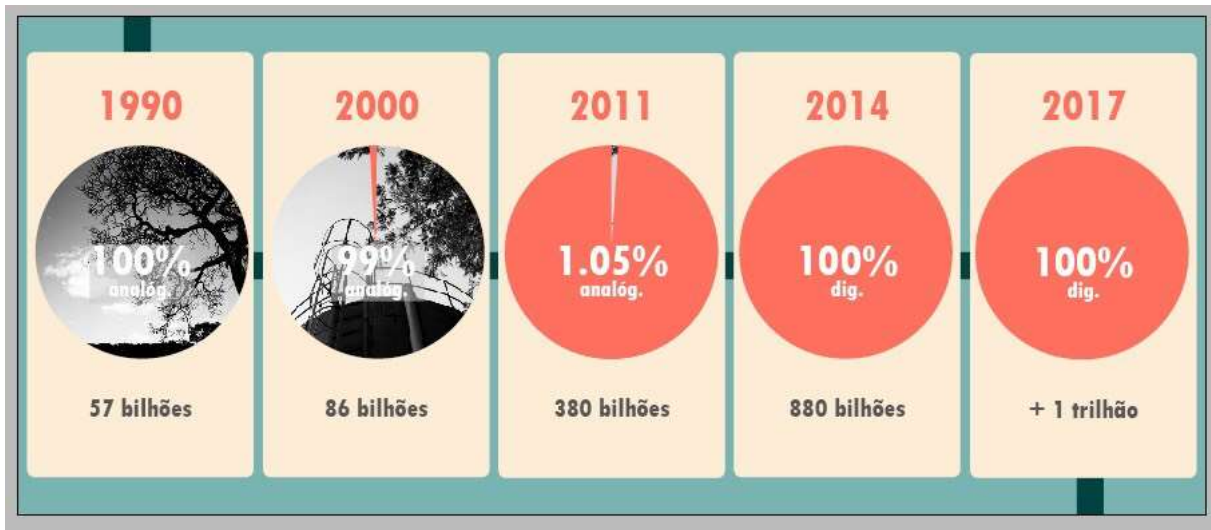
Apesar dessas impressões, os alunos adoravam fotografar a cidade e, muitas vezes, enxergavam detalhes que passavam despercebidos no dia a dia. A cada saída, eu me envolvia mais e desejava ter maior domínio, inclusive, técnico para orientar melhor os estudantes. Foi nesse momento que comecei a procurar alguns cursos na área de fotografia. Havia poucas opções em Belo Horizonte, bem diferente das muitas que existem hoje. À medida que participava desses cursos, passei a me envolver mais profundamente com a imagem fotográfica e me aventurar nos cliques; observando a composição, a fotometria e um olhar mais apurado no registro das pessoas e do mundo. Esse novo olhar refletiu na sala de aula e comecei a pensar a imagem fotográfica como uma espécie de construção identitária dos educandos.

Agora, sinto-me preocupada com o papel que a fotografia ocupa em nossas vidas, principalmente, na dos alunos. Minha pesquisa de Mestrado é fruto, portanto, dessas inquietações com o processo fotográfico. Em primeiro lugar, como qualquer fonte histórica, ela não é detentora da verdade. Boris Kossoy (2001, p. 29) já destacou: “A fotografia em si e o filme em si não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. [...] Todos podem, igualmente, ser ‘montados’, todos podem conter verdades e inverdades”.

Nenhum documento apresenta a verdade absoluta, mas a imagem fotográfica, pelo seu caráter de proximidade, faz com que seja vista como um espelho fiel do que foi retratado, sem significados ocultos. É como se a verdade fosse inquestionável e uma evidência.

Em segundo lugar, estamos vivendo um excesso imagético e surge a necessidade de um maior aprofundamento sobre o tema. O infográfico a seguir mostra o número de fotografias feitas tendo como referências cinco datas e identificando se o período era analógico ou digital. Em 2000, com o mundo ainda analógico, porém em processo para o digital, foram feitas 86 bilhões de fotografias. 14 anos depois, 880 bilhões de fotos foram produzidas.

Figura 01: Infográfico sobre o aumento da produção fotográfica



Fonte: ULTRADOWNLOADS, 2012; ZIGTERMAN, 2013; SILVA, 2017.

Produzimos cada vez mais fotos e em um ritmo cada vez mais veloz por causa das redes sociais e da facilidade de acesso aos equipamentos eletrônicos. Com isso, a produção tende a crescer a cada ano. Em fevereiro de 2017, a Reuters informou que a estimativa da indústria é que, até o final do ano, seria feito mais de um trilhão de fotos, sendo que 85% sairiam dos 2 bilhões de *smartphones* espalhados pelo mundo. Portanto, fotografa-se muito mais e surge a necessidade de analisar esse excesso para fornecer ferramentas para que nossos discentes utilizem mais criticamente a imagem fotográfica, dada a sua importância no contexto atual. Pode-se, inclusive, ressaltar a demanda por um letramento visual. “Nossa premissa é a da urgência de uma educação visual diante de uma cultura imagética que se instala cada vez mais fortemente, revisando, dessa forma, o conceito de um letramento centrado na escrita” (PULITA; SANTOS, 2016, p. 100).

Parece meio óbvio que, vivendo na civilização das imagens, seja necessário frisar a relevância de uma educação visual, todavia, na escola, à medida que os alunos vão se tornando maiores, acabam não sendo incentivados na “representação por desenhos: as crianças devem aprender a escrever, o desenho não é mais tolerado como expressão a partir de certo desenvolvimento intelectual” (FERNANDES, 2012, p. 2). A imagem acaba, então, por ficar em segundo plano no ambiente escolar.

Um outro ponto a ressaltar é se sabemos o que pensam os alunos sobre a imagem fotográfica e sobre o processo fotográfico. Ao pedir a minha turma de 6º ano (anterior à pesquisa de Mestrado) que trouxesse, para sala de aula, objetos importantes de sua história, um estudante fez uma fotografia de um objeto (um moedor de café). Só levou a imagem fotográfica no celular. Ao ser questionado por essa escolha, afirmou que “era tudo a mesma coisa”. Fala corroborada

por muitos outros colegas diante do diálogo. O que estavam me dizendo é que não havia diferença entre o objeto e sua respectiva fotografia. Isso é interessante, pois o discurso deles tem ressonância com a visão de que a foto congela o momento e que se desconsidera qualquer processo de manipulação. A frase do meu educando destacava que a imagem fotográfica representa fielmente o moedor de café e não havia nenhuma manipulação.

Na visão desses alunos, a fotografia não apresentava segundas intenções e, ao clicar, o resultado sempre seria fidedigno. Sem contar que ela tem o poder de facilitar a vida (é mais fácil transportar o celular do que um moedor de café) e está sempre presente (como o celular é uma espécie de nova identidade, as fotos podem ser levadas a qualquer lugar, como os antigos álbuns de família; só que agora na memória dos celulares). Essa é a geração que enxerga na fotografia uma extensão de sua própria existência e que reconhece o poder desse recurso. Fiquei refletindo como esses estudantes se relacionavam com a imagem fotográfica. Sei que faz parte de seu cotidiano, mas qual a importância que a fotografia ocupa em suas vidas? Ela é apenas um dispositivo técnico para registrar o mundo ou para pensar o mundo, usando um questionamento de Pierre Lévy (1993). Esses alunos do século XXI percebem mesmo a fotografia como a representação fidedigna do real? Ao apresentar a imagem do moedor de café, era esse o discurso que se anunciava?

E, se a fotografia fixa o real, eles acreditam que é a materialização da verdade? Isso se mantém mesmo sabendo da existência de editores de fotos (como *Photoshop*, *Ligthroom*) que podem manipular a verdade, quando não o próprio fotógrafo que, ao fixar em um determinado ponto da cena, está fazendo um recorte da história, está direcionando o olhar do outro? Ainda assim, os discentes enxergam a imagem fotográfica como a expressão da verdade e do que é real?

A partir dessa experiência da fotografia do moinho de café, comecei a questionar o que é fotografia para esse aluno do século XXI e elaborei um projeto de pesquisa que me ajudasse a entender o que é a imagem fotográfica para alunos de 6º ano de uma escola estadual de Belo Horizonte. São discentes, em sua maioria, com 11 anos de idade, que já nasceram em um mundo digital e visual. Diante desse contexto, esta investigação teve como objetivo geral buscar entender como esses jovens veem, pensam, vivem e compreendem a fotografia, se as fazem mecanicamente ou não, se possuem preocupações técnicas e estéticas e se são frutos de processos sensíveis.

Como objetivos específicos, este estudo pretendeu, a partir do olhar dos alunos:

- Analisar como a fotografia se estabelece no universo escolar em que a pesquisa foi realizada;

- Perceber se veem a imagem fotográfica como fonte da verdade e representante do real;
- Observar a importância da *selfie* em suas vidas e os motivos desse tipo de fotografia ser a preferência na hora de fotografar.

A perspectiva teórica utilizada foi a Fenomenologia que ajuda a entender esse universo sensível que está presente na natureza da fotografia e na forma como as pessoas se sentem sensibilizados (ou não) por uma imagem fotográfica. Roland Barthes (1984) sempre ressaltou o caráter fenomenológico da fotografia, porque ela tem o poder de trazer à tona a nossa essência. Por isso, cada indivíduo é atingido de maneira diferente por determinada imagem. Para conseguir captar esse universo, o método utilizado foi um estudo de caso e os procedimentos de coleta e análise de dados foram aplicação de questionários para duas turmas de 6º anos e entrevistas com 14 participantes, escolhidos dentre os que responderam aos questionários.

Esta pesquisa está inserida na linha “Culturas, memórias e linguagens em processos educativos”, uma vez que nela se iniciam discussões a respeito de como os educandos percebem a escola e sua relação com as manifestações fotográficas. O ambiente escolar estaria preparado para esse aluno digital que nasceu manuseando o celular e faz fotografias quase na mesma proporção de outras atividades vitais de seu cotidiano? Os estudos apresentam elementos que apontam a dificuldade de a escola conseguir se conectar ao universo imagético nesses tempos de redes sociais e *smartphones*.

A dissertação apresenta, em seu desenvolvimento, quatro capítulos. No primeiro “Do surgimento da fotografia ao boom imagético”, buscou-se situar como a imagem fotográfica surgiu e os embates desde a sua construção, quais caminhos percorridos da sua origem no século XIX até hoje, quando a sociedade se tornou ainda mais visual. Ao final, discutem-se os caminhos metodológicos para a formatação deste trabalho.

No capítulo seguinte, intitulado “A fotografia pelo *visor* dos alunos”, inicia-se uma discussão sobre as dificuldades apresentadas pela escola para lidar com essa sociedade de imagens, como é complexo se conectar aos jovens e às tecnologias. Nesse sentido, a imagem fotográfica se insere ao fazer parte da vida dos discentes e fazer parte do universo tecnológico. Não à toa ela é vista como uma “arte técnica”.

O capítulo “No meio do caminho tinha fotografias”, discutem-se os resultados obtidos nas análises dos questionários. Na imensidão de dados coletados, privilegiou-se compreender o que os alunos entendem por fotografia. Seria uma forma de ver, pensar e entender o mundo? O que seria o ato de registrar para eles, bem como o que é verdadeiro e real no processo

fotográfico? Esse capítulo remete ao título da dissertação, que é uma homenagem ao poema “No meio do caminho” (1930), de Carlos Drummond de Andrade. Em tempos de excessos imagéticos, os mesmos são como as “pedras” drummondianas.

No último capítulo, chamado “Revelação de sentidos a partir das entrevistas”, buscou-se aprofundar em questões que surgiram após a análise dos questionários. A proposta era entender melhor a visão dos participantes sobre a imagem fotográfica e o fazer fotográfico. Entre os pontos para investigação, estava por que gostavam tanto de fazer *selfie* e por que esse tipo de fotografia dominava suas preferências. Também se mapeou historicamente o surgimento da *selfie*. Nas entrevistas, os alunos tiveram acesso a fotografias impressas em papel fotográfico, tamanho 10x15, e apontaram quais as que se destacavam e as associaram às categorias que foram definidas a partir dos questionários. A partir da fala dos estudantes, os estudos sinalizaram que, apesar da fotografia digital ser vista como fugaz e banal, aqueles a identificam como um veículo de memória, com significações e preocupações éticas e estéticas, mas, ao mesmo tempo, também constroem uma idealização da imagem fotográfica como indício de algo que foi vivido mesmo que haja consciência de que nenhuma fotografia seja inocente e 100% verdadeira.

2 DO SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA AO *BOOM* IMAGÉTICO

A arte é o nosso enfático protesto, nossa tentativa heroica de ensinar à natureza qual é o seu lugar verdadeiro.

Oscar Wilde

2.1 A fotografia na história

De uma maneira geral, o surgimento da fotografia está muito associado ao processo de industrialização, pois se acredita que foi o desenvolvimento técnico e químico daquela época que permitiu um sonho antigo do homem de fixar uma imagem que se tornasse real. Há muitas controvérsias para saber quem é o pai da imagem fotográfica e, como muitas outras invenções, países disputam até hoje essa paternidade. A dificuldade em determinar quem foi o inventor se apresenta, porque muitos foram os cientistas, artistas e inventores que se dedicaram ao processo ao longo da história. A pesquisadora Rosana Horio Monteiro (2001, p. 15) chama de “descobertas múltiplas” esse fato, pois, em diversos locais no mundo, muitas foram as pessoas que “depararam-se com um problema comum: a necessidade de produzir técnicas de representação da realidade mais rápidas e precisas”. De todo modo, a história cravou alguns nomes dada a relevância de suas contribuições para que a luz fosse captada e criasse uma imagem, mas infelizmente há um viés bem etnocêntrico quando se pensa nesses nomes.¹

A trajetória da fotografia se mistura com parte da história da humanidade. Há relatos de que a câmera escura já era conhecida desde a Antiguidade. No século XI, houve tentativas de astrônomos traçarem o caminho das estrelas utilizando uma câmera escura, uma sala escurecida com um buraco em uma das paredes. No século XVI, muitos pintores começaram a trabalhar utilizando a câmera, mas foi Leonardo da Vinci, artista proeminente do Renascimento, que deixou anotações importantes sobre o funcionamento desse objeto em seus estudos sobre óptica.

Leonardo ficou intrigado por uma questão: por que as imagens não aparecem invertidas e espelhadas no cérebro? Ele havia estudado um dispositivo conhecido como câmera escura e sabia que a imagem produzida por ela é espelhada e invertida, porque as linhas que emanam do objeto se cruzam ao passarem pela abertura. Então, ele concluiu equivocadamente que em algum lugar, nas profundezas do olho ou do cérebro, havia outra abertura para endireitar a imagem – Leonardo não entendera que

¹ Hoje, sabe-se que o francês radicado no interior de São Paulo, Hercules Florence, dedicava-se há anos aos estudos e experiências fotográficas. Em seus diários, já usava o termo ‘fotografia’ muito antes de este ser difundido na Europa. Para aprofundar sobre o tema, ler “Hercules Florence, 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil” de Boris Kossoy.

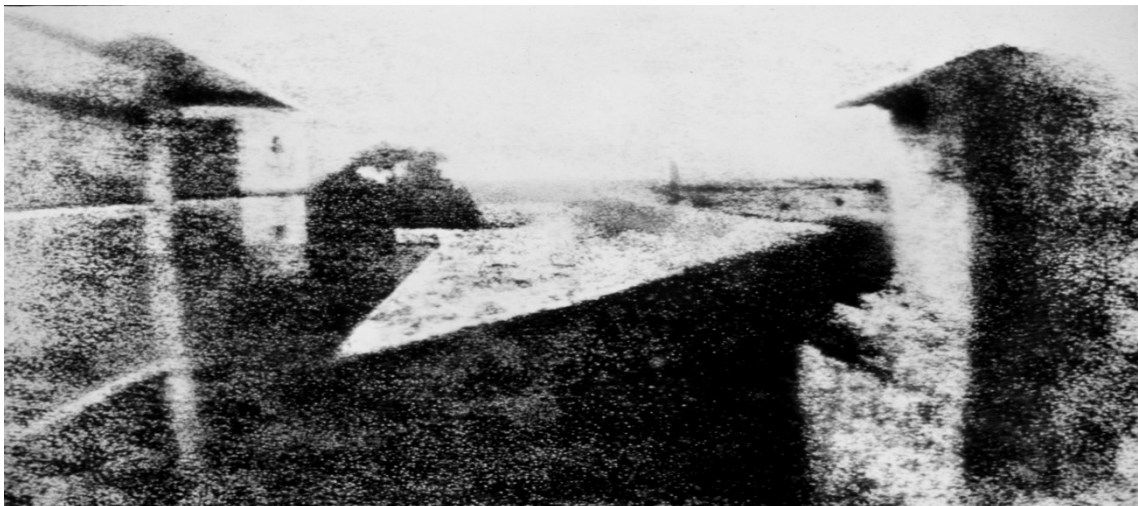
o próprio cérebro poderia fazer esse ajuste, embora a própria habilidade para ler e escrever em escrita espelhada lhe desse uma pista. (ISAACSON, 2017, p. 296-297).

Para tentar entender esse “endireitar a imagem”, o artista renascentista dedicou-se exaustivamente a dissecar olhos de animais e humanos, o que será de fundamental importância para os estudos ópticos e o desenvolvimento da ideia básica da câmera fotográfica.

No século XVIII, outros pintores continuaram a utilizar a câmera escura para aprimorar seus desenhos. Era uma tentativa de que a arte fosse a mais fidedigna possível da realidade. Entretanto, a câmera escura limitava a qualidade do processo. Foi nesse período que o cientista e professor alemão, Johann Heinrich Schulze, ao trabalhar com o cloreto de prata, acabou descobrindo o que permitiria a invenção da imagem fotográfica: a luz escurecia a substância química. Ao colocar uma garrafa com cloreto de prata sob uma mesa, observou que o lado da garrafa que estava exposto ao sol escureceu, e detectou que o cloreto de prata reagia à luz. Essa descoberta de Schulze foi bastante difundida e permitiu que utensílios e objetos passassem a ser escurecidos e comercializados.

Com o século XIX, em meio ao processo de industrialização que vigorava na Europa, artistas e cientistas se desdobravam em diversas invenções. O mundo que eles conheciam estava em processo de mudança e as ideias fervilhavam. O cientista, inventor e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) queria aprimorar seus desenhos com a ajuda da luz e se dedicou a criar um mecanismo que pudesse auxiliar nessa tarefa. Após dez anos de frustradas tentativas, produziu a primeira fotografia que se tinha registro. Era 1826 e da janela do sótão de sua casa de campo, registrou a foto que ficaria famosa como *Vista de sua janela em Le Gras*. Niépce denominou seu processo de heliografia (em grego, gravar com sol).

Figura 02: Vista de sua janela em Le Gras, 1826. Heliografia. 0,16m x 0,20m



Fonte: JANSON; JANSON, 1996, p. 424.

Interessante que esse primeiro registro captura o campo, todavia a fotografia se estabelecerá como desenvolvimento técnico e artístico com a expansão das cidades impregnadas com a modernidade “concebida como um bombardeio de *estímulos*” (SINGER, 2001, p. 116). A metrópole alteraria todas as experiências mais cotidianas do homem, que passaria a viver em um mundo tomado pelo frenesi constante e onde o indivíduo se vê cercado por imagens a todo momento. Ao se dedicar às obras de nomes como Walter Benjamin, Georg Simmel e Siegfried Kracauer, com o objetivo de perceber como eles enxergam esse período de mudanças, Singer aponta que esses pensadores observam “que a modernidade também tem quer ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente moderno” (SINGER, 2001, p. 116).

Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2001, p. 116).

A fotografia casava com esse ambiente de “intensificação da estimulação nervosa”, sem contar que era um processo muito mais rápido se comparado à pintura, tinha uma concepção industrial e era uma invenção com a cara da modernidade. O fotógrafo Félix Nadar (1820-1910) relembra:

Quando se espalhou o rumor de inventores [Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre] acabavam de conseguir fixar sobre placas argentadas toda a imagem apresentada diante delas, foi uma universal estupefação da qual não poderíamos, hoje, ter a plena idéia, acostumados que somos, já faz anos, à fotografia e saciados pela sua vulgarização [...] A aparição do daguerreótipo - que mais legitimamente deveria se chamar niepceótipo - não podia, na época deixar provocar uma emoção considerável, [...] a nova descoberta apresentava-se como a mais extraordinária na plêiade das invenções que já fazem de nosso século que não terminou ainda, o maior dos séculos científicos - na falta de outras virtudes. (NADAR apud MONTEIRO, 2001, p. 9).

As palavras de Nadar mostram o alvoroço com o daguerreótipo, visto como “a mais extraordinária na plêiade das invenções” do século XIX. Período visto, pelo fotógrafo, como “o maior dos séculos científicos” para, logo em seguida, ressaltar “na falta de outras virtudes”. Esse testemunho dá a dimensão do burburinho que o objeto causou quando o pintor e *showman* francês Louis Daguerre (1787-1851) apresentou, em 1839, o daguerreótipo, uma câmera que conseguia fixar a imagem. Uma questão acerca do daguerreótipo é que este só conseguiu ser

feito a partir das contribuições de Niépce. Durante anos, eles trocaram informações para aperfeiçoamento do método de fixação da imagem, porém Niépce morreu em 1833 e, apesar de existir um contrato entre ambos, quando o daguerreótipo foi formalmente apresentado e reconhecido pelas Academias de Ciências e de Belas Artes de Paris, em 19 de agosto de 1839, não há créditos a Joseph Nicéphore Niépce. O máximo que Daguerre fez foi ressarcir o filho de Niépce, que ficou indignado pela memória do pai não ser respeitada. Na fala de Félix Nadar, há uma crítica a essa situação, já que, para ele, o objeto deveria se chamar niepceótipo. O êxito do objeto/aparelho apresentado por Louis Daguerre pode ser explicado, porque é uma maneira de propiciar “uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão” (FABRIS, 1991a, p. 13). O sucesso também se justifica por ser encaixar no pensamento industrial da época. Todo o processo “permite a decomposição e a racionalização da produção das imagens numa série de operações técnicas ordenadas, sucessivas, obrigatórias e simples” (FABRIS, 1991a, p. 13). Ao pensar a daguerreotipia dessa maneira, a fotografia (que é o seu resultado) pode até ser vista como algo frio e mecânico, como um produto qualquer saído das esteiras de alguma fábrica, mas a questão é que não podemos deixar de lado o caráter industrial do procedimento desde a sua origem.

A notícia da daguerreotipia se espalha muito além das fronteiras europeias. É iniciada uma viagem de circunavegação para divulgar o equipamento.

O daguerreótipo embarcou em sua primeira viagem ao redor do mundo numa expedição que partiu da França logo depois de conhecido o processo para realizá-lo. Na madrugada de 25 de setembro de 1839, o navio *Oriental* partiu do porto de Paimboeuf, nas proximidades de Nantes, para uma longa viagem em volta da Terra que duraria cerca de dois anos. A embarcação chegou à América do Sul meses depois. (TURAZZI, 2010, p. 19).

O *Jornal do Commercio* informou que a embarcação chegou ao Rio de Janeiro às vésperas do Natal e, em 16 de janeiro de 1840, ocorreu a primeira experiência fotográfica na cidade.

Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares e a fotografia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...] Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos brasileiros. Foi o abade Compte que fez a primeira experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa *L'Orientale*, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem [...] É preciso ver a cousa com os próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os

outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista. (MAUAD, 1997, p. 188-189).

Como se percebe nas informações acima, de um dos jornais da corte, há uma euforia em relação “ao engenhoso instrumento de Daguerre”. São enaltecidas a facilidade, a rapidez e o resultado” do processo. Além de apresentar a concepção de que a fotografia reproduz a realidade com “fidelidade, precisão e minuciosidade”. Outro ponto a destacar é a observação de que quase não há “intervenção do artista”. Esse seria um dos rótulos que a imagem fotográfica precisaria vencer: a de que a máquina faz o processo quase todo sozinha e não há artista por trás do mecanismo. Assim, o fotógrafo seria apenas o observador de uma “aparição autônoma e mágica de uma imagem química” (ROUILLÉ apud FABRIS, 1991a, p. 14). O outro estigma era a de que seria apenas uma reprodução fiel do mundo.

Uma exceção a esse pensamento é Machado de Assis que apresenta uma visão muito além da imagem fotográfica como mero registro fidedigno. Percebe-se, em sua produção, “um distanciamento da ideia ingênua de que fotografar signifique apenas reproduzir o real, sendo antes construir um discurso, como pintar e escrever” (STRÄTER apud TURAZZI, 2014, p. 16). Quando jornalista, Machado de Assis lembrou a chegada do daguerreótipo ao Brasil no *Diário do Rio de Janeiro*.²

Enquanto a corte brasileira se entusiasmava com a daguerreotíпия, os retratos fotográficos, na Europa e nos Estados Unidos, estavam em alta. Também começaram a se discutir os limites para se obter os resultados do processo, já que as chapas eram pesadas e era necessário muitas vezes imobilizar as pessoas por intermédio de instrumentos que lembravam os de tortura.

Entre os anos de 1839-1841, o físico britânico William Henry Fox Talbot cria e patenteia o *Calótipo* (em grego, belas imagens), uma base de papel emulsionada com sais de prata capaz de registrar uma imagem em negativo. Para alguns especialistas, Talbot é considerado o inventor da fotografia atual. Ele também é responsável por lançar o primeiro livro ilustrado com imagens fotográficas. O nome *Calótipo* diz muito sobre como se enxerga a imagem fotográfica. Segundo Susan Sontag:

Ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. Salvo nessas ocasiões em que a câmera é usada para

² Turazzi (2014, p. 16) analisa que “Machado foi o primeiro a fazer na imprensa carioca um resumo histórico da chegada da daguerreotíпия ao Brasil, invenção anunciada e oferecida ao mundo pela França, em agosto de 1839, ano de nascimento do escritor”. O escritor inicia seu texto: “Há vinte e quatro anos, em janeiro de 1840, chegou ao nosso porto uma converta francesa [...]” (TURAZZI, 2014, p. 17).

documentar, ou para observar ritos sociais, o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo. (O nome com que Fox Talbot patenteou a fotografia em 1841 foi calótipo: do grego kalos, belo). Ninguém exclama: ‘Como isso é feio! Tenho que fotografá-lo’. Mesmo se alguém dissesse, significaria o seguinte: ‘Acho essa coisa feia ... bela’. (SONTAG, 2004, p. 101).

Quase uma década depois, o artista britânico Frederick Scott Archer desenvolveu um processo que recebeu o nome de colódio úmido, um negativo feito sobre placas de vidro sensibilizadas com uma solução de nitrocelulose com álcool e éter. A partir daquele momento, as cópias poderiam ser feitas e as imagens eram perfeitas. “O colódio úmido permite obter um negativo de qualidade, mais nítido do que o calótipo e igualmente reprodutível, e tão preciso e detalhado quanto a imagem daguerreotípica” (FABRIS, 1991a, p. 15). Ressalta-se que os primeiros negativos foram feitos em papel fotográfico, que eram confeccionados pelos próprios fotógrafos, mas depois foram substituídos por chapas de vidro, o que melhorou ainda mais a definição das imagens produzidas/copiadas.

Nos primeiros anos da fotografia, seu acesso não era algo barato. Fabris (1991a) analisa que ela é voltada para um grupo restrito e com condições econômicas para bancar os preços dos fotógrafos que já se destacavam como Nadar e Le Gray. Além de não ser um *hobby* barato, os produtos químicos, muitos deles, causavam adoecimento por serem nocivos à saúde. De todo modo, desde o início, a mentalidade industrial buscou alternativas para baratear custos e popularizar o processo. Na década de 50, surge o cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique*), que se torna mais acessível e popular, pois, por meio de uma única chapa, poderiam ser feitas oito imagens. Ele “coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos” (FABRIS, 1991a, p. 17).³

Uma revolução fotográfica surgiria nos Estados Unidos. O norte-americano George Eastman, que era, como tantos, um entusiasta pela fotografia, começou a fazer experiências para facilitar o processo de fotografar. Sua ideia era produzir filmes e câmeras fotográficas

³ Fabris (1991a, p. 20) discute como o cartão de visita fotográfico criado por Disdéri sinaliza “o protótipo do fotógrafo industrial, disposto a usar todos os truques a seu alcance para adular e seduzir a clientela. A relação pessoal fotógrafo/fotografado, que está na base das obras dos artistas fotógrafos, é substituída pela relação puramente mecânica entre homem e a máquina instaurada por Disdéri”. A autora traz a informação que, enquanto uma dúzia de cartões de visita saía por vinte francos, um retrato convencional não custava menos de cinquenta ou cem francos. As camadas mais abastadas continuaram a procurar os artistas/fotógrafos, como Nadar, mas os cartões possibilitaram o acesso dos menos favorecidos ao processo fotográfico. De certa maneira, essa situação criada por Disdéri continua até hoje, mesmo com a fotografia digital. Uma das críticas feitas por alguns fotógrafos atuais é com a popularização excessiva dos serviços fotográficos, que acaba atrapalhando o próprio mercado, pois há profissionais que oferecem enormes quantidades de fotografias por preços muito baixos.

menores, mais baratas e fáceis de manusear. Em 1888, Eastman criou a primeira câmera portátil da história, a Kodak, e fundou a Eastman Kodak (nome que lembrava o barulho de um clique). A primeira câmera lançada pela empresa era menor, mais leve e vinha com um rolo (filme) para fazer 100 fotos⁴. Com o slogan “Você aperta o botão. Nós fazemos o resto”, a Kodak virou sinônimo de produtos fotográficos e democratizou a fotografia amadora. A partir desse momento, qualquer pessoa poderia ter quantos registros quisesse e poderia pagar pela revelação, o que facilitava e incentivava ainda mais a produção fotográfica. Ainda hoje, no site da empresa⁵, você encontra a informação de que George Eastman “colocou a primeira câmera simples nas mãos de um mundo de consumidores em 1888. Ao fazer isso, ele tornou um processo complicado em algo fácil de usar e acessível a quase todos”. O objetivo dele era fazer a fotografia se tornar “tão prática quanto o lápis”⁶.

Com a massificação da imagem fotográfica, esta nos apresentou um mundo que parece mais próximo e ao nosso alcance.

O mundo tornou-se de certa forma ‘familiar’ após o advento da fotografia; o homem passou a ter conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. (KOSSOY, 2011, p. 30).

2.2 A sociedade imagética

Apesar da fotografia ser recebida por euforia e entusiasmo por muitos, houve vozes dissonantes e questionamentos ao seu respeito. Nem todos acreditavam nela enquanto invento ou em sua necessidade para a sociedade. Sem contar que era vista, por alguns artistas e críticos, como algo inferior às outras manifestações artísticas, principalmente se comparada à pintura e à escultura. O poeta Charles Baudelaire chegou a escrever várias cartas irônicas ao Diretor da *Revue française* sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859. Uma das cartas mais famosas foi publicada com o título *O público moderno e a fotografia*.

⁴ No documentário “Luz capturada: a invenção da fotografia” (1993), há a informação que essa câmera era do tamanho de metade de uma caixa de sapatos, pesava 600 gramas e custava 25 dólares. Só que, por mais 10 dólares, pagava-se pela revelação e, com isso, a Kodak dominava todas as etapas de produção.

⁵ Disponível em: <<https://www.kodak.com>>.

⁶ Tradução nossa de: “[...] put the first simple camera into the hands of a world of consumers in 1888. In so doing, he made a cumbersome and complicated process easy to use and accessible to nearly everyone. Just as Eastman had a goal to make photography ‘as convenient as the pencil’ [...]”.

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o contrário) é este: ‘Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta’. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi o Messias. E então ela diz a si mesma: ‘Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles creem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia’. (BAUDELAIRE apud ENTLER, 2007, p. 11-12).

No texto, Baudelaire faz duras críticas à fotografia ao vê-la como a ruína do espírito francês e por ser uma arte mecânica que apenas reproduz a natureza. Só que Ronaldo Entler (2007) afirma que, apesar dessas severas críticas, o poeta teve “uma relação ambígua”, ao longo de sua vida, com a imagem fotográfica⁷. Ele cita carta (de 1865) enviada à mãe do artista, na qual deseja ter uma fotografia dela e com isso estabelece uma ligação afetiva com a imagem, percebendo-a como um catalisador de memória, como o ato de se lembrar. Diz o poeta:

Gostaria de ter seu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não? (ENTLER, 2007, p. 6).

Baudelaire tem preocupações técnicas e estéticas e deseja estar presente para ter controle do resultado. Afinal, “mesmo os excelentes [fotógrafos] têm manias ridículas”. Entler salientou que as críticas dele talvez se devessem a massificação do mercado que inundava os lugares com fotografias de baixa qualidade. Essa industrialização talvez fosse o “emblema de um processo de decadência estética”. Em *O público moderno e a fotografia*, o poeta afirma: “[...] o que torna evidente que a indústria, irrompendo-se dentro da arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impede que ambas realizem seus potenciais” (ENTLER, 2007, p. 12). De certa maneira, o francês antecipou uma das problemáticas da fotografia na atualidade. A

⁷ O fotógrafo Félix Nadar era amigo de Baudelaire e o fotografou em algumas ocasiões. No documentário de Stan Newmann (PHOTO, 2013) ressalta-se: “Baudelaire não gosta de fotografia. Considera obscena sua precisão, não deixando espaço para a imaginação e arte. Ironicamente, Nadar manteve em seus arquivos outro retrato de Baudelaire, uma imagem borrada, tecnicamente falha, mas que conseguiu capturar graças à imperfeição, o que Nadar chama de ‘semelhança íntima’”. Talvez, por ser próximo do poeta, Nadar tenha percebido o caráter ambíguo de Baudelaire com a imagem fotográfica.

partir do momento que a imagem fotográfica se industrializa e se massifica, haverá espaço para a arte? Ele claramente faz uma distinção entre arte e indústria e se preocupa com a perda da sensibilidade artística/estética. Tanto é que finaliza seu texto indagando:

Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como como produtos do belo, não terá ao largo de certo tempo, particularmente diminuída sua faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial? (ENTLER, 2007, p. 13).

Apesar de críticas, a fotografia, enquanto produto industrial, vivia o seu auge nas últimas décadas do século XIX. As câmeras eram cada vez menores, as lentes mais eficientes, as emulsões mais rápidas e os resultados ainda melhores. A todo momento, surgiam novidades para facilitar o processo fotográfico, contudo, mesmo vivendo o seu esplendor, a imagem fotográfica, contraditoriamente, estava em crise. “Durante o século XIX, a fotografia lutou para firmar-se como arte, mas não foi capaz de encontrar a sua identidade” (JANSON; JANSON, 1996, p. 432). A sua função parecia clara: registrar fielmente a realidade que os olhos veem, mas como fazer esse registro?

O diretor Stan Newmann, no documentário *Photo* (2013), mostra que, “meio século após a sua invenção, a fotografia duvida da sua verdadeira natureza”. Por isso, no início do século XX, os fotógrafos buscaram mais do que inspiração na pintura. Eles praticamente fizeram da imagem fotográfica uma cópia da pintura. Era como se a fotografia, para ser reconhecida como arte, tivesse de abrir mão de si mesma, como se fosse necessário “fazer-se não-fotográfica”. Esse movimento chamado de pictorialista também deseja marcar as diferenças com os fotógrafos amadores que aumentaram. Dessa maneira, os adeptos mais profissionais passam a usar técnicas mais apuradas e sofisticadas, que, por um lado os aproximam da pintura, por outro os distanciam das massas. “Talvez nos acusem de apagar o aspecto fotográfico, mas é essa a intenção” afirma Robert Demachy (PHOTO, 2013). Desejam, assim, que os traços fotográficos desapareçam, suprimindo qualquer vestígio dessa natureza da produção.

Newmann afirma que essa crise de identidade chegou a revista “Camera Work”, principal veículo pictorialista da época. Em 1901, auge do movimento, um artigo questionava: “Pintar ou fotografar: eis a questão”. A mensagem era clara: era necessário encontrar caminhos e uma identidade para a fotografia. Em 1907, o fotógrafo Alfred Stieglitz, durante viagem à Europa, faz a foto *A terceira classe do navio*, que “capta a sensação de uma viagem, mas o faz permitindo que as formas e a composição contem a história” (JANSON; JANSON, 1996, p. 435). Essa imagem demarcará uma importante mudança na história da fotografia que passa a valorizar o olhar do fotógrafo, que, ao fazer a imagem, já se preocupa com a composição.

Picasso, impressionado, ao ver essa fotografia afirmou: “Stieglitz fotografa como eu pinto” (PHOTO, 2013).

“O fato de permanecer fiel à vida compensa a ausência de uma emoção mais manifesta. Esse tipo de fotografia ‘sem artifícios’ é uma simplicidade enganosa, pois a imagem reflete os sentimentos que levaram Stieglitz a registrá-la” (JANSON; JANSON, 1996, p. 435).

A história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades de fazê-lo. Por isso, apesar das aparências, o domínio da fotografia se situa mais precisamente no campo da ontologia que no da estética. Mesmo fotógrafos particularmente voltados para uma busca formal foram clarividentes a esse respeito. Assim, Alfred Stieglitz, ponte entre as práticas pictorialistas e documentais do século XIX e a modernidade do XX, declarou: ‘A beleza é minha paixão; a verdade, a minha obsessão’. E, apenas alguns anos mais tarde, radicalizaria essa máxima afirmando que ‘a função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas proporcionar verdades visuais sobre o mundo’. (FONTCUBERTA, 2010, p. 9-10).

Quando Horst Waldemar Janson e Anthony F. Janson (1996) afirmam que a fotografia ainda não havia encontrado sua identidade nesse período, isso se confirma na análise de Fontcuberta, pois a imagem fotográfica não sabia o que era ou o que pretendia ser. Por isso, é compreensível a mudança de visão de Stieglitz que percebe uma preocupação com as “verdades visuais” e não tanto com a beleza, a sua antiga paixão.

Figura 03: Alfred Stieglitz. *A terceira classe do navio* (1907)



Fonte: JANSON; JANSON, 1996, p. 471.

A foto de Alfred Stieglitz rejeita a manipulação e os efeitos de impressão tão usados pelos pictorialistas. De certa maneira, é uma foto mais realística e é, nesse momento, que a imagem fotográfica se torna mais frequente nos jornais diários resultado da evolução do processo de impressão. Jornais como *Daily Mirror*, de Londres, e *Illustrated Daily News*, de Nova Iorque, começam a utilizá-la como substituto ao desenho. Quando a fotografia passa a ilustrar os veículos de imprensa, isso gera maior visibilidade, entretanto ela se funde quase que indelevelmente na concepção de verdade. Seriam as “verdades visuais” a que Stieglitz se referia?

A imagem fotográfica rompia fronteiras e, se antes os primeiros fotógrafos se inspiravam na pintura, agora ocorre um movimento contrário. Diversos movimentos de vanguarda, como o Cubismo e o Surrealismo, ligam-se à fotografia. Em 1925, Salvador Dalí chegou a declarar: “Nada legitima mais o Surrealismo que a fotografia. É o veículo mais eficaz para se fazer poesia, a melhor instituição para se perceber a relação entre a realidade e o

Surrealismo” (PHOTO, 2013). Para Susan Sontag (2004, p. 16), “os virtuosos da imagem nobre, como Alfred Stieglitz e Paul Strand, que compuseram fotos de grande força, e inesquecíveis durante décadas, ainda tencionavam, antes de tudo, mostrar ‘algo que existe’ [...]”.

Dentro dessa lógica de retratar “algo que existe”, surge o Fotorjornalismo na década de 20. O contexto histórico pode ter influenciado a buscar fotos que retratassem a realidade. A própria História, enquanto disciplina, passou a se questionar e estudar o homem comum e as mentalidades. Afinal, após vivenciar a Grande Guerra, muitas certezas foram questionadas. Lembremos do “Nós, as civilizações, sabemos que somos mortais”, de Paul Valéry. Um dos maiores nomes do Fotorjornalismo viria da França, Henri Cartier-Bresson, que, antes de se dedicar à fotografia, era estudante de arte.

Cartier-Bresson é o mestre daquilo que chamou de ‘momento decisivo’. Para ele, isso significa o reconhecimento instantâneo e a organização visual de um evento quando a ação e a emoção atingem o seu momento de máxima intensidade, com o objetivo de revelar o seu significado interior, e não apenas registrar sua ocorrência. (JANSON; JANSON, 1996, p. 434-435).

Após a Segunda Guerra Mundial, a fotografia passa por mais transformações caminhando para uma fase mais abstrata. Talvez a realidade fosse “real” demais depois de um longo período bélico. A ideia era que os espectadores entendessem qual é a mensagem por meio da imagem. De todo modo, nos anos 50, surgem correntes voltadas para a fantasia, mostrando o caráter polifônico e plural da fotografia. Também é nesse período que o fotógrafo norte-americano Edward Steichen organiza, no Museu de Arte Moderna, a exposição *The Family of man*, com 503 fotografias (de 237 fotógrafos) feitas em 68 países mostrando “que a humanidade é ‘uma’ e que os seres humanos, a despeito de todas as suas falhas e vilanias, são criaturas atraentes” (SONTAG, 2004, p. 44).

Na década seguinte, a fotografia viverá uma fase bastante híbrida, com muitos intercâmbios entre os artistas plásticos. As obras de Andy Warhol e James Rosenquist sintetizam esse momento. Em torno da imagem fotográfica, surge a ideia de que ela pode ser arte, contudo esse debate ficou mais acirrado nos anos 70, quando aquela se torna mais assídua em galerias, livros, universidades e museus. Inicia-se uma longa discussão que dura até os dias atuais. “O fato de ainda colocarmos essa questão é uma prova que esse debate continua em aberto. As respostas têm variado de acordo com as mudanças relativas à definição e à compreensão da arte” (JANSON; JANSON, 1996, p. 424). Lembrando que, ainda no século XIX, Charles Baudelaire questionava de maneira impiedosa a fotografia enquanto arte, como ressaltado nas páginas anteriores.

Figura 04: *Marilyn Diptych* de Andy Warhol (1962)



Fonte: Tate, Londres. A galeria informa que Warhol se utilizou da fotografia publicitária do filme *Torrente de Paixão* (1953) para fazer a obra.

Em 1981, chega ao mercado a primeira câmera fotográfica digital da Sony. O modelo se chamava *Mavica* e custava aproximadamente 12 mil dólares. As fotos eram armazenadas em um disquete que comportava até 50 registros. Era uma câmera cara e limitada, porque apenas congelava a imagem. 7 anos após esse lançamento, a Sony trouxe “as *Mavicas C1* e *A10 Sound Mavica*. Esta última, além de fazer imagens em movimento e estáticas, também capturava áudio. Essas câmeras eram mais acessíveis e custavam em torno de US\$ 230 e US\$ 350 [...]” (PASCHOAL, 2015, p. 1).

No ano seguinte ao lançamento da câmera digital, chega aos cinemas o filme *Blade Runner, O Caçador de Androides* (1982), uma das primeiras obras cinematográficas a enxergar a fotografia como substituto da memória.

[...] os replicantes carregam fotos de família falsas nos bolsos para recriar a ilusão de lembranças que ancoram seu próprio passado. Nós sabemos que esse passado é inexistente tanto quanto que sua vida é artificial, mas nos circuitos cerebrais daqueles robôs quase humanos, as fotografias constituem uma prova de convicção (basicamente, um estratagemma para se autoconvencer). A memória lhes dá identidade, e a identidade os torna reais. (FONTCUBERTA, 2012, p. 29).

Na obra, a androide Rachel “confirma” sua humanidade mostrando seu arquivo de fotos.

A fotografia se torna uma maneira de “reafirmar o referente, de reapropriar o Real e a continuidade histórica. O referencial histórico é substituído pelo referencial fotográfico” (SILVA, 1991, p. 54). De muitas maneiras, *Blade Runner*, que se passa em 2019, antecipou um mundo dominado pelas imagens e pela informação.

Enquanto o cinema apresentava um clima futurista em *Blade Runner* (mas, ao mesmo tempo, decadente), as câmeras digitais começavam seu processo de popularização nos países desenvolvidos. No Brasil, isso só se efetivou nos anos 2000, quando os preços ficaram mais acessíveis. É um momento de mudanças profundas da cultura e da informação, com a expansão da internet, do surgimento das redes sociais e dos celulares com câmeras fotográficas. A fotografia se tornou popular como nunca fora na história.

O preço acessível das câmeras digitais e a proliferação dos celulares com esse recurso promoveram uma verdadeira ‘inclusão visual’ na última década. Principalmente em países desiguais e em desenvolvimento, como o Brasil. Por muito tempo restrita à elite, a arte de produzir imagens agora está nas mãos do povo. Todo mundo pode ser fotógrafo. (ALDÉ, 2010, p. 26-27).

Se a fotografia quando foi inventada no século XIX casava com aquele contexto histórico moderno, acelerado e de estímulos constantes, hoje, ela igualmente se amálgama ao momento atual; já que as estimulações visuais e sensoriais só foram ainda mais incentivadas. “Fotografia, hoje, é sinônimo de coisa transitória, passageira, descartável. Nada mais jovem. Exatamente o contrário da função para a qual foi criada a técnica, no século XIX – função que resistiu até outro dia mesmo: perenizar as imagens” (ALDÉ, 2010, p. 27).

Nesse sentido, as redes sociais cumprem a sua função. Não só nos bombardeiam de informações e imagens, como possibilitam “espetacularizar” a vida da pessoa comum, que pode se tornar uma *star* em seu mundo virtual. Disso decorre a relevância da fotografia nos dias atuais, pois ela acabou se tornando uma espécie de identidade sociocultural das pessoas, principalmente das mais jovens. Por meio delas, manipuladas intencionalmente ou não, cada um pode comercializar a imagem que desejar de si mesmo. E, ao fazer isso, como afirmou Susan Sontag, o mundo é modificado.

Essa insaciabilidade do olho que fotografã altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 13).

Todas essas questões sobre a fotografia remetem ao filme *Amnésia* (Memento), do diretor Christopher Nolan (2000). A película conta a história de Leonard Shelby, um sujeito que perdeu o poder de reter a memória recente e possui o que os especialistas chamam de amnésia anterógrada. Essa situação é deflagrada por causa de um trauma: sua esposa foi assassinada e, munido de um dossiê sobre o caso, Leonard (ou Lenny) vai atrás de vingança. Acontece que o processo é dificultado por não construir uma memória contínua. Para burlar essa situação, ele faz fotos em *polaroides*, deixa recados nos versos destas e faz tatuagens em seu corpo quando a informação é vital para o desenrolar dos fatos. Ele acredita que dessa maneira controlará sua “condição” (expressão que usa para nomear o seu problema) e que isso o dará acesso à verdade e aos fatos.

Lenny acredita que sua técnica de registrar toda sua vida por meio de fotos e bilhetes é infalível, pois “a memória é traiçoeira”. Ao ouvir que não pode confiar a vida de um homem à fotos e anotações”, retruca: “A memória não é perfeita. Nem é boa. Pergunte à polícia”. Também se utiliza de uma verdade fotográfica para se convencer de que está no controle da sua vida. “A câmera não mente” está tatuado em sua pele. Na visão de Lenny, a fotografia tem o poder de registrar o real exatamente como é. Ela é uma fonte confiável, *sem segundas intenções*. É como se, ao clicar, a veracidade fosse legitimada. Fotografa por acreditar que, assim, burla a sua condição, mas ele reproduz a própria sociedade atual, com seu excesso de fotos, mergulhada em um “mundo-imagem”. Em seus ensaios sobre fotografia, Susan Sontag analisou:

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos hoje estão viciados. As sociedades industriais transformaram seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. [...] Não seria errado falar de pessoas que têm *compulsão* de fotografar: transformar a experiência em si em modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. (SONTAG, 2004, p. 34-35, grifo do autor).

Em sua obra, Sontag mostrou o quanto o mundo estava se tornando dependente da fotografia a ponto de tudo existir “para terminar em uma foto” e a existências das coisas só ser provada via registro visual. Lenny acredita que a ausência de uma memória recente pode ser compensada por imagens fotográficas e, ao longo do filme, os registros visuais serão fundamentais para o desfecho da história.

As fotografias são seus referenciais, acredita-se nelas, mas, como qualquer documento, elas podem ser manipuladas e não podem ser vistas como a detentora da verdade. A imagem fotográfica “atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto

hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida” (FONTCUBERTA, 2010, p. 33).

O policial John Gammell confronta Lenny e afirma que ele criou uma história falaciosa sobre o assassinato de sua esposa, pois não quer a verdade. Gammell diz que no início acreditou nele e foi atrás do assassino. “Tirei essa foto bem na hora que o matou. Veja como está feliz, mas isso não serviu para nada, pois você mente para ser feliz. Tudo bem, todos fazemos isso. E daí se há detalhes que prefere não se lembrar?” Então, o filme explicita que Lenny usava a fotografia não para obter a verdade, apesar de acreditar nisso, no entanto as utiliza para manipular a si mesmo. “Só posso fazê-lo se lembrar do que quer que seja verdade. Você não quer a verdade. Cria sua própria verdade”, escuta o protagonista. E, ao ser confrontado com os fatos que não deseja saber, Lenny se pergunta: “Posso esquecer o que me contou?” Como deseja a sua verdade e não a do policial, pega a foto de quem lhe atirou as verdades e vaticina: “Não confie nele”. Como tudo que lhe foi contado desaparecerá, será apagado, Leonard toma a iniciativa de assumir a versão que lhe convier. A partir de agora, sua história passa a ser essa verdade. Ele manipula a história, edita os fatos. Como sua amnésia retrógrada, vai acreditar que a fotografia conta a verdade, que é uma evidência, uma prova. A personagem usa a imagem fotográfica como instrumento de manipulação consciente. Só restará a imagem com a inscrição “Não confie nele”, fonte da verdade e inquestionável. E sua justificativa antes do esquecimento: “Preciso acreditar em um mundo fora da minha mente e que minhas ações ainda têm significado”. Pouco importa se suas ações são baseadas na farsa. Há um dito italiano que afirma “se non è vero, ma ben trovato”. Algo como “se não é verdade, foi bem inventado”. Em uma época dominada pelas redes sociais e pela pós-verdade, nunca isso fez tanto sentido.

Para Paul Virilio (1999), os indivíduos desse tempo vivem um presente ampliado e não conseguem entrelaçar as temporalidades. Podemos dizer que preso em um eterno presente, sem ontem ou amanhã, tudo que resta é fazer muitas fotografias de um presente vazio e sem significado. Nesse sentido, todos têm um pouquinho de Lenny. Ele até tem o passado, mas como esse precisa se encaixar em um presente constantemente reinventado, pouco resta de construção real e significativa. Lenny, como qualquer indivíduo do tempo presente, vive uma memória fragmentada, fluida e caótica. É uma memória esburacada que pode ser preenchida por referenciais fotográficos ou outras construções imagéticas. Com isso, surge a aceleração do real (todos querem tudo agora e imediatamente), que inviabiliza a percepção de um estar no mundo de maneira plena e sensível. Em entrevista, Virilio (2011) analisou que isso acarreta a “desorientação” profunda dos indivíduos, que não têm referenciais espaciais ou temporais.

Eu creio que Derrida tinha razão para o fim do século XX. O início do século XX é a destruição pura e simplesmente através da ruína das cidades, através da ruína dos corpos. É a destruição; não se pode dizer que Auschwitz ou Hiroshima sejam ‘desconstruções’ [...] São puras destruições. Ora, eu creio – e eu o digo e o escrevo – que o século XXI será a *desorientação*, quer dizer, a perda de todas as referências – se a humanidade continuar desse jeito, e ela não continuará. Portanto, eu não creio de maneira alguma no fim do mundo. Mas o que eu quero dizer é a desorientação: não sabemos mais onde estamos nem no espaço nem no tempo. (SANTOS, 2011, p. 3, grifo do autor).

A questão é que, no mundo atual, há muita dificuldade para se criar laços entre o ontem e o amanhã. Aquele apenas prende as pessoas em um presente contínuo, por isso, a necessidade das imagens. Se o indivíduo apresenta dificuldade em articular conscientemente as temporalidades, ele passa a fazer fotografias para buscar um mínimo de nexos entre esses pontos. Ou talvez ele faça fotos apenas para se sentir pertencente ao tempo atual, *para ver e ser visto*. É claro que, ao vivermos uma era de excessos (principalmente visuais) e “saturação por hiperconexão”, tudo parece inegavelmente perdido, mas como diz Paula Sibilia:

O novo ambiente propaga certa sensação vaga e amorfa, mas muito insidiosa, de que já não haveria forma de lutar contra o que existe: as coisas são assim e pronto [...], não faltam jazidas onde buscar ingredientes capazes de gerar novas armas e, com elas, tentar a proeza de ampliar o campo do possível. (SIBILIA, 2012, p. 199).

2.3 Composições metodológicas

Por me encontrar dentro de uma escola, incomoda-me esta se apresentar de maneira desconectada para o aluno, por ser um lugar “sem graça” e sem atrativos. Como fazer um ambiente escolar que desperte interesse para quem nasceu inserido nas novas tecnologias? Sabendo que esse estudante é digital e visual, eu parti da premissa de que a fotografia fosse importante para eles, mas qual é o tamanho dessa importância? Como (e de que forma) a imagem fotográfica está presente em suas vidas? Como eles a enxergam? Quais as relações que estabelecem com ela e como o próprio processo fotográfico?

Quando iniciei esta pesquisa, acreditava que a imagem fotográfica se dava a partir do automatismo, que pouco gerava reflexão antes ou depois do registro. Eu compactuava com a ideia de que “a maioria das fotografias tiradas aos milhões pelos jovens brasileiros nasce e morre no território virtual. Compartilhadas, enviadas por SMS [hoje seria *WhatsApp*], publicadas, copiadas, deletadas ou esquecidas para nunca mais num HD” (ALDÉ, 2010, p. 27).

A experiência da fotografia do moedor de café no celular do discente e a resposta dele que não havia diferença entre a materialidade do objeto e sua respectiva foto apresentada no

dispositivo⁸, levou-me a questionar como esses educandos refletem a imagem fotográfica. A frase do aluno de que “era tudo a mesma coisa” remete a uma visão que acompanhou a própria conceituação do que é fotografia, desde a sua origem, no século XIX, e ao longo de um significativo período do século seguinte: a ideia de que a fotografia representava fielmente algo. Evidentemente, a frase poderia levantar outras possibilidades de análise, porém essa concepção de fidedignidade foi o que mais chamou a atenção, porque o que é fiel traz o caráter da verdade e da confiabilidade/autenticidade.

Comecei a pensar como esses estudantes se conectavam à fotografia. Será que em tempos de *selfies* podemos enxergar uma relação mais íntima, em que cada um coloca suas subjetividades? Fontcuberta (2012, p. 19) afirma poeticamente: “Todos nós temos relações particulares com a fotografia: eu lhe devo a vida. Não porque ela tenha me salvado, mas porque me deu a vida. Existo graças à fotografia. Ou por culpa dela”. Roland Barthes (1984, p. 19, grifo do autor) ao buscar entender a “inclassificável” imagem fotográfica, salientou: “Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*”.

Ou seja, não é uma tarefa fácil tentar compreender algo tão particular (ou o particular de cada um) dentro de um universo tão amplo. Era preciso tentar alinhar esses universos específicos e entender como se apresentavam.

Portanto, a pesquisa se organizou com o intuito de saber o quê os discentes pensam sobre fotografia. A intenção pedagógica é conhecer o que esse jovem urbano, conectado e imagético do tempo presente, percebe sobre a imagem e o processo fotográfico. A investigação foi feita a partir do método misto, pois, segundo Milton Rosa, Davidson Paulo Azevedo Oliveira e Daniel Clark Orey (2015), essa é uma proposta metodológica que tem sido bastante difundida na discussão das questões ligadas à área da Educação, ao permitir uma visão mais global de todo o processo. Segundo eles, muitos pesquisadores defendem que os métodos qualitativos e quantitativos são complementares, já que os dados podem ser interligados e, assim, contribuir em nas conclusões do processo investigativo.

Dessa maneira, a utilização de *designs* mistos de pesquisa é uma tendência metodológica crescente em pesquisas e investigações que permite aos pesquisadores e investigadores entenderem e compreenderem de uma maneira holística os problemas complexos enfrentados pela sociedade. [...] Essa combinação possibilita uma

⁸ Para Foucault (2000, p. 244), dispositivo é o “conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e não o dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer estes elementos”. No dicionário, ele está associado à linguagem tecnológica e seria “um aparelho ou mecanismo que desenvolve determinadas ações”.

complementaridade dos dados coletados e analisados para a obtenção de informações amplas e abrangentes em relação à questão de investigação, pois permite que os pesquisadores e investigadores rompam as limitações metodológicas dessas abordagens. (ROSA; OLIVEIRA; OREY, 2015, p. 2).

A perspectiva teórica utilizada foi a Fenomenologia, que busca entender o “ser no mundo”. Jovânia Marques de Oliveira Silva, Regina Lúcia Mendonça Lopes e Normélia Maria Freire Diniz (2008) analisam:

O termo fenomenologia significa estudo dos fenômenos, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado, buscando explorá-lo. A própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno. Tal abordagem filosófica identifica-se por assegurar o sentido dado ao fenômeno. Vai mostrar que o mundo é o fenômeno, o que se mostra, embora precise ser desvelado. Busca chegar ao fenômeno, desvelar o sentido deste que se mostra, para chegar aquilo que a coisa é. (SILVA; LOPES; DINIZ, 2008, p. 255).

A escolha pela Fenomenologia se explica pela natureza fenomenológica da própria fotografia. Ao pedir aos participantes que analisem e interpretem a imagem fotográfica, eles nunca estarão falando apenas dela, mas de suas ligações com o entorno e com o outro. Afinal, esses alunos não estão soltos no mundo e são resultados de suas vivências. Fato observado por Emílio Romero ao analisar o modo fenomenológico:

O homem está em permanente interação com o seu ambiente; nessa interação homem-mundo, os eventos, os objetos, e pessoas que configuram este relacionamento, têm um certo grau de ressonância na existência do sujeito, ressonância que estrutura sua subjetividade de maneira que afeta todo seu ser, em algum grau. (ROMERO, 2002, p. 17).

A fenomenologia ajuda a entender esse universo sensível e por sensibilidade “chamamos esta capacidade de sentir os eventos e as relações que mantemos com os objetos e seres no mundo” (ROMERO, 2002, p. 17). Ao buscar compreender a relação com a fotografia, este estudo trabalha, também, com a sensibilidade e a compreensão do sentido. Nicola Abbagnano (2007, p. 883) afirma que podemos perceber como sensível “o que pode ser percebido pelos sentidos”. Já a sensibilidade encontra-se na “esfera das operações sensíveis do homem, considerada em seu conjunto, o que inclui tanto o conhecimento sensível, quanto os apetites, os instintos e as emoções”. Também é “a capacidade de receber sensações e de reagir aos estímulos [...], de compartilhar as emoções alheias ou de simpatizar”.

O formato da pesquisa foi um estudo de caso, que “é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real” (YIN apud

FREITAS; JABBOUR, 2011, p. 11). Foram aplicados questionários (Apêndice C) em duas turmas de 6º ano de uma escola pública estadual localizada no bairro Alípio de Melo, na regional Noroeste de Belo Horizonte⁹. As duas turmas contavam com 50 alunos ao todo, sendo que 38 alunos participaram dessa etapa. Foram retornadas 40 autorizações, sendo que em apenas uma o responsável não autorizou a participação do filho e um educando, mesmo com autorização, não participou do processo por escolha própria. Selecionei as turmas de 6º ano (Ensino Fundamental II), pois, segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Arte do Ensino Fundamental I:

No transcorrer do ensino fundamental, o aluno poderá desenvolver sua competência estética e artística nas diversas modalidades da área de Arte (Artes Visuais, Dança, Música, Teatro), tanto para produzir trabalhos pessoais e grupais quanto para que possa, progressivamente, apreciar, desfrutar, valorizar e julgar os bens artísticos de distintos povos e culturas produzidos ao longo da história e na contemporaneidade. (BRASIL, 1997, p. 39).

Pelos PCN, acredita-se que o aluno, ao final desse ciclo de estudos, estará capacitado a “expressar e saber comunicar-se em artes mantendo uma atitude de busca pessoal e/ou coletiva, articulando a percepção, a imaginação, a emoção, a sensibilidade e a reflexão ao realizar e fruir produções artísticas” (BRASIL, 1997, p. 39). Ou seja, em teoria, esse estudante do 6º ano terá uma bagagem artística que o permitirá “observar as relações entre o homem e a realidade com interesse e curiosidade, exercitando a discussão, indagando, argumentando e apreciando arte de modo sensível” (BRASIL, 1997, p. 39).

A partir da tabulação dos dados dos questionários, 14 alunos foram selecionados, a partir da profundidade de suas respostas, para participação da etapa posterior, que consistiu em uma entrevista semiestruturada. A opção por esse procedimento de coleta de dados se deveu por dois motivos: i) criar um ambiente de mais proximidade e propício para que os sujeitos de pesquisa pudessem falar mais descontraidamente sobre o tema; ii) aprofundar questões que apareceram durante a análise dos questionários e ampliar algumas discussões que surgiram nesse período. Nesse momento, além de perguntas (Apêndice B), foram inseridas imagens fotográficas divididas em 14 categorias.

Conforme citado por Uwe Flick (2009), há quatro formas de se usar a fotografia em uma

⁹ Apesar de a escola estar localizada no Alípio de Melo, esta recebe poucos alunos desse bairro. A maioria vem do Jardim Alvorada, São Salvador, Glória, Serrano e São José. A formação inicial dos discentes foi feita em escola pública (predominância da rede estadual). Apenas três alunos vieram de escola privada. 26 responsáveis declaram os filhos pardos, 13 brancos, 7 negros, 1 moreno e 1 mestiço. O restante não declarou. Na ficha de matrícula da instituição, há um termo de autorização de imagens. Apenas um responsável não autorizou (o mesmo que não permitiu que o filho participasse da pesquisa). 3 deixaram em branco e todos os demais autorizaram. Fonte: ficha de matrículas dos alunos 6º ano (2017).

pesquisa. Eu optei por usar nas entrevistas o Tipo 1, elaborado por Barthes, que consiste em mostrar fotografias para que o aluno opine sobre elas. As imagens fotográficas escolhidas surgiram a partir das respostas à questão 4: O que é fotografia para você? A pergunta 15 ajudou a reforçar o estabelecimento dessas categorias, pois os alunos necessitavam justificar o porquê da importância da fotografia.

14 categorias foram estabelecidas (Figura 05). Como se pode verificar, algumas estão muito próximas como Lembranças/Memórias, contudo, como foram termos bastante utilizados nos questionários, mantive-os separados para averiguar se eram usados com a mesma finalidade ou se haveria distinções. Friso que para “Outros” foram respostas que não se repetiram e que não eram passíveis de se encaixar em outras categorias.

Figura 05: Quadro tipográfico das categorias

Lembranças
 História Memória
 Arte Belo/Bom
 Sentimento/Emoção
 Descoberta
 Felicidade/positividade
 Publicidade Registro
 Questões práticas
 Rotina Diversão
 Outros

Fonte: Elaborado pela autora.

Por que utilizar fotografias na investigação? Primeiro, porque acredito que um trabalho que se propõe a buscar um entendimento sobre o que é a imagem fotográfica para os estudantes é importante contemplar seu uso na pesquisa. Outra razão é o desejo que esse estudo potencialize o uso da fotografia na escola, não como apêndice de textos, mas como algo autônomo que possa dialogar com os conteúdos e com o mundo.

A escolha das imagens a serem trabalhadas na pesquisa (Apêndice D) foi fruto de muita reflexão. A ideia foi que elas transitassem tanto no universo analógico quanto digital. Por isso,

há fotografias que exemplificam esses dois mundos, apesar de haver uma leve tendência por registros analógicos. Achei que seria interessante observar o olhar de alunos digitais sobre fotos que são referenciais na história. Também selecionei imagens fotográficas que possibilitassem conceituações mais amplas e que não fossem facilmente destacadas para as categorias.

Foram selecionadas fotografias que já estão circulando pelo mundo para entender como os discentes as enxergam e como se relacionam, identificando questões éticas e estéticas que emergem de suas análises. Marcus Banks (2009, p. 18) também apresenta outro fator para “incorporar a análise de imagens” em uma pesquisa: “[...] um estudo que incorpore imagens na criação ou coleta de dados pode ser capaz de revelar algum conhecimento sociológico que não é acessível por nenhum outro meio”. Vivendo em um mundo digital e visual, “cabe aos estudiosos analisar os paradoxos e as contradições embutidos numa imagem quase imaterial, mas dotada de uma materialidade inequívoca aos olhos da maior parte das pessoas” (FABRIS, 2007, p. 39).

3 A FOTOGRAFIA PELO *VISOR* DOS ALUNOS

Como câmara de Pandora, a tecnologia digital proporciona calamidade para uns e libertação para outros.

Joan Fontcuberta

3.1 A escola na sociedade de imagens

Do seu surgimento até os dias atuais, a fotografia foi se tornando cada vez mais presente na vida das pessoas, tanto é que, a cada dois minutos, o mundo atual produz mais fotos do que em todo o século XIX (ULTRADOWNLOADS, 2012). A imagem fotográfica surgiu em um período de intensas transformações que impactaram os indivíduos. “A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (SINGER, 2001, p. 116). Nesse aspecto, a imagem, de maneira geral, ganha mais espaço em uma sociedade pouco letrada e condicionada a fazer tudo cada vez mais rápido.

Disdéri escreve: ‘O que resta portanto a fazer em nosso entender é aumentar ainda a rapidez; a solução definitiva seria obter a instantaneidade’. Com a fotografia, a visão de mundo torna-se não somente uma questão de distância espacial mas também de *distância de tempo* a abolir, questão de velocidade, de aceleração ou desaceleração. (VIRILIO, 1994, p. 41, grifo do autor).¹⁰

A estimativa da indústria, conforme já destacado aqui, é que em 2017 sejam feitas mais de um trilhão de fotos: 85% sairão dos 2 bilhões de *smartphones* espalhados pelo mundo e apenas 10% serão produzidas por câmeras digitais. O apelo pela imagem fotográfica é tamanho que, em 2012, Mark Zuckerberg, CEO do *Facebook*, anunciou a aquisição do *Instagram* por US\$ 1 bilhão. O *Instagram* é o aplicativo mais utilizado no mundo para compartilhamento de fotos, principalmente entre o público adolescente. Pesquisa da *Business Insider* (TWEEDIE, 2014) concluiu que mais de 50% dos usuários dessa rede social têm entre 16 e 24 anos, o que demonstra a importância da imagem na vida dos jovens e como a fotografia, de uma maneira geral, tornou-se importante na construção identitária dos sujeitos no mundo contemporâneo. Também ratifica o sucesso da fotografia ao se adaptar não só as necessidades do mundo, mas também às dos consumidores. Lembremos que, desde a sua origem, a imagem fotográfica rapidamente foi sendo concebida para ser um produto massificado para se encontrar em todos os lugares a todo momento.

¹⁰ Em uma sociedade que era estimulada à rapidez (no tráfego, no transporte e no cotidiano de maneira geral), o tempo de exposição para se obter uma fotografia tinha que ser mais rápido também.

Compreender a fotografia deve fazer parte das atribuições da escola. Sibilia (2012) acredita que o espaço escolar deve ser um local de respeito às subjetividades e que ele possa dialogar com nossos alunos que são digitais, mas são obrigados a frequentar uma instituição que ainda continua analógica.

[...] enquanto os alunos de hoje vivem fundidos com diversos dispositivos eletrônicos e digitais, a escola continua obstinadamente arraigada em seus métodos e linguagens analógicos; isso talvez explique por que os dois não se entendem e as coisas já não funcionam como se esperaria. (SIBILIA, 2012, p. 181).

São dois universos completamente opostos e que podem causar certa incompreensão em discentes em formação. O exemplo mais claro apareceu no meu questionário quando se analisou “Sobre a fotografia e a sala de aula”. Na pergunta “seus professores usam fotografia em sala de aula”, 20 afirmaram que não, 16 às vezes e 2 sim. Apesar de especificar o uso de imagem fotográfica, percebe-se, nas respostas subsequentes, que os participantes colocaram a fotografia no mesmo espaço das outras imagens, tanto que, ao tratar da questão “as fotografias trabalhadas em sala são” (percebam que o desejo era saber apenas sobre as imagens fotográficas): 16 afirmaram que tiradas do livro didático, 11 trazidas pelos professores (a questão não especificava qual o recurso utilizado pelo docente), 9 tiradas dos livros didáticos e trazidas pelos educadores. Nas questões abertas, essa indefinição se acentuava.

Podemos levantar alguns pontos a respeito disso: primeiramente, o aluno não tem uma ideia muito clara que diferencie a fotografia de outras imagens e ele coloca tudo no mesmo pacote. E, como as fotografias utilizadas são via livros didáticos, elas não apresentam características próprias e são apenas imagens como qualquer outra. Em segundo lugar, constata-se que, nesse processo de aprendizagem, apesar de o estudante ser produtor de imagens fotográficas em seu cotidiano, a escola oferece a ele ser apenas receptor. Dessa maneira, não faz uma análise muito elaborada sobre o que o ambiente escolar lhe apresenta¹¹.

Ao perguntar sobre as disciplinas que possui na escola, quais as que mais usam fotografia em sala de aula, Arte foi a mais citada (25 vezes), seguida por Geografia (19) e História (13). Observando os livros didáticos dessas disciplinas, pode-se afirmar que foram as mais mencionadas por serem obras bem visuais, não necessariamente fotográficas.

Pareceu-me que a fotografia não apresenta características próprias no ambiente escolar, pois, dentro dele, tudo é imagem. A imagem fotográfica só passa a ser autônoma quando é

¹¹ A amostragem com que trabalhei sinaliza questões que devem ser ampliadas para melhor compreensão da fotografia em um universo escolar mais extenso.

associada ao lazer e fora dos muros. Talvez porque, nesse caso, o aluno passa a ser produtor de conteúdo e assuma os rumos do processo, tanto que, na justificativa se a fotografia é bem utilizada, surgiram as seguintes respostas: “Porque eles não deixam usar celulares”, “porque não é permitido tirar fotos em sala de aula”, “não é costume tirar fotos em sala de aula”, “porque escrevemos muito mais. Às vezes usamos a fotografia para mostrar um mapa em geografia”, “eles não utilizam bem a fotografia, porque não trazem”, “porque a escola não é lugar para isso” e “porque não se usa câmeras fotográficas na escola”.

A escola onde foi feita a pesquisa não permite o uso do celular, a não ser em situação pedagógica com a supervisão dos professores. Como a fotografia está associada, pelo discente, ao que se produz nesse dispositivo, a partir do momento em que se proíbe o uso do aparelho, a imagem fotográfica acaba por se descaracterizar no ambiente escolar. Ao questionar os alunos sobre as fotografias que mais chamaram a atenção na escola, 9 disseram nenhuma. Alguns citaram imagens genéricas (a dos planetas, dos animais, dos livros, as artes, etc.). Outros foram taxativos: “Não há fotografias na escola”, “nunca vi” ou “não usa fotografia”. Alguns mencionaram os quadros de uma senhora com um macaquinho (que se encontram perto da secretaria) e a dos formandos (fotografias emolduradas com alunos do Ensino Médio). Apenas três educandos foram específicos: “As fotos que me chamam a atenção são aquelas dos escravos no passado”, “são as fotos da cultura rupestre”, “uma da biblioteca” [cartaz com a escritora Clarice Lispector].

As respostas sinalizam que a maioria não enxerga a fotografia na instituição escolar, o que é uma incoerência, não por parte dos estudantes, mas desse ambiente. A partir do momento que o uso do celular não é permitido nesse lugar e as imagens fotográficas são feitas a partir desse dispositivo, a mensagem que a escola envia aos estudantes é que ali não é um espaço destinado ao uso fotográfico. Outra questão: como essa geração nasceu sobre a égide do aparato digital/visual, a maioria começou a fotografar entre 5 e 8 anos e o ato de fotografar está associado ao prazer e ao lazer, talvez isso explique o motivo de as respostas apontarem para o não reconhecimento (ou não associação) da fotografia no referido ambiente em análise. A forma como a fotografia está presente na escola faz com que o discente não perceba “por que traço essencial ela distingue da comunidade das imagens” (BARTHES, 1984, p. 12).

3.2 Jovens, escola e tecnologias

Teóricos como Mary Rangel e Wendel Freire (2012), Dilton Ribeiro do Couto Júnior (2013) e Ángel I. Pérez Gómez (2015) mostram a importância das tecnologias de informação e

comunicação na formação identitária dos jovens na atualidade. Apesar da relevância delas no desenvolvimento de competências e habilidades, a escola tem sentido dificuldades em incorporá-las no cotidiano. Por mais que a tecnologia faça parte da realidade dos alunos, ainda é uma dificuldade incorporá-la totalmente¹². Por mais que eles vivam em um universo de visualidades, chegam à instituição e isso é, de alguma maneira, tirado deles.

Diante de grande parte das inovações tecnológicas do mundo contemporâneo, que têm no fenômeno da imagem uma de suas mais significativas expressões, até poucos anos a sala de aula era a mesma de décadas anteriores, espaço centrado na figura do professor e em suas explicações, com o auxílio de materiais didáticos muito parecidos entre si. [...] A escola continuou sendo o lugar da palavra, preenchido com atividades que supõem a escrita: copiar, transcrever, destacar, resumir [...]. (RAMAL, 2002, p. 57).

Basta ressaltar que, na pesquisa, alguns alunos acreditavam que a fotografia não deveria fazer parte da escola, porque o ambiente não permite o uso de celular. Esse pensamento leva a alguns questionamentos. O primeiro, e o mais óbvio, refere-se à dificuldade de incorporar as tecnologias por parte do ambiente escolar. Ela pode incentivar o uso tecnológico como um recurso didático, possuir uma sala específica de informática e até permitir o uso de dispositivos eletrônicos em algumas aulas, mas, na visão dos discentes, há uma dicotomia entre o ambiente escolar e tecnologias.

Como os participantes desta investigação, em sua maioria, fotografam com os seus celulares, na cabeça de alguns deles, a proibição de usar o dispositivo móvel é um impedimento ao ato dessa natureza. Logo, a fotografia ocupa um não-lugar na escola. Quando ela aparece, está tão associada à questão didática, que perde o seu caráter lúdico, de sociabilidade e de prazer. Como lidar com essa contradição? O mundo é tecnológico, o estudante também é, mas a escola quer criar cercas quanto ao onde e ao quando permitir sua utilização. O ambiente acaba se mostrando ultrapassado para o jovem que ali estuda. As câmeras nos celulares ajudaram a popularizar ainda mais o uso da imagem fotográfica, já que podemos fazer uma foto em qualquer lugar e em qualquer hora, contudo a escola delimita os momentos em que se pode ou não registrar. Ainda há um ritual, nesse ambiente, que define as “ocasiões especiais” para se

¹² O uso do celular tem sido um problema na escola. Ao dar liberdade para que os alunos possam usá-lo em sala de aula, não há garantias que tal aparelho será utilizado apenas para fins pedagógicos. Ao mesmo tempo, como exigir que discentes que vivem conectados à internet se desconectem ao entrar para a sala? Como afirma Gómez (2015, p. 29), a era digital nos apresenta novos desafios educacionais. Há uma demanda por uma educação visual e digital. “[...] os aprendizes precisam compreender que a quantidade infinita e interminável de informação exige uma intensa tarefa de seleção, foco e concentração, se não quiserem naufragar em uma tempestade contínua de ruído informacional e dispersão. Há momentos, lugares e situações que agradecem a atenção dispersa e o desenvolvimento da multitarefa e outros nos quais se requer a concentração, a análise e a reflexão focada e profunda”.

fazer uma fotografia. Talvez sejam por essas questões que a imagem fotográfica se descaracterize no ambiente escolar, pois esse impede que ela seja rotina. Em tempos atuais, onde fazer uma imagem fotográfica está associada ao uso do celular, à socialização dessa imagem nas redes sociais para *curtidas*, e o universo escolar não permite que ela exista como no imaginário de seus educandos.

Também é preciso frisar que a fotografia, apesar da presença maciça no mundo, ainda sofre certo preconceito na escola. Ao observar os livros didáticos de História, por exemplo, percebe-se que há uma preocupação em apresentar obras visualmente atraentes, todavia as imagens fotográficas fazem apenas figuração, são apêndices do texto escrito. A despeito de a fotografia apresentar possibilidade de questionamentos sobre infinitos assuntos, esta ainda é tratada com certo descaso.

O pesquisador Boris Kossoy (2001) analisa dois motivos para isso ocorrer. O primeiro é cultural. Mesmo inseridos em um “mundo-imagem” estamos aprisionados à tradição escrita como detentora do saber. “A fotografia é, em função dessa tradição institucionalizada, geralmente vista com restrições” (KOSSOY, 2001, p. 34). O segundo está ligado ao primeiro fator “e diz respeito à expressão”.

O problema resiste justamente na sua resistência [do pesquisador] em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita. (KOSSOY, 2001, p. 34).

A imagem fotográfica está presente na vida dos discentes, porém, na escola, ainda não encontrou o seu lugar. Não só usamos pouco (ou mal) a fotografia, como não problematizamos seu universo e não sabemos como lidar com a overdose visual que somos bombardeados todos os dias, principalmente nossos estudantes, e isso faz como que se torne mais complexo o uso consciente dela na instituição, porque torna-se necessária uma educação do olhar até mesmo para conseguir sobreviver em um mundo de visualidades potencializadas.

O crítico e professor de Artes Visuais, David Levi Strauss, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* (PIRES, 2015), destacou o problema a se enfrentar nessa “civilização da imagem”: “Podemos produzir, guardar, manipular e selecionar fotografias com uma rapidez inédita, mas não conseguimos decifrá-las. Esse é um processo que exige mais tempo do que aquele imposto pela economia de mercado”. Dessa maneira, a falta de tempo e cuidado na análise faz com que se desencadeie um processo de perda de autonomia política. Segundo ele, “as fotografias perdem significado e viram informação, um elemento que precisa ser apenas administrado”.

Acredito que um dos papéis da escola deveria ser promover uma discussão sobre a presença da fotografia na vida de seus alunos. Além de fazer com estes possam se assumir como agentes do processo, produzindo ou selecionando imagens fotográficas para entendimento do conteúdo e do mundo. Eles estão aptos a isso, apesar desse ambiente não saber reconhecer.

É preciso discutir, portanto, não somente sobre o seu papel em sala de aula (e como utilizá-la), mas a própria produção fotográfica dentro e fora do ambiente escolar. O historiador Marc Bloch afirmava que “a História é a ciência dos homens no tempo”. É uma frase clássica encontrada em qualquer livro didático de História. Nela está inscrito o alicerce principal da *Escola de Annales*, que mudou a forma de se encarar a História. Os *Annales*, frutos do final dos anos 20, mudaram a concepção da História. Se antes apenas os documentos oficiais contavam a História, para os *Annales*, é tudo que marca e registra a História “dos homens no tempo”. Tudo passa a ser documento e matéria-prima para o historiador, entretanto a questão que se coloca é que a História não faz mais distinção do poder que você ocupa, sua condição econômica ou social, mas valoriza a importância do tempo, pois ela é o estudo do que os homens fazem no decorrer do tempo. E o que o homem faz *é importante*. Nesse sentido, a fotografia *é importante*. Daí a necessidade de perceber o que é a imagem fotográfica para nossos educandos e compreender como eles se conectam a ela. Sem contar a necessidade de uma educação visual no tempo presente.¹³

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional. (DONDIS, 1997, p. 13).

3.3 Reflexões iniciais sobre a aplicação dos questionários

Uma das dificuldades enfrentadas ao usar o questionário foi conseguir recolher as autorizações. Ao fazer a opção de trabalhar com alunos mais novos, eles constantemente perdiam, esqueciam ou simplesmente não sabiam explicar o motivo da “autorização assinada” não se encontrar dentro da mochila. Perdi as contas quantas vezes fotocopiei o documento.

¹³ Parece ser óbvio o que estou falando sobre a necessidade de uma educação visual, mas foi muito comum, ao longo desta pesquisa, ouvir que fotografia não era um tema relevante. Percebi muito preconceito ao propor essa discussão. De maneira geral, por causa da massificação fotográfica, havia um pré-julgamento de sua irrelevância para estudos acadêmicos.

Alguns professores me criticaram por escolher o 6º ano e vaticinaram que eu não teria retorno de “nem dez autorizações”. Mesmo tendo um *feedback* positivo, por parte dos estudantes, ao explicar sobre o que era a pesquisa, voltei para casa nesse dia me perguntando se selecionar essa série foi a melhor escolha, mas, desde o início da elaboração do projeto, sempre quis trabalhar com os alunos menores. A opção pelo 6º ano estava ligada ao fato de como eles são a primeira série do Fundamental II, eu queria perceber que tipo de conhecimento visual traziam naquele momento e também por acreditar que eles ainda carregavam certa inocência própria da idade e são mais desinibidos, sem muitas travas sociais para falar o que pensam.

No dia seguinte, das 50 autorizações distribuídas, eu tive retorno de 19. Fiquei feliz não só por perceber que a investigação estava caminhando, mas por ver a empolgação de todos, mesmo dos que não trouxeram. Estes queriam ter certeza que ainda poderiam trazer. De cara, houve um engajamento. Penso que, apesar dessa escola não ter experiência em participar de pesquisa acadêmica, o tema contribuiu muito para um retorno positivo. No primeiro, de muitos dias de recolhimento dos documentos, uma aluna que faltou pediu a irmã para me procurar e entregar a autorização. Outro me entregou o documento dizendo que adorava fotografia. Ao perguntar o motivo, ele me disse: “É tipo a vida. Só que tem mais cor”. Eu havia feito a escolha certa pelos meus sujeitos de pesquisa. No total, foram 40 documentos retornados, sendo 39 autorizações. Um discente com autorização não quis responder, porque, antes mesmo de ler, devolveu dizendo que não queria participar. Posteriormente, procurou-me para saber se poderia responder, já que não tinha feito por achar que não daria conta. Ele apresenta problemas disciplinares e, depois dessa conversa, eu não o vi mais na escola.

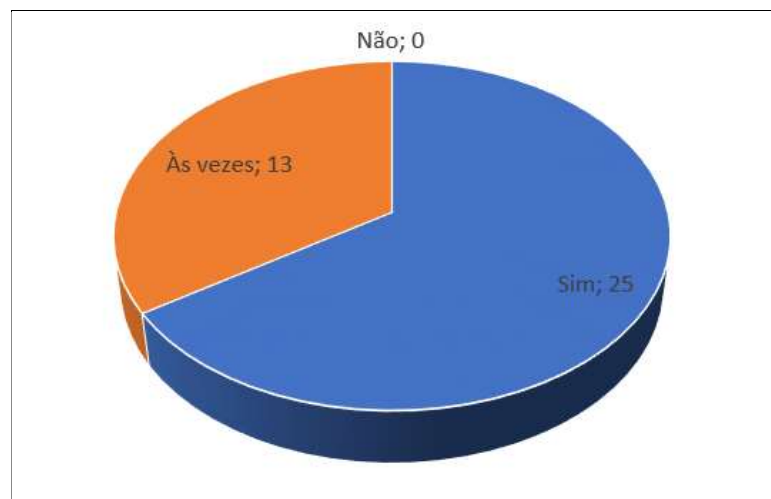
Os questionários foram aplicados no final de maio de 2017, nas duas turmas de 6º ano, sendo 21 alunos da 601 e 17 da 602. Cada estudante respondeu na sua sala. Não fiz a opção de juntar as turmas por dois motivos: primeiro, porque o espaço físico não permitiria uma boa organização, segundo, para que os alunos se sentissem confortáveis no ambiente que já estão acostumados. Assim, eles não ficariam inibidos para perguntar qualquer dúvida que pudesse surgir. A turma 601 respondeu no 2º horário (13:50 às 14:40) e a 602 no 3º (14:40 às 15:30). À medida que os estudantes terminavam de responder, poderiam deixar a sala para que pudessemos contar com um ambiente voltado só para a atividade. No início, alguns profissionais da escola me falaram que eles nem gastariam tempo lendo e entregariam em 5 minutos, mas isso não aconteceu, pois realmente dedicaram tempo para responder às questões propostas.

A aplicação do questionário foi tranquila e as primeiras dúvidas foram situações ligadas ao material escolar. Eles respeitaram as orientações passadas e, quando tinham qualquer pergunta, levantavam a mão e esperavam a minha ida até à carteira deles. Friso que, apesar de

lecionar nessa instituição, eles não são meus alunos e só me conheceram quando fui à sala falar sobre a minha pesquisa e distribuir as autorizações para os pais assinarem. Os dados dos questionários foram tabulados a partir do *Google Formulário*.

O questionário começou pedindo alguns dados pessoais, como nome, sexo, idade e turma. A maioria dos educandos está dentro da faixa etária da série: 25 com 11 anos e 7 com 12. Só seis se encontram fora da faixa. Dos que responderam ao questionário, 25 são meninos e 13 são meninas, uma realidade inversa ao que acontece na escola. O questionário é dividido em duas partes: a primeira é “sobre fotografar” e a segunda é “sobre fotografia e sala de aula”. Ao serem perguntados se gostavam de fotografar, nenhum disse “não” (conforme Figura 06).

Figura 06: Gráfico “Você gosta de fotografar?”



Fonte: Elaborado pela autora.

As respostas não surpreendem, porque, desde o início, todos mostraram-se empolgados com o tema. Não à toa, quando são perguntados em qual idade começaram a fotografar, as respostas foram variadas. Apesar de a maioria ter começado entre os 5 e 8 anos, houve menções com menos de 5 anos e quem dissesse que já fotografava com apenas 1 ano de idade. Joan Fontcuberta afirma:

Descartes propôs o *'cogito, ergo sum'*, e seu conterrâneo Gassendi respondeu *'ambulo, ergo sum'*. Descartes existia graças ao pensamento. Gassendi graças ao movimento e à ação. Hoje existimos graças às imagens: *'imago, ergo sum'*. A adaptação desse corolário à nossa condição de *homo pictor* deriva em *'fotografo, logo existo'*, porque não cabe dúvida de que a câmera se transformou em um artefato fundamental que nos incita a nos aventuramos no mundo e a percorrê-lo tanto visual quanto intelectualmente [...]. (FONTCUBERTA, 2012, p. 19, grifo do autor).

O cogito “fotografo, logo existo” expressa com bastante clareza os tempos atuais e meus sujeitos de pesquisa. Dos 38 alunos, 36 possuem celulares com câmeras fotográficas e apenas 2 não possuem aparelhos e, mesmo assim, gostam de fotografar. Os dois utilizam câmeras fotográficas e um deles, além desse equipamento, usa também um celular, possivelmente de alguém da família, já que todos citaram que suas famílias possuem celulares com câmeras fotográficas em casa. No geral, os alunos utilizam o celular como dispositivo para fazer seus registros visuais. Foram 24 que alegaram isso, mas 11 usam o celular e a câmera fotográfica. O dispositivo móvel é uma espécie de extensão deles mesmos e está intimamente ligado à imagem fotográfica. Esses educandos nasceram manuseando objetos comuns ao universo infantil, como chupetas e mamadeiras, mas também celulares. Por isso, faz sentido ao serem perguntados desde qual idade fotografam e citarem 1, 2 e 3 anos. Como os dispositivos móveis e a fotografia são meio quase indissolúveis para eles, a lembrança de manusear o objeto faz com que o associem ao processo fotográfico, mesmo que isso não tenha acontecido concretamente.

Sobre a frequência com que fotografam, as respostas apontam que eles precisam realizar algo diferente ou saírem da rotina para desejarem o registro. 9 afirmaram que “só quando viajam” e 7 apontaram “só quando fazem algo diferente”. Nesse grupo de respostas, percebe-se que ainda há uma visão de “ocasião especial” para que o discente busque fazer uma imagem para guardar de lembrança. Entretanto, 7 disseram que fotografam “todos os dias” e 5 “quase todos os dias”, o que mostra que o próprio cotidiano oferece as possibilidades e o interesse pelo registro. Tais informações não podem sinalizar uma contradição, pois, se o primeiro grupo demonstra que pode haver um apuro maior na hora da escolha do momento de fotografar, no segundo, os estudantes podem igualmente captar a poesia e a ludicidade nas coisas prosaicas do cotidiano, mesmo fazendo mais registros. Por meio dessas respostas, pode-se conjecturar que se estabelece, em ambos os grupos, a concepção de posse usada por Sontag (2004, p. 172): “A fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá as fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos”. Seja em ocasiões especiais ou não, ao se fazer uma imagem fotográfica, apropriamo-nos do que foi registrado, contudo, em tempos de redes sociais, o que é seu também pertence ao outro, que pode se apropriar de maneira distinta do que você inicialmente pensou ao fazer o registro. Sontag (2004, p. 172) já informava bem antes da existência do *Facebook* e do *Instagram* que “quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação [...]”.

Quando foram perguntados o que gostam de fotografar, a *selfie* foi a mais citada (27 vezes). Em segundo, ficou natureza (25 vezes) e, em terceiro, pessoas (17 vezes). Nessa

pergunta, podiam escolher até 3 alternativas, porque cada pessoa pode ter preferência por mais de um tema.

Apesar de a maioria usar as redes sociais, nem todos postam. Na pergunta fechada, 13 disseram “não” e 18 “às vezes”. Apenas 7 afirmaram que postam. Segundo as justificativas, o não compartilhamento se dá pelos motivos mais diversos. “Certas coisas não devem ser postadas”, “porque às vezes tiro foto só para eu ver”, “eu não gosto de ficar me mostrando”, “porque eu acho que algumas eu quero guardar e recordar só para mim”, “pois nem sempre acho que é preciso. Gosto mais de mostrar certas fotos só para amigos e familiares”, “porque eu acho desnecessário” ou “porque às vezes ela pode ser pessoal, de outra pessoa que está ao seu lado e não autorizou postar nas redes sociais”. Nesse grupo de respostas, verifica-se uma relação mais intimista com a imagem fotográfica e que o ato de fotografar talvez seja mais importante do que a foto em si. Talvez o processo de fotografar seja mais valorizado do que o compartilhamento da imagem. Para eles, a fotografia não parece ser algo tão narcisista como o tempo presente tende a mostrar, no entanto podemos nos perguntar para onde vão essas fotografias que não são compartilhadas. Essas imagens fotográficas seriam quase uma reprodução dos antigos diários, nos quais você guarda apenas para si ou para um seleto grupo?

Essa escolha nos permite indagar como essas fotografias estão sendo guardadas/armazenadas e como se estabelece a própria memória nesse processo. Se a fotografia atualmente está intimamente associada ao mundo virtual e não é compartilhada (e de há muito não tem sido impressa), há um problema na materialidade, fato destacado, inclusive, pelo renomado fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado, que afirmou o fim da imagem fotográfica: “A fotografia está acabando porque o que vemos no celular não é a fotografia. A fotografia precisa se materializar, precisa ser impressa, vista, tocada, como quando os pais faziam antes com os álbuns de fotos de seus filhos” (SEBASTIÃO ..., 2016, p. 2). Para ele: “Estamos em um processo de eliminação da fotografia. Hoje temos imagens, mas não fotografias” (SEBASTIÃO ..., 2016, p. 2). Em *A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia*, Fontcuberta faz uma análise interessante sobre esse momento:

Assistimos a um processo irrefreável de desmaterialização. A superfície em que a fotografia argêntica se inscrevia era o papel ou material equivalente, e por isso ocupava um lugar, fosse um álbum, uma gaveta ou uma moldura. Em compensação, a superfície de inscrição da fotografia digital é a tela: a impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista; a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte. (FONTCUBERTA, 2012, p. 14-15).

Podem soar contraditório que, em um mundo de excessos imagéticos, não compartilhar

possa sinalizar fissuras na construção da memória e até mesmo nesse ambiente virtual. Se não compartilhamos nas redes sociais, os registros não são socializados e assumem uma não-existência. Vale ressaltar que, desde a sua origem, a fotografia estava ligada ao ato de lembrar, de perenizar o acontecimento. Em *O beijo de Judas*, Fontcuberta (2010, p. 39) questiona: “Porque sempre fotografamos para lembrar aquilo que fotografamos, para proteger a experiência da precária fiabilidade da memória. Ou não?”.

No questionário, verificou-se também que nem todos deixam de postar somente por questões intimistas. Algumas respostas mostram que não publicam por causa da qualidade das fotos: “Porque tem fotos que não gosto muito”, “tem algumas que eu acho que ficaram feias, aí eu não posto, caso contrário, eu posto”, “porque às vezes pode ter ficado ruim”, “porque nem sempre ficam perfeitas” ou “porque a foto pode estar muita das vezes estranha”. Sinalizam que há uma preocupação estética e se preocupam com o resultado final, mas não nos esqueçamos que “imagens fotográficas são peças comprobatórias numa biografia ou numa história em andamento” (SONTAG, 2004, p. 182-183). Ao decidirmos postar ou não uma fotografia, passamos a ter controle da narrativa que desejamos criar no universo virtual, que pode ser diferente da realidade. “No mundo real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira” (SONTAG, 2004, p. 184, grifos do autor).

Também houve outros motivos para a não-postagem como: “tenho medo das respostas [das pessoas]”, “pois não gosto de ficar postando toda foto que tiro” ou “pois isso pode prejudicar a minha vida social”. Os que postam fazem isso pela publicidade. Alegaram “para às vezes [os outros] verem o que eu fiz”, “para mostrar o momento para outras pessoas”, “porque é mais fácil postar nas redes sociais, pois se você fizer uma coisa errada, eles te falam”, “para mostrar para outras pessoas”, “porque gosto que as pessoas olhem”, “porque é legal se mostrar em uma foto” ou “porque tem foto marcante e tem que compartilhar com as pessoas”.

Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social, como um ritual de comunicação social, como um ritual de comportamento que está igualmente sujeito a normas particulares de etiqueta e cortesia. Entre essas normas, a primeira estabelece que o fluxo de imagens é um indicador de energia vital, o que nos devolve ao argumento ontológico inicial do ‘fotografo, logo existo’. O olhar de Deus, ou seja, o olhar de Zeus, ou seja, o olhar de Zeiss, ou seja, o olhar da câmera, torna-se hoje um sopro de vida. Podemos agora nos regozijar em emendar o plano de Barthes que não pôde conhecer a supremacia dos pixels: na cultura analógica a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita. (FONTCUBERTA, 2012, p. 33).

Como bem citou Fontcuberta, Roland Barthes não vivenciou a cultura da fotografia

digital. Nesse universo, o que as pessoas gostam de fotografar? Parece que tudo pode e deve ser registrado, o que gera uma sensação de banalização da imagem fotográfica. Em qualquer lugar, há a percepção de que as pessoas estão preocupadas apenas em fotografar e não em vivenciar o momento. Em reportagem do jornal *New York Times*, afirma-se que o visitante médio de um museu passa de 15 a 30 segundos diante uma obra de arte (ROSENBLOOM, 2014). Em tempos de *Instagram*, isso passa a ser um hábito comum: viver e fotografar instantaneamente. “A maioria das pessoas quer aproveitar um museu, mas não conquistá-lo”¹⁴. Na imagem abaixo percebe-se a multidão diante da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, com seus equipamentos eletrônicos. Na legenda da fotografia, o jornal norte-americano colocou, além dos devidos créditos, uma informação bem emblemática: “Lutando por uma *selfie* com a Mona Lisa no Louvre. Alguns psicólogos sugerem que adotar uma abordagem mais lenta e mais contemplativa nos museus poderia tornar os visitantes mais propensos a se conectar com a arte” (ROSENBLOOM, 2014, p. 1)¹⁵.

Figura 07: Guia Besana para o *New York Times*, 09 out. 2014



Fonte: ROSENBLOOM, 2014, p. 1.

¹⁴ Tradução nossa de: “Most people want to enjoy a museum, not conquer it” (ROSENBLOOM, 2014).

¹⁵ Tradução nossa de: “Fighting for a snapshot of the Mona Lisa at the Louvre. Some psychologists suggest that taking a slower, more contemplative approach at museums could make visitors more likely to connect with the art”.

A reportagem mostra que não há um jeito certo para se visitar um museu, mas apenas frisa que essa velocidade com que fazemos as coisas, sem contemplar e refletir sobre o que está vendo, não ajuda na compreensão da arte. É preciso um passeio que promova uma “arte lenta” e que essa experiência seja mais personalizada. Isso não significa abolir a fotografia do universo dos museus, tanto que há o *Museum Selfie Day*, incentivando os visitantes a fazerem *selfies* e compartilharem nas mídias sociais, com o objetivo de gerar “uma nova apreciação pela arte”.

A imagem fotográfica está entranhada em nossas vidas e a cada dia avança em espaços que anteriormente a proibiam. A *Galleria dell'Accademia*, em Florença, que abriga a famosa obra David, de Michelangelo, proibía o uso de câmeras, mas, desde 2014, liberou o uso. Patricia Rucidlo, guia turística da cidade, manifestou que visitar a Galleria agora “é um pesadelo”. “As pessoas agora enxameiam as pinturas, pisam uns nos outros para chegar até elas, empurram, cotovelam e se movem rapidamente sem olhar para a pintura” (DONADIO, 2014, p. 1)¹⁶.

Esse tende a ser um problema enfrentado em toda a Itália, já que um Decreto-Lei de 31 de maio de 2014 possibilitou aos visitantes fazerem fotos livremente nos museus públicos, desde que não seja para fins comerciais, com o objetivo de incentivar a “livre expressão do pensamento ou expressão criativa e promoção do conhecimento do patrimônio cultural”. Continuam vetados qualquer tipo de flash ou fonte de luz artificial, tripé ou outros suportes. E, claro, nada de contato físico com a obra na hora do disparo.¹⁷

Essas questões levantadas salientam as dificuldades em se lidar com a fotografia no tempo presente. Sua relevância já foi demonstrada ao longo da história e foi apropriada em diversos setores, como segurança pública, e no auxílio para resolução (ou antecipação) de problemas. Mas como lidar com o excesso e a banalização? Se muitos adultos não conseguem enfrentar esse dilema, o que pensar de nossos jovens nascidos em um mundo que claramente faz uma ode ao fascínio da imagem?

Quando decidi por este tema de pesquisa, ele estava muito claro para mim nesse sentido. Buscar entender o que é a fotografia para os alunos, apreendendo os sentidos que estabelecem com a imagem e com o ato de fotografar. Em um mundo bombardeado constantemente por imagens fotográficas, era um caso de amor ininterrupto? Roland Barthes (1984) dizia que havia momentos que detestava a fotografia. Acho que ele não é o único. Em muitos momentos, por

¹⁶ Tradução nossa de: “People now swarm the paintings, step on anyone to get to them, push, shove, snap a photo, and move quickly on without looking at the painting”.

¹⁷ O Decreto foi recebido com entusiasmo, por ser visto como um reflexo da era digital, mas nem todos concordaram com a lei, alegando que a Itália estava indo na contramão de outros países que questionam se é apropriado continuar o ato de fotografar nesses espaços. Federico Giannini (2014) apresenta *Cinco boas razões para não fazer fotos em um museu (Cinque validi motivi per non scattare foto al museo)*.

mais que admiramos sua existência, ela por vezes nos enerva. Como afirmado acima, na cultura digital, “a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita”. Enfrentar isso é como pisar nas pedras de Carlos Drummond de Andrade (1930). Mesmo com “as retinas tão fatigadas” pelo excesso, é preciso analisar a questão e observar se há dilemas na voz dos discentes.

4 NO MEIO DO CAMINHO TINHA FOTOGRAFIAS

A fotografia é uma forma de ficção. É ao mesmo tempo um registro da realidade e um autorretrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira.

Gérard Castello Lopes

4.1 Fotografia é conhecer novas formas de ver o mundo

Uma das perguntas centrais do questionário foi: “O que é fotografia para você?” Ela era tão importante que foi uma das referências utilizadas (juntamente com a questão 15, ver Apêndice C) para selecionar os educandos para a entrevista. Ao observar as respostas, percebi que a imagem fotográfica é completamente plural e diversa. Essa variedade de significados envolvendo a fotografia diz muito sobre a contemporaneidade, que apresenta uma infinidade de escolhas, e isso se aplica à cultura também, principalmente no universo digital. “A cultura não é uma gaiola nem a chave que a abre. Ou, antes, ela é tanto a gaiola quanto a chave simultaneamente” (BAUMAN, 1998, p. 175). A imagem fotográfica é sempre algo a mais, por isso estabeleci 14 categorias, conforme já citado na metodologia, mas estas bem poderiam se amalgamar entre si, pois a fotografia nunca é facilmente explicável e, como diria Barthes (1984, p. 33-34): “Eu sentia, pela força de meus investimentos, sua desordem, seu acaso, seu enigma, que a Fotografia é uma arte *pouco segura* [...]”.

Ao associar a fotografia ao ato de perenizar os acontecimentos, os estudantes disseram: “Para marcar um momento da minha vida”, “quando eu fotografo tenho a intenção de salvar esse momento como lembrança desse dia”, “fotografar para mim é registrar a imagem e lembrança”, “é um meio de lembranças em algumas ocasiões”, “fotografia para mim é tirar uma foto para guardar algum momento importante que a pessoa goste”, “porque é um momento que marca a sua vida”, “sem a fotografia as pessoas não conseguiriam se lembrar das coisas importantes da vida”, “quando viajamos queremos foto para guardar de lembrança se não como vou guardar tudo na minha mente?”, “marca o dia”, “para lembrar os bons e ruins momentos”, “pois com a fotografia conseguimos registrar momentos para ver quando quiser”, “marcar coisas interessantes que nossa mente pode esquecer”, “fotografia para mim é guardar a foto de alguém ou algo muito importante. Fotografar pinturas, coisas históricas, guardar uma foto minha de uma idade e de outra” e “porque a fotografia marca uma época [...]”.

[...] as fotografias servem não apenas para registrar a memória de um tempo, mas, sobretudo, para guardar e reavivar tempos de memória, bem como os seus lugares, através dos afloramentos de lembranças que as imagens fotográficas produzem a cada

vez que são manuseadas. Através delas, é possível ‘voltar ao passado’ e se colocar no mesmo com os olhos do presente, trazendo de lá suas vozes silenciadas pelo tempo, pelo esquecimento, pela saudade e pelo ressentimento no ato constante de reavivar a memória e todas as suas reminiscências. (PINHEIRO, 2009, p. 3).

Poderíamos substituir “manuseadas” por “acessadas” pela discussão que fizemos anteriormente. Fiz a opção de colocar “lembrança” e “memória” em categorias diferentes, pois as respostas que abordavam a memória traziam referência à questão histórica enquanto a outra a elementos pessoais, apesar de ser necessário ressaltar sempre o caráter de junção de quase todas as categorias. Interessante os termos usados: “salvar” ou “guardar” o momento e a percepção de que, sem a fotografia, a mente não reteria o acontecimento. Isso me faz lembrar de uma frase de um aluno durante os preparativos para a entrevista: “Professora, se não fizermos uma fotografia, ninguém vai saber que aconteceu”. Fala em consonância com Susan Sontag (2004, p. 19-20): “As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos”.

Houve educandos que enxergaram a fotografia como história. “Narrar momentos históricos”, “para marcar um acontecimento [histórico] com uma foto”, “pois mostra o caminho e a história da pessoa”, “para todos verem como nosso país está”, “sem ela não dá para registrar momentos históricos”, “prova de algumas coisas” e “para demonstrar o que está acontecendo em algum lugar ou naquele tempo. Para entender algumas coisas”. Percebe-se que eles têm consciência da fotografia como documento, como uma forma de preservação da “memória visual de inúmeros fragmentos do mundo, dos seus cenários e personagens, dos seus eventos contínuos, de suas transformações ininterruptas” (KOSSOY, 2014, p. 31).

A imagem fotográfica foi vista também pelo viés do sentimento: “Fotografia para mim é o que estou sentindo. Por exemplo, se estou feliz fotografo o dia, o sol e se estou triste fotografo a lua”, “porque a fotografia é muito importante para mim, porque significa muitas coisas” ou “porque a foto, na maioria das vezes, demonstra os nossos sentimentos”. Houve também quem conceituasse como algo ligado ao belo/bom: “Coisas chocantes e coisas bonitas”, “tudo que é bonito e é bom para guardar como lembrança”, “fotografia para mim é registrar os momentos bons da vida para guardar de lembrança”, “quando acontece alguma coisa chocante a gente fotografa” e “para as pessoas verem as fotos bonitas”. Susan Sontag (2004, p. 26) dizia que “um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais”. A categoria

Felicidade/positividade apareceu em justificativas como: “É uma lembrança boa e feliz. É para se sentir bem quando olhar para a fotografia. É uma coisa boa” e “fotografia para mim é um jeito de lembrar os momentos felizes”.

A fotografia como registro foi usada por alguns alunos, apesar de, nas entrevistas, apresentaram dificuldades com o termo. “Registrar momentos com a minha família”, “uma forma de registrar alguma coisa”, “para registrar a imagem”, “para registrar acontecimentos importantes” e “registra momentos”. Acho interessante salientar que, em duas ocasiões, houve a ideia da imagem como fato relevante. “Fotografar para mim é registrar a imagem e lembrança” (categoria lembrança) e “para registrar a imagem” (registro). Nesses exemplos, a imagem passa a ser sujeito e não objeto, não interessa, pois, o que foi mostrado na foto, e sim a imagem em si.

Em tempos de redes sociais, “quanto mais foto você tem, mais vivo e mais divertido é. Estamos, assim, diante da necessidade de confirmar a realidade e dilatar a experiência” (FONTCUBERTA, 2012, p. 32). A ideia da fotografia como publicidade ou imagem de si apareceu. “Fotografia é tipo uma coisa que deixa a pessoa conhecida e famosa”, “um meio de se mostrar para as pessoas”, “para mostrar as pessoas quem somos” e “para se mostrar para o mundo”. Essa visão dos alunos me lembrou um diálogo do livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Finalmente ouviu passos lá fora. Abriu-se a porta.

- Como você está atrasado, Harry! – exclamou.

- Não sou Harry, Mr. Gray – anunciou uma vozinha estridente.

- Perdão. Pensei que...

- Pensou que fosse meu marido. É a esposa, apenas. Permita-me que me apresente. Conheço-o muito bem, por *suas fotografias*. Creio que meu marido *tem dezessete* (WILDE, 1998, p. 57-58, grifo nosso).

A obra de Wilde, escrita em 1891, é bem distante do universo virtual, porém bem próxima à origem da fotografia. No diálogo, percebemos a importância adquirida pela imagem fotográfica. A esposa de Harry, mesmo não tendo contato pessoalmente com Dorian Gray, afirma conhecê-lo “muito bem” por meio da coleção de fotografias do marido. A foto assume a “publicidade” de alguém desde seu surgimento.

Coloquei na categoria descoberta as seguintes afirmativas: “É uma forma de você expressar o que você sente [através] das fotos e também uma maneira de ver o outro lado da vida”, “mais conhecimento”, “uma forma de descobrir coisas diferentes”, “é conhecer novas formas de ver o mundo”, “porque pode mostrar o lado diferente da vida e muitas coisas novas”, “porque é importante para saber outras coisas no mundo”, “porque traz novas informações sobre

o mundo” e “para as pessoas poderem conhecer a cultura de cada um”. Dialoguei com Barthes (1984, p. 36), porque ele sempre buscou, nas fotografias, algo pungente, que lhe dessem um estalo, que causassem um senso de descoberta. Dizia ele: “O princípio da aventura permite-me fazer a Fotografia existir”, o que casa com “novas formas de ver o mundo” assinaladas.

Eles associam a foto ao que é divertido ou interessante. “Fotografia para mim é tudo [sic] uma diversão e inexplicável, porque sou blogueiro [...]. É um amor inabalável” [sic], “porque ela desenvolve muitas circunstâncias legais e é interessante” e “é uma coisa muito legal, interessante, diferente e divertida”. E a imagem fotográfica alinhavada às questões práticas do cotidiano como: “Porque quando acontece um roubo, por exemplo, eles tiram a foto do ladrão e mostram para achá-lo”, “para as pessoas distinguirem melhor a paisagem ou qualquer outro tipo de foto”, “porque o jornal precisa de fotografia. Revista precisa de foto para mostrar a natureza”, “porque muitas pessoas viajam e gostam de tirar fotos” e “porque sem a foto não dá para ver as imagens [sic] de revista”. Um estudante ainda citou: “É bom fotografar quando sai para lugares diferentes”. Apesar de ter sido uma resposta isolada, ela virou uma categoria (Rotina), pois ela poderia dar a dimensão da frequência com que os alunos fotografam. Para fotografar é preciso sair da rotina ou não?

A fotografia foi mencionada como arte em duas respostas: “Uma arte que a pessoa consegue a melhor coisa que ela pode fazer” e “uma forma de arte”. Na última categoria, eu chamei de outros, porque as respostas sofreram muitas variações. Exemplos: “Liberdade”, “fotografia para mim é conhecer mais sobre fotografia”. “É tipo alegria quando tiro foto com a família e amigos e quando viajo também”, “tirar fotos de paisagem, tipo flores e árvores”, “é para mim uma coisa muito importante para a vida”, “tudo”, “porque, sem a fotografia, nós não teríamos muita noção de certas coisas”, “pois você pode estar em uma situação e não ter visto, vai lá e bate a foto [que] pode ajudar a ver o que estava acontecendo”, “pois ela representa muita coisa, quase tudo” e “por poder mostrar diversas opiniões”. Apesar de eu ter nomeado essa categoria genericamente como outros, percebem-se, nela, várias respostas que abordam a imagem fotográfica, sua importância e a sua onipresença. Como no filme *Blow Up - Depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni, há uma resposta que remete à sinopse da obra. Nela, um renomado fotógrafo de moda sai para fazer registros visuais para seu livro, acaba chegando a um parque e começa a fotografar um casal. Ao revelar os negativos, percebe que pode ter fotografado um assassinato. Durante os cliques, o fotógrafo não percebe o crime, que só se mostra na sala escura da revelação. Ele vivenciou a resposta “você pode estar em uma situação e não ter visto, vai lá e bate a foto [que] pode ajudar a ver o que estava acontecendo”. Como diz Fontcuberta (2012), a câmera é “o olho de Deus”.

4.2 Dispositivo para pensar o mundo? A experiência do registro

Nos anos 90, uma pergunta feita por Lévy (1993) questionava se a tecnologia se apresentaria como um dispositivo que implicaria uma maneira de mudar (ou pensar) a sociedade. Nesse sentido, sendo a fotografia uma “arte tecnológica”, seria um dispositivo técnico para registrar (e/ou) pensar o mundo? É interessante refletir sobre essa ambivalência da imagem fotográfica, que nasce de um equipamento com o objetivo de fixar um momento, mas que, ao mesmo tempo, faz-nos ponderar sobre o mundo e sobre quem somos (ou fomos). Ao se ter contato com uma foto (sempre do passado), ela nos diz muito do que foi enquadrado (ou deixado de fora). Barthes (1984, p. 48-49) já dizia que a imagem fotográfica é dotada de funções que são: “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, *spectator*, eu as reconheço com mais ou menos prazer [...]”. Fotografias podem despertar reações diferentes nas pessoas e a relação com o processo também muda de geração para geração. Daí, talvez, surja a dificuldade que muitos possuem, atualmente, em reconhecer as imagens fotográficas feitas pelos jovens com algum valor estético e resultado de reflexões. É mais fácil imaginar que tudo funciona no piloto automático. Eu também pensava assim.

Ao serem perguntados sobre o que era necessário para se fazer boas fotos, 23 alunos responderam “pensar antes de fotografar”. Nessa questão, eles podiam marcar até cinco alternativas. Mesmo assim, a segunda mais citada (19 vezes) foi “observar o mundo”. A terceira “conhecer os recursos do celular” (18 vezes). “Ter um olhar sensível” (16 vezes) em quarto e “observar o trabalho de grandes fotógrafos” (15 vezes) em quinto.

Provavelmente alguém ache incoerente ter domínio do celular, achando que esse dispositivo não representa a fotografia, contudo a discussão se representa (ou não) não cabe nesta pesquisa. O fato é que com ele as pessoas fotografam atualmente. Para se ter uma ideia, segundo dados do Instituto de Pesquisa IDC, foram vendidos 12,4 milhões de aparelhos celulares no Brasil no período de julho a setembro, sendo que 11,2 milhões de *smartphones*, e a estimativa do IDC era que até o final de 2017 a venda total de *smartphones* chegasse a 13,1 milhões, um aumento de 6% em relação a 2016 (CARVALHO, 2017). O *Flickr* já havia divulgado que 50% das fotografias carregadas em sua plataforma, no último ano, vieram de *smartphones* (um aumento de 2% em relação a 2016) (COSTA NETO, 2017). Lembrando que o *Flickr* nasceu em 2004 como uma comunidade *on line* de fotografias. Hoje ele estendeu suas atribuições, mas ainda continua ligado à imagem, tanto que, em sua *home*, aparece: “Encontre sua inspiração. Participe da comunidade do Flickr, onde você encontra bilhões de fotos e 2 milhões de grupos”. Interessante que, em um site voltado para imagens, metade delas vem de

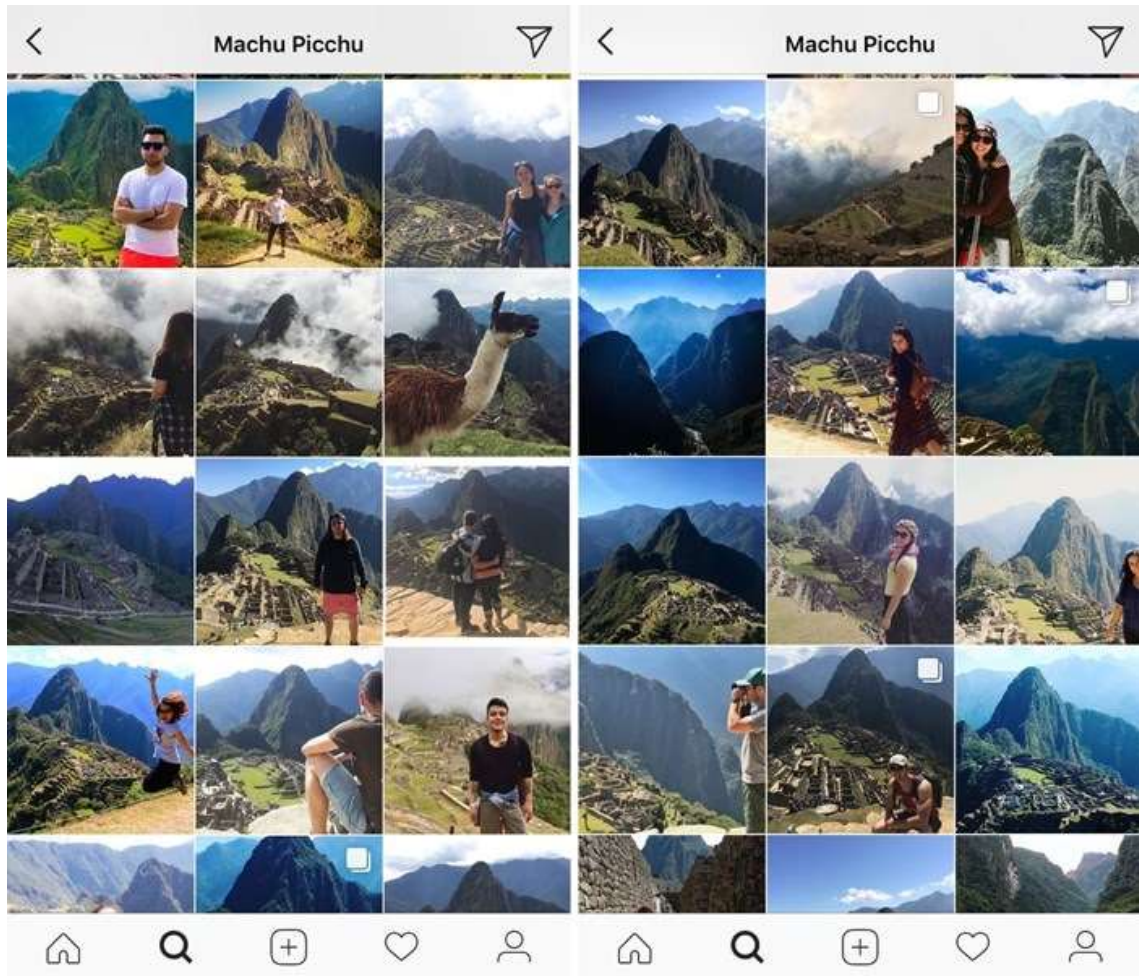
smartphones. Em segundo lugar, as câmeras DSLR (33%), seguidas de compactas (12%) e *mirrorless* (4%).

No questionário, os educandos apresentaram uma média de 3,6 pessoas por casa e o número de aparelhos era superior ao número de pessoas. Uma média de 4,08 aparelhos celulares com câmera fotográfica por casa. Tal informação sinaliza a importância dos dispositivos na vida social, e isso significa utilizá-los para a fotografia. Dessa maneira, ter domínio dos recursos do celular (no caso, do equipamento) é algo relevante para que eles obtenham bons resultados em suas produções.

Mas o que me chama a atenção nessa resposta são os dois itens mais citados: pensar antes de fotografar e observar o mundo. Ao longo da análise do questionário, percebe-se que há uma preocupação em se fazer boas fotos e que, para isso, é necessário pensar antes de apertar o disparador. 21 afirmam isso. Claro que é preciso ressaltar que a relação desses alunos, nascidos conectados, com a fotografia pode apresentar um universo diferente do que havia até então. Um exemplo: “A representação é substituída pela virtualização interativa de um modelo, a simulação sucede a semelhança” (LÉVY, 2010, p. 152). Não é à toa que tantas fotos iguais sendo compartilhadas nas redes sociais.

A Sony Mobile realizou uma pesquisa, no ano passado, a qual apontou que mais da metade das imagens fotográficas dos pontos turísticos são praticamente idênticas, feitas a partir de um mesmo ângulo. O levantamento da empresa foi feito no *Instagram* e usou como parâmetros cartões postais como Machu Picchu, Fontana di Trevi, Cristo Redentor, entre outros. A empresa ainda divulgou “que 47% das pessoas estão cansadas de ver as mesmas fotografias e que 52% delas são mais favoráveis a dar ‘like’ em uma composição nova” (SEVERIANO, 2017, p. 2). A Sony ainda divulgou que convidou três fotógrafos de viagem para testarem o *smartphone* que estava sendo lançando e, claro, postou o resultado desse experimento. Certamente, a empresa não está muito preocupada com a criatividade e a originalidade das fotografias nas redes sociais, entretanto percebeu essa situação para divulgar o seu produto.

Figura 08: Pesquisa da Sony mostra que as fotos são bem parecidas nas redes sociais



Fonte: SEVERIANO, 2017, p. 2.

No questionário, ao perguntar o que chamava a atenção quando olhava para uma fotografia, 32 participantes sinalizaram “os detalhes”, 25 “as cores”, 21 “o tema da foto” e 16 as formas”. Nessa questão, poderiam ser marcadas 4 alternativas. De certa maneira, as respostas vão na contramão, o que me faz questionar se nós, adultos, não questionamos sem profundidade as fotos imagéticas produzidas pelos alunos. Por mais que a pesquisa da Sony não tenha rigor científico e sirva muito mais para vender aparelhos de celular do que qualquer outra coisa, ela aponta a obviedade das imagens feitas por jovens e adultos, mas são nossos estudantes fazendo *selfie* (ou outro tipo de foto) que parecem sofrer mais rótulos. Contudo não nos esqueçamos de que estão em fase de formação e se espelham no seu entorno e, se pensarmos, em termos de fotografia, e baseado na pesquisa da Sony, é mais do mesmo.

Apesar dessa padronização, eles ainda têm uma visão de que a fotografia está ligada ao sentimento, ao que traz dentro de si e que há uma necessidade de mostrar isso ao mundo. Busquemos a fala de um discente: “Fotografia para mim é o que estou sentindo. Por exemplo,

se estou feliz fotografo o dia, o sol e se estou triste fotografo a lua”. Sobre a criação de materiais visuais, Donis A. Dondis afirma:

O principal fator de motivação é a resposta a uma necessidade, mas a gama de necessidades humanas abrange uma área enorme. Podem ser imediatas e práticas, tendo a ver com questões triviais da vida cotidiana, ou podem estar voltadas para necessidades mais elevadas de auto-expressão de um estado de espírito ou de uma idéia. [...] No modo visual, muitos objetos se destinam a glorificar ou a preservar a memória de um indivíduo ou grupo, às vezes alcance monumental, mais frequentemente com finalidades mais modestas. Mas a maior parte do material visual produzido diz respeito unicamente à necessidade de registrar, preservar, reproduzir e identificar pessoas, lugares, objetos ou classes de dados visuais. Esses materiais são de grande utilidade para demonstrar e ensinar, tanto formal quanto informalmente. A última razão motivadora, e a de maior alcance, é a utilização de todos os níveis dos dados visuais para ampliar o processo da comunicação humana. (DONDIS, 1997, p. 183).

4.3 O que é verdadeiro e real

A invenção e o êxito do daguerreótipo estão muito ligados à ideia de ter domínio da natureza e que o equipamento seria um espelho fidedigno da realidade. Dessa maneira, a fotografia nasceu com o rótulo de ser a expressão da verdade, do que é real. Quase um selo de autenticidade do que foi registrado. Para Sontag (2004, p. 16): “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”.

Tom Gunning (2001) apresenta um diálogo entre Sherlock Holmes e o Grão-Duque de Cassel-Felstein extraído do livro *Um escândalo na boemia*, de A. Conan Doyle, que expressa essa questão:

- Não consigo compreender Sua Majestade. Se esta jovem pessoa quisesse usar suas cartas para chantagem ou outros propósitos, como iria provar a sua autenticidade?
- Pela letra.
- Ts, ts! Falsificada.
- Meu bloco de cartas particular.
- Roubado.
- Meu selo.
- Imitado.
- Minha fotografia.
- Comprada.
- Nós dois estamos na fotografia.
- Oh, meu Deus! Isso é péssimo! Sua Majestade cometeu sem dúvida uma indiscrição. (GUNNING, 2001, p. 44).

Para Sherlock Holmes, o Grão-Duque poderia escapar de tudo, menos do fato de ter se deixado fotografar com a amante. “Como uma evidência que não pode ser negada, a fotografia é de fato indiscreta, captando informações que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas” (GRUNNING, 2001, p. 44). Para o investigador, a inconveniência era o fato de ter uma foto como prova do ato praticado. Ela apresenta a verdade que não tem como esconder. Não à toa, segundo Gunning, uma das primeiras instituições a utilizar a imagem fotográfica será a polícia como forma de identificação de criminosos e captação de evidências. “Como um indício, a fotografia tornou-se parte de um novo discurso de poder e controle” (GRUNNING, 2001, p. 46). Hoje, quando questionamos o excesso de câmeras de segurança nos espaços públicos e privados, esquecemo-nos de que, quando a imagem fotográfica começou a ser usada como forma de identificação, no início do século XX, estava sendo precursora do “cerceamento da liberdade individual”, entretanto, como afirmou Fabris (1991), isso não é identificado naquele momento.

A idealização da fotografia como fonte da verdade vai acompanhá-la durante seu amadurecimento, mas confesso que pressupus que, no século XXI, essa era uma questão superada. Eis que, quando fui elaborar o projeto para o Mestrado, comecei a refletir sobre situações que aconteceram em sala de aula ligadas à fotografia. Algo que me marcou foi a experiência já relatada aqui do moinho de café.

Na visão dos educandos (uma turma de 6º ano), a fotografia é uma espécie de apreensão do real. Ela “seduz-nos pela proximidade do real, infunde-nos a sensação de colocar a verdade ao nosso alcance [...]” (FONTCUBERTA, 2010, p. 96), todavia, em tempos de *Photoshop* e outros editores de fotos, eles ainda acreditam nessa veracidade e autenticidade fotográficas? Por isso, a questão 19 foi proposta no questionário. Entre a turma que apresentou o discurso “é tudo a mesma coisa” e as que responderam ao questionário, passaram-se quase quatro anos, por isso o intuito de saber se o pensamento era o mesmo.

Foi sugerida a seguinte situação: uma professora pediu aos seus alunos do 6º ano que trouxessem objetos que contassem suas histórias. Empolgados, no dia combinado, os discentes trouxeram vários objetos interessantes. Apenas um, ao invés de trazer o objeto, resolveu levar para a sala de aula uma foto do objeto. No caso, ele fez a foto de um moedor de café. Ao ser perguntado pela professora o motivo de levar a foto para a sala e não o objeto, ele respondeu: “É tudo a mesma coisa”. Você concorda com o que ele falou?

A resposta mais marcada foi: “Concordo, pois não há diferença entre o objeto e a foto do objeto” (16 vezes). A segunda foi: “Concordo, pois não há diferença entre o objeto e a foto do objeto, mesmo que o aluno tenha usado o *Photoshop*” (10 vezes). “Não concordo, porque o

objeto e a foto do objeto são totalmente diferentes” foi a terceira (7 vezes) e a última: “Não concordo, pois apesar de a foto poder representar o objeto, eles não são iguais ou a mesma coisa” (5 vezes).

Apesar de ser a mesma série e haver uma diferença de tempo considerável, sem contar os contextos diferentes, ainda assim, os estudantes mostraram que não havia diferenças entre a materialidade do objeto e a respectiva fotografia apresentada no celular. A frase “é tudo a mesma coisa” leva a pensar, dentre outras possibilidades, que a foto representava fielmente o moedor de café não havendo qualquer manipulação ou motivos para se desconfiar da imagem apresentada, mas como pensar assim se a imagem fotográfica possui uma dose expressiva de manipulação? E isso, desde a sua origem.

De fato, ao longo da história, no gesto do fotógrafo prevaleceu uma intenção descritiva, e o paradoxal é que essa ânsia descritiva se valeu muito frequentemente de ‘trapaça’. Surpreendente constatar que essa situação trapaceira não é nova, mas subjaz no próprio nascimento da fotografia, como se compusesse a outra face de sua natureza. (FONTCUBERTA, 2012, p. 106-107).

Fontcuberta (2012) nos conta a experiência de Louis Daguerre na construção da famosa foto *Boulevard du Temple*, de 1838, considerada a primeira a aparecer uma figura humana. Segundo o pesquisador, para conseguir o resultado que desejava, o francês fez dois disparos usando o mesmo enquadramento, mas em horários diferentes. O local era um centro de entretenimento noturno que não tinha uma boa reputação, tanto que recebeu o apelido de Alameda do Crime. Daguerre trabalhou como cenógrafo no *Théâtre Ambigu-Comique* que ficava ali e nunca abandonou sua origem teatral. De certa maneira, “o daguerreótipo já anunciava não apenas a ‘sociedade da informação’, mas também a ‘sociedade do espetáculo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 107). Sendo um homem das artes, possivelmente, ficou inquieto com o resultado da primeira imagem. Apesar da região ser movimentada, com intenso fluxo de pessoas e carruagens, nada disso se vê nela, porque precisava-se de um tempo de exposição infinitamente prolongado. Portanto, a primeira tentativa de captar o dinamismo do *Boulevard* fracassou, já que aparenta ser uma “cidade fantasma” (ver Figura 09). Lembremos que “com um tempo de exposição tão prolongado qualquer ente móvel não chega a se fixar, só aparecem os elementos capazes de permanecer estáticos durante o transcurso do disparo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 107-108). Nesse início da fotografia, o daguerreótipo era capacitado em fixar os prédios e monumentos, contudo ele ainda não estava pronto para captar as pessoas, a vida urbana e o movimento.

Figura 09: *Boulevard du Temple*, de Daguerre (1838) - Foto 01



Fonte: Disponível em: <<http://veintidosdeabril.tumblr.com/post/71431994770/louis-daguerre-vista-del-boulevard-du-temple>>.

“Daguerre conhece pela primeira vez o dilema que a veracidade histórica e veracidade perceptiva terão que enfrentar” (FONTCUBERTA, 2012, p. 108) e encontra uma solução: recorre à encenação para colocar/mostrar pessoas no local. Não nos esqueçamos que, antes de qualquer coisa, Daguerre é um homem que veio do teatro. Para ele, a encenação era um processo natural. Com ou sem dilemas na consciência, faz outra foto (Figura 10), onde agora aparecem personagens. Possivelmente orientou a situação para que as duas pessoas ficassem imóveis tempo suficiente para que fossem fixadas. É possível perceber que a luz e o contraste mudaram, no entanto o que importa ali são as pessoas.

O mais sobressalente agora é a presença das figuras de um engraxate e de seu cliente na calçada, no canto inferior da composição. [...] Dois personagens que simulam uma situação estática, mas isenta de certa naturalidade, e atuam segundo as instruções de Daguerre, talvez figurantes ocasionais a troco de uma gorjeta, talvez os assistentes do próprio fotógrafo, conseguem atribuir certo contraponto ao vazio metafísico dessa cidade espectral. (FONTCUBERTA, 2012, p. 108-109).

Figura 10: *Boulevard du Temple*, de Daguerre (1838) - Foto 02



Fonte: Disponível em: <<http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>>.

Para Fontcuberta, Daguerre se utiliza do “golpe de efeito do ilusionista” e, ao fazer isso, burla a lógica e manipula nossos sentidos. Ou seja, mesmo que a fotografia, desde a sua origem, tivesse a pretensão de captar o real e ser a expressão da verdade, nunca conseguiu ser plenamente isso, pois toda imagem fotográfica é uma espécie de ficção e “[...] somente enganando podemos alcançar a verdade, somente com uma simulação consciente nos aproximamos de uma representação epistemologicamente satisfatória” (FONTCUBERTA, 2012, p. 109). E voltando à fala de Joan Fontcuberta (e já usada parcialmente aqui) sobre a fotografia e realidade: “Seduz-nos pela proximidade do real, infunde-nos a sensação de colocar a verdade ao nosso alcance, mas acaba por nos frustrar como se recebêssemos um balde de água fria [...]” (FONTCUBERTA, 2010, p. 96). Talvez quem receba o balde de água fria sejamos nós educados em uma cultura analógica, mas, possivelmente, para os alunos atuais, não haja esse choque, porque o que eles tomam como realidade é uma espécie de “simulacros com simulacros” (FONTCUBERTA, 2012). É outra lógica que não faz distinção entre a materialidade do objeto e a respectiva fotografia apresentada no celular. Por isso, 18 deles afirmam que uma fotografia expressa a verdade e 17 sinalizaram que, às vezes, mesmo tendo consciência que uma imagem fotográfica pode ser manipulada com uso de editores de fotos, sabem que a manipulação não ocorre apenas com uso de *Photoshop* e similares. E, talvez, isso explique o motivo da grande maioria preferir a

fotografia colorida e não preto-branco. Nesse mundo em que os discentes estão inseridos, onde imagem fotográfica e celular se fundem em um universo só, e onde se fotografa excessivamente (mesmo que esse grupo não poste tudo que é produzido), a realidade já não seja tão real como era até alguns anos. Sontag (2004) dizia que as fotografias serviam também para preencher lacunas das imagens mentais que temos do passado e do presente. Dessa forma, a imagem fotográfica era uma espécie de quebra-cabeças, mas a geração atual sofre estímulos infinitamente maiores com narrativas muito mais elétricas e visuais do que as anteriores, provavelmente somente simulacros dentro de simulacros¹⁸ sejam capazes de preencher essas lacunas.

Isso porque provavelmente a questão principal não é se a imagem fotográfica e a realidade sejam espelhos, porém o que é a realidade nesse mundo de tamanha fluidez e de fluxos contínuos e que a verdade se constrói a partir desse universo. Zygmunt Bauman, em entrevista à *Folha de S. Paulo* sobre Jean Baudrillard (que havia falecido há poucos dias), foi questionado sobre quais os conceitos do francês que permaneceriam:

Não sou profeta nem vidente, e em nosso mundo veloz as obras tendem a ser rapidamente esquecidas, enquanto o destino dos conceitos tende a ser caprichoso. Mas certamente optaria pela ideia de ‘simulacro’ e sua aplicação à percepção de tudo o que parece ‘realidade’, mas da qual não podemos dizer onde está a diferença entre ‘representação’ e ‘o que é representado’.

Simulacro não é simulação - neste caso, ninguém apenas mente ou age sob falsas pretensões. De maneira semelhante aos problemas psicossomáticos, as dores do paciente são genuínas, e todos os sintomas do sofrimento estão presentes - mesmo que não seja possível descobrir as ‘causas orgânicas’ da doença.

Então, o paciente está doente ou não? Mente ou fala a verdade? Bem, Baudrillard apenas repetiria, como Pôncio Pilatos: ‘O que é a verdade?’ (PERES, 2007, p. 2-3).

Em tempos de rede social, *YouTube* e *reality show*, há quase duas décadas, presentes em nossas vidas, a contemporaneidade parece cada vez mais com um mundo ficcional no qual as faces do que é verdade ou mentira não estão tão bem definidas. A fotografia só comprova essa ilusão, pois, desde seu nascimento, acredita-se que possua um caráter de autenticidade, mas acaba sendo, hoje, a conexão entre o real e o virtual. Paul Virilio já se perguntava ao final do século passado:

Como viver verdadeiramente se o aqui não o é mais e se tudo é agora? Como sobreviver amanhã à fusão/confusão instantânea de uma realidade que se tornou ubiqüitária se decompondo em dois tempos igualmente reais: o tempo da presença aqui e agora e aquele de uma *telepresença* à distância, para além do horizonte das aparências sensíveis. (VIRILIO, 1993, p. 103).

¹⁸ Simulacro, no *dicionário Aurélio*: “1. Cópia ou representação imperfeita, grosseira, falsificador. 2. Simulação”. A *Folha de S. Paulo* apresentou conceitos-chaves da obra de Baudrillard, como simulacro: “Enquanto o mundo moderno era organizado em torno da produção, o mundo pós-moderno é regulado pela reprodução, pela simulação. Diferentemente da imitação ou do fingimento - casos em que a diferença entre produto e realidade se mantém -, o simulacro (a TV, a realidade virtual) confunde realidade e ilusão” (PERES, 2007, p. 2).

5 REVELAÇÃO DE SENTIDOS A PARTIR DAS ENTREVISTAS

A mágica da fotografia é metafísica. O que você vê não é o que foi visto no momento.
A verdadeira habilidade da fotografia é a mentira visual organizada.

Terence Donovan

5.1 Conhecendo o *olhar fotográfico* dos alunos

Como já foi salientado, 14 alunos foram selecionados com base em 14 categorias surgidas a partir da análise dos questionários. Conforme estabelecido nos termos de autorização assinado pelos pais, ficou definido que os alunos não seriam identificados. Dessa maneira, optamos por usar a palavra ESTUDANTE ao invés dos nomes dos participantes. Nessa entrevista semi-estruturada, 6 eram meninos e 8 meninas, por isso houve a necessidade em apontar o gênero nas respostas. A numeração que aparece foi a ordem da entrevista.

Ao ler os questionários, a maioria afirmou que gosta de fotografar. Ninguém disse que não gosta. Fotografar faz parte do cotidiano deles, mas meus sujeitos poderiam ir além das categorias que foram definidas? Para usar uma expressão de Ítalo Calvino (1992, p. 51), poderíamos entender “alguma coisa da essência do homem fotográfico”? Esse ser inserido em uma profusão de imagens faz que tipo de reflexão sobre a fotografia e o processo fotográfico?

O Estudante 2 afirmou que “se você acha um lugar bonito, vou tirar foto para mostrar aos meus familiares e amigos que eu estive nesse lugar”. Só o ato de falar que esteve não é suficiente. É preciso registrar, “porque tem muita gente que acha que não fui lá”. Mais uma vez, a imagem fotográfica se mantém como a expressão da verdade, o que é contraditório, pois, em todas as entrevistas, eles discorrem que têm noção a respeito do quanto aquela pode ser manipulável não só por causa do uso de editores de fotos, mas também porque o olhar do fotógrafo pode enganar o espectador. Há um reconhecimento racional da fotografia sendo usada como uma ilusão ou uma ficção, principalmente nas redes sociais, mas, ao mesmo tempo, eles a veem como se fosse uma marca indelével do que é autêntico ou verdadeiro. “Se eu não fotografar é como se não tivesse existido nada” discorre o Estudante 1.

É interessante perceber que a imagem fotográfica ainda continua vivendo alguns velhos dilemas, porém com novas roupagens. Os equipamentos são de última geração, mas continuamos ainda não tendo uma compreensão muito precisa do processo. Os discentes só ilustram essa dificuldade que passa a ser maior na contemporaneidade. “A gente fotografa, porque acha legal. [...] Às vezes as fotos ficam bonitas e a gente quer postar [...]” sintetiza a

Estudante 4. O Estudante 12 vai pelo mesmo caminho: “Porque é uma coisa legal, para passar o tempo, compartilhar o que a gente está fazendo”. Em compensação, o Estudante 5 afirma que as pessoas fotografam “pelo modo de ver o mundo. De ver várias formas do mundo” e o Estudante 11 analisa “eu gosto, porque é outra maneira de expressar os sentimentos”. A questão é que, ao mesmo tempo em que banalizam a imagem fotográfica, fazem digressões profundas sobre esta.

Se a fotografia se apresenta sendo “tudo e nada” simultaneamente e estando associada ao lazer, ao relaxamento, ao universo não-escolar, também gostam de dizer o quanto representa o ato de lembrar e preservar o passado. Só que, ao pedir que relacionem uma imagem fotográfica com as algumas das palavras mais citadas por eles, casos como “memória”, “lembrança” ou “registro”, apresentaram dificuldades para realizar essa ação. Falaremos mais sobre isso à frente.

De todo modo, mesmo vivenciando esse turbilhão de extremos em uma época de muita informação e dispersão, a ética é algo importante e que agrega esse grupo. Isso já havia sido percebido no questionário, quando, na questão 31, conjecturava-se o seguinte fato: “Você está observando a rua e vê uma pessoa escorregar e tomar um tombo. Na queda, ela se suja e até rasga a roupa, mas não se machuca. Ainda no chão, alguém começa a filmar e fazer fotos dessa pessoa acidentada”. Entre todas as questões propostas, as duas mais marcadas foram, respectivamente, “não publicar, pois não há graça na tragédia dos outros” e “publicar nas redes sociais somente com autorização de quem sofreu o acidente”, sendo que a primeira resposta foi assinalada por quase 50% dos educandos.

Nas entrevistas, a maioria sinaliza respeito ao outro e às regras. Ao ser perguntada se podia postar uma foto em que aparecia ela e um colega, a Estudante 9 foi taxativa: “Não, porque sem autorização dependendo onde você posta essa foto, você está expondo sem querer”. A Estudante 3 também afirmou: “A pessoa que tira [a fotografia] precisa de autorização, porque talvez o outro não goste de se mostrar ou a mãe dele não deixa ficar exposta”.

O Estudante 5 vai além e salienta que o ato de fotografar requer pensar antes de clicar. “Eu penso na qualidade, no modo que as pessoas vão ver, que não seja preconceito ou racismo. [...] Eu vou pensar num modo que eu tenha que fazer [a foto] para não trazer preconceito ou qualquer coisa do tipo”.

Para todos, uma fotografia bonita e de qualidade é pensada antes de ser feita. Afirmam ter preocupações estéticas sempre, principalmente porque as fotos são uma maneira de se mostrar e se expor. Dessa maneira, sentem necessidade de pensar na mensagem da foto, na composição, em que tipo de filtro usar, em contrastes, em enquadramentos e em nitidez. Há

uma preocupação com certa “sintaxe da linguagem visual”.¹⁹ A maioria acredita na quase obrigatoriedade de dominar os dispositivos móveis. É uma associação muito clara: como a imagem fotográfica está ligada a esses aparelhos, quanto mais domínio tiverem, melhores fotos serão produzidas e mais eficiente será a comunicação.

Os alunos fotografam por sentir uma imensa necessidade de registrar e mostrar seu dia a dia ao mundo, assim como isso é uma forma de se expressar e dizer ao mundo quem são e o que pensam. E, por isso, para eles, o olhar é mais importante do que o equipamento. Reconhecem a importância deste (e a necessidade em dominá-lo), no entanto têm consciência de que câmera de celular algum é capaz de enxergar mais do que quem fotografa.

A Estudante 11 destaca: “Não importa a câmera ou o valor, importa o que você vê”. O Estudante 12 afirma: “A câmera faz diferença, mas não é mais importante do que o olhar do fotógrafo. É ele quem diz: ‘Esse lugar não vai ficar bom. Então, vou fazer em outro lugar’”. Já a Estudante 7 ressalta: “É você quem tem que ver o que está tirando da foto. [...] Você tem que monitorar a foto”. E a Estudante 14: “Claro que há câmeras que tem mais recursos, mas o que a gente quer ver mesmo é o que a gente está olhando”. Para a Estudante 3: “O fotógrafo é o mais importante, pois pode ser qualquer câmera, é ele quem tem que focalizar [sic] e tem que achar o ângulo certo para a foto sair boa. Tem que pensar na cena”. A Estudante 9 frisa: Porque a câmera está lá, mas se você não vê não pode fazer a foto”. Houve quem ressaltasse, como o Estudante 6, que, apesar do olhar ser o mais importante, “um fotógrafo ruim com uma câmera boa pode fazer uma foto boa”.

Olhar, para os alunos, é um processo mais profundo e amplo. Para Alfredo Bosi (1988), uma teoria do olhar está relacionada a uma teoria do conhecimento/expressão.

A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de intencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.

Nessa interpretação supera-se, por diferenciação, o nexo entre *olho* e *olhar*. Se em português os dois termos aparentemente se casam, em outras línguas se faz clara ajudando o pensamento a manter as diferenças. [...] Creio que essa marcada diversidade em tantas línguas não se deva creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos ‘olho’, e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações, e que é propriamente o ‘olhar’. (BOSI, 1988, p. 65-66).²⁰

O autor deixa nítido que o ser humano possui outros sentidos que colaboram na

¹⁹ Referência ao título do livro de Donis A. Dondis (1997).

²⁰ Alfredo Bosi cita alguns idiomas que distinguem *olho* de *olhar*. Caso do espanhol: *ojo* é o órgão e *mirada* é o ato de olhar. Em italiano *occhio* é o órgão e o ato é *sguardo*.

construção do conhecimento e que a visão não é absoluta e única na aquisição de informação. “O vínculo da percepção visual com os estímulos captados por outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66).

Ao analisar as falas dos discentes, percebo que a valorização do olhar também é uma forma de se diferenciarem dos demais. Talvez a idade e o receio às críticas impulsionem isso, porém a questão é que apresentam um dever de trazer algo novo, que seja elogiado e comentado. Há uma preocupação constante para que suas fotografias sejam especiais e bonitas, porque, se elas forem, eles também o são. A imagem fotográfica acaba se tornando uma espécie de *querer ser* no mundo. Mesmo que ela possa ser ficcional, isso não tem problema, pois, a partir do momento que é postada, assume-se como uma obra não-ficcional. Juan José Saer, ao analisar o conceito de ficção, afirmava:

A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios. [...] Mesmo quando a intenção de veracidade é sincera e os feitos narrados são rigorosamente exatos - o que nem sempre ocorre - continua vigente o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido de toda construção verbal. (SAER, 2012, p. 2).

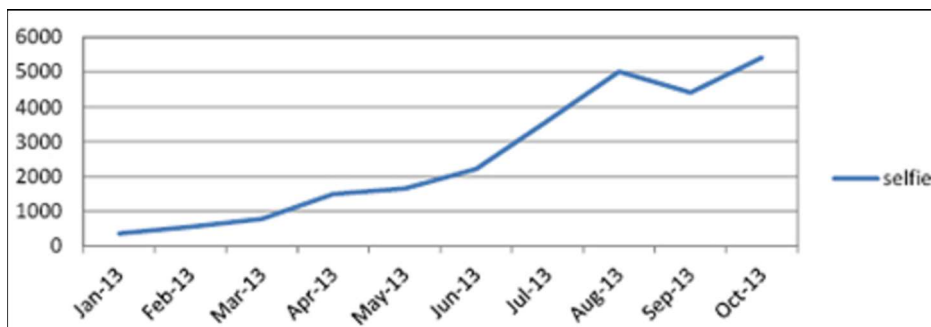
O autor afirma que, mesmo uma obra que se proponha não-ficção, não é garantia de ser a verdade. Ele aborda o universo textual, mas bem poderia abarcar o visual também, pois ambos estão sujeitos aos “critérios interpretativos e das turbulências de sentidos”, por parte de quem escreve ou fotografa ou de quem faz a leitura. “O olhar do espectador recria sempre a significação, mas esse olhar pode ser orientado em qualquer direção. Por mais que nos pese, a objetividade não existe [...]” (FONTCUBERTA, 2010, p. 92).

5.2 Eu e a *selfie*: a construção de sentidos

Em 2013, *selfie* foi eleita a palavra do ano do idioma inglês pelo Dicionário Oxford, que a define como uma fotografia que alguém faz de si, utilizando-se de um *smartphone* ou uma *webcam* e que acaba sendo compartilhada por intermédio das redes sociais. O termo passou a fazer parte do dicionário em sua versão online e os editores reconheceram que o uso do vocábulo tem se tornado cada vez mais comum entre os falantes da língua inglesa e isso explica sua escolha por unanimidade. Também ressaltam que, apesar da popularidade do termo, em suas pesquisas, encontraram-no sendo usado já em 2002 em uma postagem de um fórum online

australiano.²¹ A partir disso, encontra-se a palavra sendo utilizada em outras ocasiões, mas ela estava reservada ao ambiente virtual, nas redes sociais e em sites de compartilhamento de fotografias, como *Flickr* e o *MySpace*. Somente na segunda década deste século, o termo será difundido e popularizado, mais precisamente, a partir de 2012, sendo usado até mesmo pela mídia tradicional. Em 2013, o crescimento continuou acelerado, tendo apenas uma breve diminuição em setembro, contudo retomado em outubro, conforme o gráfico abaixo:

Figura 11: Gráfico identificando o aumento no uso da palavra *selfie* em 2013



Fonte: Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2013>>.

Selfie vem da junção do sufixo *ie* ao substantivo *self*, todavia, segundo os editores do Dicionário Oxford, há evidências de que inicialmente a palavra era grafada tanto com um *y* no final quanto com o *ie*, tal como é conhecida a grafia hoje. Segundo eles, isso também fornece uma ligação com a origem aparentemente australiana da palavra, já que o inglês australiano tem uma inclinação para palavras *ie*²².

Para Francisco Coelho dos Santos (2016, p. 1), “o *self* é o eu na qualidade de eu reflexivo, aquele que pode voltar-se para si próprio, colocando-se no lugar do outro e assumindo o papel que é de alteridade, portanto, aquele que pode ser a um só tempo sujeito e objeto [...]”. No Brasil, usa-se mais comumente a *selfie*. “Em português, o anglicismo manifesta uma incerteza quanto ao gênero: dir-se-á *uma selfie*, posto que é de *uma fotografia* que se trata, ou *um selfie*, dado que é um *autorretrato*?” (SANTOS, 2016, p. 2, grifos do autor).

Ao longo de todo este trabalho, foi usado o termo a *selfie*, por entender que é uma

²¹ A postagem era a seguinte: “Hum, bêbado num níver de 21 anos de um amigo, tropecei e acertei o lábio primeiro (com os dentes da frente quase batendo em seguida) em alguns degraus. Fiquei com um buraco de cerca de 1 cm de comprimento no meu lábio inferior. E desculpe pelo foco, foi uma selfie” (WORD ..., s.d., Tradução nossa de: “Um, drunk at a mates 21st, I tripped ofer [sic] and landed lip first (with front teeth coming a very close second) on a set of steps. I had a hole about 1cm long right through my bottom lip. And sorry about the focus, it was a selfie”).

²² O texto cita três exemplos: “‘*barbie*’ para ‘barbecue’ (churrasco), ‘*firie*’ para ‘firefighter’ (bombeiro), *tinnie* para ‘can of beer’ (lata de cerveja)” (WORD ..., s.d., tradução nossa de: “‘*barbie*’ for barbecue, ‘*firie*’ for firefighter, ‘*tinnie*’ for a can of beer, to name just three”).

fotografia, cujo tema é um autorretrato. Santos (2016) afirma que o gênero não é importante, e sim que é uma imagem fotográfica digital que alguém fez de si mesmo pelo *smartphone* e difundiu nas redes sociais. Esse tipo de fotografia nem foi concebida para ser guardada/preservada. Sua natureza está na concepção digital não só de produção, mas também de recepção. Como salienta o escritor Emilio Lezama (2015), a *selfie* é uma espécie de autorretrato repaginado nos tempos atuais, uma espécie de “signo da revolução digital”. Buscando na história a origem do autorretrato, Lezama chega ao pintor italiano Francesco Mazzola, conhecido como Parmigianino (1503-1540) por causa de sua cidade natal, Parma, que fez um autorretrato utilizando um espelho convexo. Nessa obra, o artista é apresentado no limiar dos seus vinte anos de maneira pura e angelical. Segundo o site da Galleria degli Uffizi, a obra foi “executada com uma atenção primorosa aos efeitos do espelho”²³. Silvia Bottinelli (2003, p. 1) analisa sobre esse autorretrato: “A seletividade com a qual o artista escolhe o que deformar é indicativa: a mão esquerda é elegantemente afunilada, estendendo-se até as bordas do círculo; o rosto, por outro lado, é perfeitamente proporcional e cumpre aos requisitos da ‘regra’”²⁴.

Para Lezama (2015, p. 2), a obra se conecta mais aos tempos atuais do que ao Renascimento. “O efeito é alucinante: mais que um autorretrato, a pintura de Parmigianino é uma indagação a um mundo interior atormentado. O olhar do autor é sereno, mas incômodo, mais adequado ao mundo das ‘hashtags’ que ao da pintura renascentista”. “Ele nos observa diretamente nos olhos do ambiente distorcido de seu estúdio e nos convida a entrar em seu espaço”²⁵ aponta Bottinelli (2003, p. 1). Os autorretratos digitais, de hoje, têm esse poder e força?

²³ Pode-se conferir mais informações sobre Parmigianino no site da Galleria degli Uffizi, disponível em: <<https://www.uffizifirenze.it/>>.

²⁴ Tradução nossa de: “La selettività con cui l'artista sceglie cosa deformare è indicativa: la mano sinistra si affusola elegantemente, allungandosi ai bordi del tondo; il volto invece è perfettamente proporzionato e risponde alle esigenze della ‘regola’”.

²⁵ Tradução nossa de: “Ci guarda fisso negli occhi dall'ambiente distorto del suo studio e ci invita ad entrare nel suo spazio”.

Figura 12: “Autorretrato em espelho convexo” de Parmigianino (1524)



Fonte: LEZAMA, 2015, p. 1.

Há quem acredite que não, pois a *selfie* seria apenas representativa de um mundo mergulhado no narcisismo, no egoísmo e no individualismo.

Foi o belo e vaidoso Narciso, personagem da mitologia grega incapaz de amar outras pessoas e que morreu por se apaixonar pela própria imagem, que inspirou o termo *narcisista*. O conceito foi depois reinterpretado por Freud o primeiro que descreveu o narcisismo como uma patologia. Nos anos setenta, o sociólogo Christopher Lasch transformou a doença em norma cultural e determinou que a neurose e a histeria que caracterizavam as sociedades do início do século XX tinham dado lugar ao culto ao indivíduo e à busca fanática pelo sucesso pessoal e o dinheiro. Um novo mal dominante. Quase quatro décadas depois ganhou força a teoria de que a sociedade ocidental atual é ainda mais narcisa. [...]

O assunto fascina, como mostram os índices de audiência dos *realities*. Talvez a principal novidade sejam as redes sociais, lugar onde os *millennials* (nascidos entre 1980 e 1997) e os não tão *millennials*, os famosos e os não tão famosos, transformam o corriqueiro em algo extraordinário. Todos os dias são colocadas no Instagram 80 milhões de fotografias, com mais de 3,5 bilhões de curtidas: ‘Eu, comendo’, ‘Eu, com minha melhor amiga’, ‘Eu em um novo bar’. No Facebook, milhões de usuários dão detalhes de sua vida ao mundo. A Internet está nos convertendo não só em espectadores passivos, mas em narcisistas ávidos pela notoriedade fácil, obcecados por conseguir amigos virtuais e pelo impacto de nossos posts? (GALINDO, 2017, p. 1).

Segundo estudos da Pontifícia Universidade Católica do Chile, “as pessoas que tiraram mais fotos de si mesmas durante o primeiro ano da pesquisa mostraram um aumento de 5% no

nível de narcisismo no segundo ano”. “Nas redes, podemos nos mostrar como queremos que nos vejam. Essa imagem perfeita que acreditamos que os demais têm de nós pode alterar a que nós temos de nós mesmos” (GALINDO, 2017, p. 1) afirmam os pesquisadores. Entretanto, há estudos feitos pela Indiana University que sinalizam exatamente o contrário: “o compartilhamento de autorretratos na verdade fortalece a autoestima e permite ter um maior domínio sobre o seu corpo e as noções sociais de beleza” (NEMES, 2015, p. 2).

Lezama aponta que a sociedade atual é irônica, pois passa a ideia de que todos estão conectados, quando, na verdade, há uma “crescente insularidade”.

Como o exterior é impessoal, nos embrenhamos no interior; como a comunidade nos debilita, a individualidade se torna preponderante [...]. O grande balão da globalização explodiu em milhares de bolhas comprimidas, que voam juntas, sem, no entanto, se roçarem.

O fenômeno do ‘selfie’ responde a essa condição insular e por isso se arraigou como a manifestação estética da revolução digital. O isolamento do indivíduo é tal que, liberto do voyeurismo, teve de conceber um autovoyeurismo: nos tornamos paparazzi de nós mesmos. O ‘selfie’ procura esconder nossa natureza isolada e solitária sob o verniz da felicidade e do gozo. (LEZAMA, 2015, p. 1).

Roland Barthes (1984, p. 23) dizia que sua existência metaforicamente dependia do fotógrafo. “[...] eu vivo na angústia de uma filiação incerta: uma imagem - minha imagem - vai nascer: vão me fazer nascer um indivíduo antipático ou de um ‘sujeito distinto’?”. Com a *selfie*, ninguém precisa ter essa preocupação, já que cada um assume as rédeas da produção. “A singularidade delas é a de oferecer um testemunho efetivo do protagonismo de seu produtor em dada ação ou situação, da sua presença num espaço ou local [...]” (SANTOS, 2016, p. 6).

A questão é que fazer uma *selfie* se tornou algo corriqueiro na sociedade atual. A ponto que seu uso acentuado faz parecer que ela se tornou o destaque entre todos os temas da fotografia. Às vezes, há uma ideia errônea que a imagem fotográfica seja, atualmente, reduzida ao autorretrato digital. Ao sair das redes sociais e ocupar espaços nos jornais e revistas da grande mídia, isso tem ajudado ainda mais para essa sensação e, ao mesmo tempo, para sua difusão. Quando em 2013 a imprensa internacional publicou o Papa Francisco posando com jovens que seguravam um celular para fazer uma *selfie*, a imagem se tornou viral e foi chamada da primeira *selfie* papal. Os versos “O papa é pop!/ O pop não poupa ninguém”, dos Engenheiros do Hawaii, (1990) ilustram com perfeição a situação, pois o Papa Francisco já “deixou clara sua intenção de se conectar com os jovens e de levar o papado a uma era mais moderna e informal” (ALEXANDER, 2013, p. 1)²⁶.

²⁶ Tradução nossa de: “[...] he has made clear his intention to connect with young people, and to move the Papacy into a more modern, informal age”.

Figura 13: O Papa Francisco faz *selfie* na Basílica de São Pedro



Fonte: ALEXANDER, 2013, p. 1.

Em 2014, foi divulgado o resultado de um estudo feito pelo Georgia Institute of Technology (Georgia Tech), em parceria com o Yahoo Labs, o qual concluiu, a partir de mais de um milhão de fotos do *Instagram*, que os rostos (*selfies* ou retratos) são mais populares do que outros tipos de fotografias. Segundo a pesquisa, uma foto na qual o fotografado mostra o rosto tem 38% mais chances de serem curtidas e 32% de receberem comentários se comparadas a outras imagens fotográficas. Não houve identificação de diferenças na popularidade observando gênero, faixa etária ou número de rostos que aparecem na imagem. Para Saeideh Bakhshi, pesquisador de computação da Georgia Tech: “Rostos são um poderoso canal de comunicação não verbal. Constante, nós monitoramos isso para uma variedade de contextos, incluindo atratividade, emoções e identidade” (FOTOS ..., 2014, p. 1).

O resultado dessa pesquisa citada é bem ilustrativo e apresenta pistas do porquê a *selfie* feita no Oscar pela apresentadora Ellen DeGeneres (e que contava com a presença de estrelas internacionais como Meryl Streep, Angelina Jolie, Julia Roberts, Brad Pitt, Lupita Nyong’o, no mesmo enquadramento) tornou-se a postagem mais compartilhada na história até aquele momento. Em uma das premiações mais prestigiadas do cinema e que se caracteriza pelo *glamour* e pela formalidade, DeGeneres, no meio da apresentação convocou os artistas das primeiras filas a fazerem uma *selfie* com ela, o que deu um caráter de informalidade e descontração à cerimônia. A foto, além de bater recordes de *retweets*, desbancando a do

presidente Barack Obama após a reeleição, ajudou a congestionar o tráfego do Twitter. Também deu mostras de que tudo pode ser “selficizado”.

Figura 14: Ellen DeGeneres e a *selfie* com as estrelas de Hollywood no Oscar 2014



Fonte: FOTOS ..., 2014, p. 1.

Mais do que a palavra do ano, a *selfie* se enraizou na sociedade. Celebidades e pessoas comuns se utilizam desse autorretrato e divulgam nas redes sociais. Não à toa, no questionário, 27 alunos citaram que gostavam de fazer esse tipo de fotografia. Na entrevista, essa era uma questão que eu queria investigar. Por que eles gostavam tanto de fazer *selfie*? Os motivos são vários, no entanto o principal foi a facilidade tecnológica, não somente pelo uso do celular, mas também pela possibilidade de editar e compartilhar os momentos.

Diz a Estudante 11: “Eu gosto de tirar *selfie*, porque eu gosto de compartilhar o que eu vivo, onde eu estou. [...] No meu ponto de vista, é para compartilhar o que está fazendo, o que você gosta”. A Estudante 4 afirmou: “Porque dá para colocar vários filtros e ainda por cima é mais fácil de tirar”. “A *selfie* mostra o nosso dia a dia e informa as pessoas que estamos conectados pelo celular” informa o Estudante 6. “É mais fácil tirar uma foto sua e modificar para colocar nas redes” diz o Estudante 13. “Eu acho interessante, porque a pessoa pode fotografar sem precisar da ajuda de outras pessoas e fazer a foto do jeito e da forma que quiser” pontua a Estudante 3 que complementa: “Muitas pessoas têm celular e é fácil de mexer, de acessar... Isso ajuda”. “Ué, porque a maioria das pessoas têm celular e é mais fácil de tirar” analisa a Estudante 7. “É porque é mais comum a *selfie* [entre os temas existentes] para tirar e para compartilhar nas redes sociais” coloca o Estudante 12. A Estudante 8 aponta: “Todo

mundo quer tirar *selfie*, porque é uma coisa moderna. Antigamente não tinha *selfie*. Tinha que virar a câmera... Hoje você pega o celular e coloca a família toda reunida e tira. É um jeito também de se divertir fazendo aquilo”. “É para mostrar você no mundo. Às vezes você pensa, ah ninguém me conhece. Aí se você tira uma *selfie*, por exemplo, coloca no *Facebook*, você está fazendo uma forma do mundo te ver” afirma o Estudante 5.

As falas demonstram que o acesso à tecnologia ajudou a difundir o uso da *selfie*. Estando o celular sempre à mão, torna-se necessário registrar a si mesmo (com familiares ou amigos) e mostrar a sua rotina aos outros por meio das redes sociais ou de aplicativos como *WhatsApp*. A *selfie* está ligada à modernidade e ao lazer, mas também está presente na ideia de protagonismo.

Para o fotógrafo amador dos dias de hoje, a obra, a ação ou a situação que se quer ser retratada não atrai o olhar da mesma maneira. Embora o retrato tenha de incluí-la, o fotógrafo deve estar dentro da imagem, desempenhar nela um papel de protagonista.

Contribui para esse protagonismo a incontornável presença do rosto da *selfie* em posição de destaque. A astúcia se deve, naturalmente, ao fato de que, como sublinha Simmel numa digressão sobre a sociologia dos sentidos, considerado como ‘órgão expressivo’, o rosto ‘não veicula o comportamento interior ou prático de um homem, ele o narra’, ou seja, o expõe, fala dele. (SIMMEL apud SANTOS, 2016, p. 2, grifo no original).

Os educandos têm consciência de que a fotografia não se resume à *selfie*, contudo acreditam que, pelo fato de todos (ou quase todos) terem celular, isso é um incentivo a esse tipo de produção fotográfica. Nascidos na era do autorretrato digital, é quase incompreensível não o fazerem, porque é assim que se mostram ao mundo e informam aos outros o que fazem. Eles também afirmam a necessidade de a fotografia ser bela, não só tecnicamente em seu aspecto geral, mas querem se sentir belos nelas. “A gente faz *selfie* para ficar bonito” diz a Estudante 10. “A *selfie* é uma forma de se ver através dela e de se ver bonito” analisa a Estudante 14. “A *selfie* é uma coisa legal de se fazer. Tem vez que você faz e fica olhando para a foto para ver se ficou boa, se você está bem, o que as pessoas vão achar” observa o Estudante 2.

Santos (2016) se pergunta se a *selfie* é uma manifestação de narcisismo e vaidade de seus praticantes ou se é uma espécie de veículo de comunicação que informa sobre “alguém ou de algum contexto” para uma audiência. Pelas respostas dos alunos, o autorretrato digital apresenta esses dois elementos. A partir do momento em que decidem pela publicação das fotos, há um lado de exibicionismo, de querer apresentar a melhor foto possível para divulgar e conseguir elogios e curtidas, mas, ao fazerem isso, há uma troca de informações entre os usuários. Eles querem saber o que o outro pensa da imagem, que é uma forma de saber como o outro a enxerga, muito mais do que seus valores como fotógrafo. Aliás, as qualidades fotográficas só ajudam a “vender” uma boa imagem. Por essa razão, há a exigência de a fotografia ser bonita e perfeita. Observando as falas,

percebe-se um receio pela opinião de terceiros.

Por isso, em situações desse gênero não há nunca um envio puro e simples, daqueles que se dão num único sentido. O envio é efetivamente um apelo, mas um apelo em seu sentido mais forte, vale dizer, no sentido de convocação, requerimento. Inflação de demandas de retorno que demonstra ambiguidade que, se ele é dirigido *para o outro*, destinado então à alteridade, a resposta esperada é todavia *para si próprio*, submetida às demandas do eu que tem suas expectativas. (SANTOS, 2016, p. 9, grifo do original).

Eles sempre destacam a importância do outro no processo. Como afirmou o Estudante 12: “É uma forma de mostrar para as pessoas quem eu sou”. O Estudante 2 observa: “Tirar *selfie* é legal... Aí você posta no *Facebook* o que você está fazendo e as pessoas comentam”. E, ao mesmo tempo, o autorretrato digital o faz ter mais domínio da narrativa. “A *selfie* te faz ter controle da foto, porque é você quem está fazendo” analisou a Estudante 14.

Portanto, não podemos ter a ilusão de que a *selfie* seja exemplo de objetividade e veracidade, porque, como qualquer fotografia, também pode ser editada e manipulada. Como evidenciou o Estudante 2: “Eu nunca arrumo meu quarto, mas se vou fazer uma *selfie*, eu arrasto a bagunça para o lado e, faço a minha foto, da parte bonita”. Ao ser questionado sobre o que as pessoas poderiam achar dessa imagem fotográfica, tal sujeito foi taxativo: “Que meu quarto é sempre arrumado, mas somente eu e minha mãe sabemos que não”. O que o aluno estava afirmando é que conscientemente enquadrou o que o interessava, ou melhor, fez uma edição da cena, fotografou essa ficção e a postou como real. O que ele fez é diferente do que Daguerre fez na fotografia *Boulevard du Temple* (1838)?

E, no entanto, insistimos em que o rosto humano é o espelho da alma, o lugar ao mesmo tempo mais íntimo e mais externo do sujeito, a tela em que se funde sua interioridade psicológica com as coerções a que a vida pública o submete. O rosto, é ao mesmo tempo, a sede da revelação e da simulação, da indiscrição e da ocultação, da espontaneidade e do engano, ou seja, de tudo aquilo que permite a configuração da identidade. (FONTCUBERTA, 2012, p. 23).

Ou seja, “o tudo e o nada” a que os discentes se referiam. “Diante de uma câmera sempre somos outros: a objetiva nos transforma em arquitetos e administradores de nossa própria aparência” (FONTCUBERTA, 2012, p. 23).

5.3 I like: as fotografias que se destacam

Nas entrevistas, algo que ficou bem explícito foi a consciência dos alunos no processo de se autorretratar na história. Eles não acreditam que isso tenha começado com a *selfie*, mas

que a tecnologia apenas facilitou o ato de registrar, tanto que, ao serem perguntados se no passado existia algo que substituísse a *selfie*, a esmagadora maioria afirmou a pintura.

Na fase exploratória deste projeto, eu já havia feito entrevistas com estudantes de todas as séries do ensino Fundamental II (11 a 14 anos) e foi a partir disso que decidi trabalhar com os do 6º ano. Nessas primeiras expedições, uma reação muito comum foi recorrer à pintura quando não se sabia responder sobre a imagem fotográfica e sua dimensão artística. Eles mesmos falavam que a fotografia era arte, porém exemplificavam essa arte somente por meio da pintura. Eles basicamente defendiam a fotografia elevando à pintura, mesmo sem querer. Talvez essas respostas, conscientes ou não, possam apresentar indícios de que o processo de banalização da fotografia possa apontar essa direção ou seja reflexo da própria construção de um conhecimento da natureza da imagem fotográfica, que nasce atrelada à pintura.

Eu recorro, neste momento, à pintura, porque, nas entrevistas, ela foi trazida à baila novamente. Só que, desta vez, não era usada para expressar os sentimentos ou dimensionar a concepção artística da imagem fotográfica, pois eles a usavam para traçar o passado da *selfie*. A maioria apontou que o antecessor da *selfie* na história era o autorretrato na tela. Os demais confirmaram, mas também sinalizaram para a utilização de desenhos para fazer esse exercício de refletir imageticamente sobre si mesmo. Essas referências à pintura talvez se expliquem pelo impacto que ela possui em nossas vidas e na própria história.

Quando nos referimos atualmente a denominação ‘belas-artes’, em geral nos referimos à pintura e aos quadros transportáveis que pendem das paredes de casas, edifícios públicos e museus. Essa forma última das artes visuais derivou de muitas fontes, começando pelas primeiras tentativas feitas pelo homem pré-histórico para criar imagens, desenhadas ou pintadas, até chegar ao cenário da arte contemporânea, com seu ‘establishment’ de críticos, museus e critérios para o reconhecimento e o sucesso. (DONDIS, 1997, p. 197-198).

Se na primeira fase há um direcionamento de um não-entendimento do fazer fotográfico, que necessita recorrer à pintura para pautar as respostas, nessa etapa atual há exatamente o contrário. Apesar de serem educandos mais jovens, apresentaram uma construção histórica no universo fotográfico, que não está solto no tempo e no espaço.²⁷

Se nessa questão da construção histórica da imagem os (atuais) sujeitos da pesquisa mostraram similaridade, não se pode dizer a mesma coisa quando foi pedido a eles que escolhessem as que chamaram mais a atenção entre 20 fotos (Apêndice D) impressas em papel fotográfico. Nove imagens fotográficas foram apontadas como as mais interessantes, sendo a

²⁷ É preciso ressaltar que as fases da pesquisa foram feitas em anos diferentes e os alunos possuíam professores de Arte distintos.

Figura 15 a mais mencionada, seguidas por 16, 17 e 18 com a mesma quantidade de citações para cada uma. As quatro fotografias são coloridas, confirmando a preferência que era observada no questionário e foi ratificada nas entrevistas. Ao serem perguntados pela opção por imagem em cores, as respostas foram: “É porque apresenta mais detalhes” (Estudante 13), “realça mais as coisas” (Estudante 14); enquanto preto-branco “lembra coisas antigas” (Estudante 6) e “é mais triste” (Estudante 1). Entretanto, acreditam que as imagens fotográficas mais artísticas tendem a ser preto e brancas, até mencionam que as usam dessa maneira quando querem fazer imagens dessa natureza. Essa predominância pela ausência de cor sinaliza o porquê de História não ser a disciplina mais citada com possibilidades de se usar fotografias na construção do conhecimento. Eles associam a matéria ao passado e coisas antigas.

Coincidentemente, as quatro imagens expõem uma presença muito forte da cor vermelha. Uma delas é uma fotografia mundialmente famosa, que consta sempre em listas entre as melhores da história; duas são claramente manipuladas digitalmente e uma delas é uma imagem fotográfica bem característica dos tempos atuais extraída do *Instagram*.

Figura 15: Mother love. Fotografia de Christophe Kiciak



Fonte: FLICKR, 2015.

Quando os alunos manuseavam as imagens, ficavam impressionados com essa fotografia (Figura 15) e soltavam comentários do quanto era ela “impressionante, “demais” e

“da hora”. Era uma fotografia impactante para eles. Nela, encontravam um mundo muito próximo aos *games* que fazem parte de suas vidas, um mundo de ilusões, que aguça o imaginário e a criatividade. Talvez isso explique o interesse que assumia para eles. Não importava que a fotografia não havia saído da câmera assim, pois o mais relevante era o resultado, a imagem final obtida. Para eles, isso valorizava a história da foto e os efeitos a tornavam mais divertida. Ela continuava no plano do irreal, mas tinha uma sinopse e uma mensagem para eles. “É uma fotografia criativa. Eles colocaram uma mulher com a cabeça de um alienígena com um bebê no colo” diz a Estudante 10.

Fotógrafo e artista visual, Kiciak afirma que sua obra é conceitual e que o mais determinante é o que se consegue com o resultado e como isso impacta o outro.

Enquanto alguns usam uma câmera como uma ferramenta para capturar um momento da vida ou mostrar o mundo como ele é, eu estou usando principalmente como uma forma de comunicar ideias através de configurações cuidadosamente estudadas e criadas. Não tenho medo de fortes edições, desde que sirvam a um propósito: a imagem resultante e seu impacto são os mais importantes para mim, qualquer que seja o caminho tomado para criá-lo. A fotografia conceitual e o surrealismo são o que mais aprecio atualmente.²⁸

Sobre essa imagem, Kiciak analisa que é algo imaginativo, que remete à infância quando ficava divagando à noite sobre o Universo. Para ele, basta ter contato com as notícias que eclodem diariamente no mundo para constatar o quanto o ser humano pode ser assustador e isso o fez refletir como seriam os seres de outros planetas se chegassem à Terra e como nos enxergariam. Entenderiam que vivemos em um mundo dividido entre países e que muitos lutam entre si. “Eu adoraria ver alienígenas vindo nos visitar: talvez a opinião externa deles nos faria pensar um pouco sobre esse show vergonhoso que estamos, atualmente, dando ao cosmos” (KICIAK, 2015)²⁹. Ele não poderia estabelecer como seria a aparência desses visitantes, mas que seria uma relação entre criador x criatura, porque “na vida, as aparências podem não estar sempre à altura de nossos gostos pessoais, mas sentimentos positivos e calorosos ainda existem” (KICIAK, 2015)³⁰.

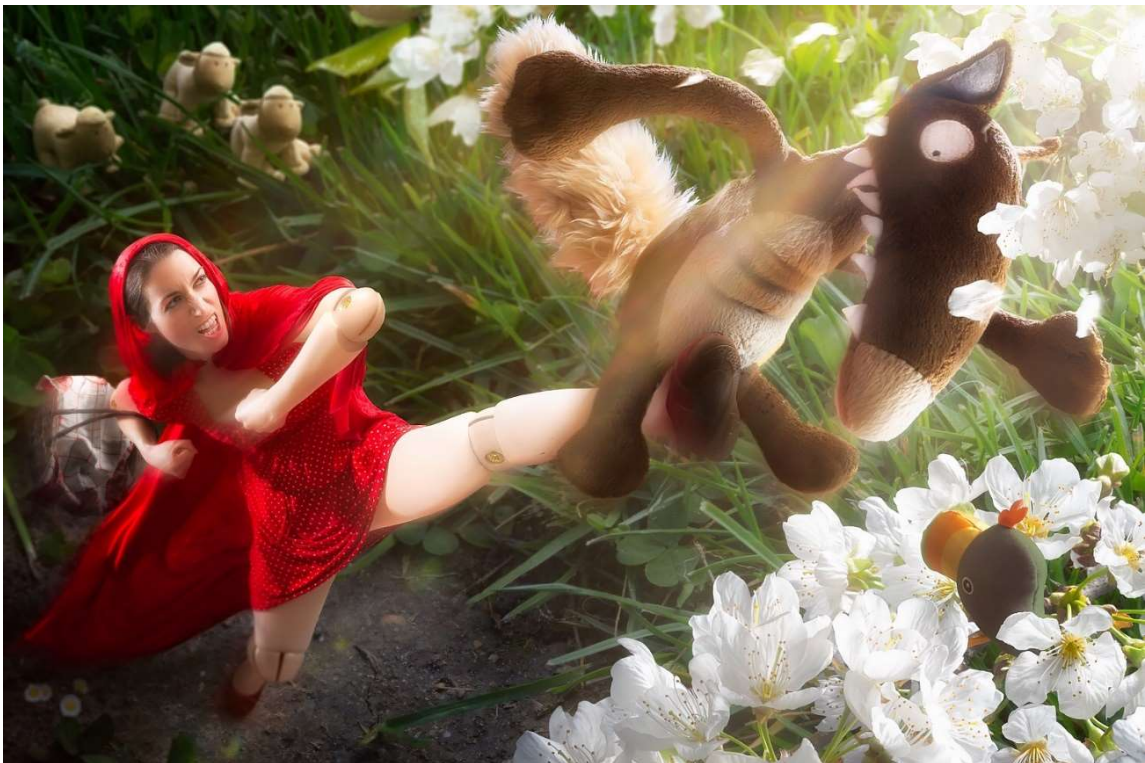
²⁸ Tradução nossa de: “While some use a camera as a tool to capture a moment of life or showing the world as it is, I am mostly using it as a way to communicate ideas through carefully studied and created setups. I am not afraid of strong edits, as long as they serve a purpose: the resulting image and its impact is the most important to me, whatever the path taken to create it. Conceptual photography and surrealism is what I currently enjoy the most”.

²⁹ Tradução nossa de: “I would love to see aliens from outer space come and visit us: maybe their external opinion would make us think a bit about this shameful show we are currently giving to the cosmos”.

³⁰ Tradução nossa de: “[...] in life, appearances may not be always up to our personal tastes, but positive and warm feelings still do exist”.

Christophe Kiciak propõe um exercício de imaginação. Não à toa cita o Surrealismo, pois, como destacou Fontcuberta (2012), ao trabalhar com o detalhe, isso possibilitava ao movimento “atravessar a realidade das coisas” e encontrar por trás do que é familiar algo completamente perturbador. De certa maneira, uma boa fotografia deveria trazer algo inquietante. Roland Barthes (1980) acreditava que a imagem fotográfica poderia ser dividida em dois conceitos: o *studium*, que é o gostar sem “acuidade particular” e o *punctum*, que é uma espécie de flecha, que acerta em cheio quem olha a foto. O *punctum* é algo particular, uma espécie de acaso que captura o observador. Ele “é informado por vivências pessoais que não são transferíveis. O *punctum*, ‘aquilo que nos é dado como um ato de graça’, só interage com a natureza privada da experiência de um observador particular” (FONTCUBERTA, 2012, p. 24).

Figura 16: Little Red Nutcracker. Fotografia de Christophe Kiciak



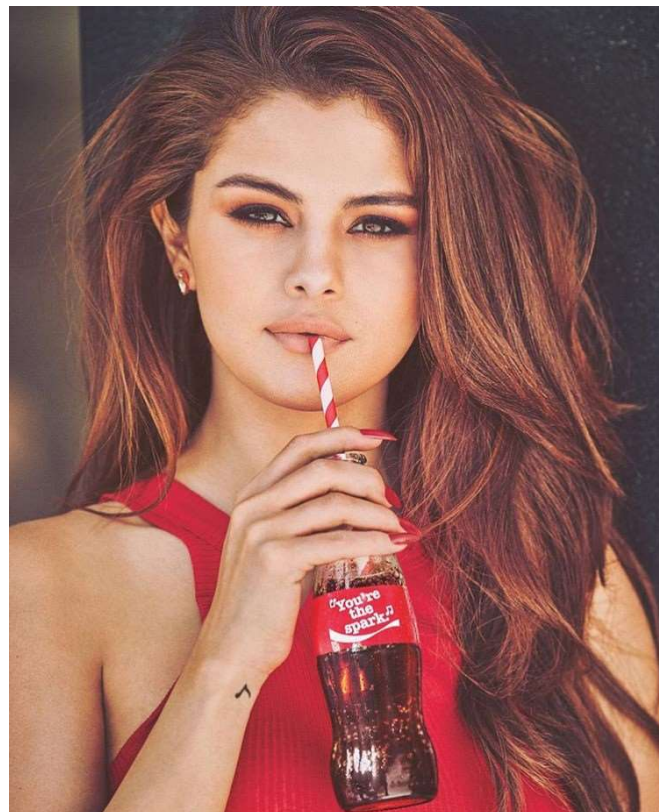
Fonte: FLICKR, 2015.

Por isso, nove fotografias chamaram a atenção dos estudantes. Mesmo em tempo de excessos imagéticos, o *punctum* sempre haverá, porque cada pessoa será atingida de maneira diferente. Barthes já afirmava, no século passado, que a maioria das fotos, aos olhos dele, provocaria apenas um interesse geral, você poderia dizer se gostava ou não, todavia não haveria um pungir. No mundo atual, isso ainda continua valendo, porque cada pessoa é afetada de forma diversa, já que são as vivências pessoais que determinam suas escolhas. Possivelmente, se eu

realizasse o trabalho de campo com alunos de outra faixa etária, os resultados poderiam ser diferentes, no entanto, dentro da realidade pesquisada, é possível traçar similaridades nas quatro fotos mais destacadas.

Tal como a fotografia anterior, *Little Red Nutcracker* (Figura 16) é do mesmo autor, Christophe Kiciak, e também trabalha com o imaginário, quase como desenhos animados. Só que, nessa imagem, ele se utiliza da alegoria do Chapeuzinho Vermelho para reconstruir a fábula e colocar a personagem “botando para quebrar” em cima do lobo mau, encarnando uma heroína senhora do seu próprio destino. O interessante, em relação a essa imagem, é que, nesse momento de escolha de destaque, apenas dois meninos sinalizaram o fato de ela apresentar um ambiente divertido e de filmes de ação. Depois, quando eles foram selecionar por categorias, tanto os meninos quanto as meninas, a escolheram por ser um exemplo de “diversão”.

Figura 17: Selena Gomez



Fonte: *Instagram* da artista, 2016.

Outra imagem que chamou a atenção foi a da atriz e cantora Selena Gomez (Figura 17), que a postou em seu *Instagram* em 25 de junho de 2016 e acabou se tornando, até aquela data, a mais curtida nessa rede social. Essa fotografia também foi a mais citada para a categoria “publicidade” e “belo”. Os alunos expressaram que era uma foto típica de redes sociais, bem

produzida. Segundo eles, não era uma fotografia feita, de maneira alguma, no automático, pois houve uma preocupação com os cabelos, as unhas, a maquiagem e que o vermelho se destacava na blusa, no rótulo do refrigerante, no esmalte e no canudinho. É uma imagem que desperta a atenção pela plasticidade e pela harmonia. Pela fala dos discentes, percebe-se que há uma consciência da publicidade não só do refrigerante, mas da imagem da artista.

Figura 18: Steve McCurry, *A menina afegã* (1984)



Fonte: SOUZA, 2015, p. 1.

A Menina Afegã, de Steve McCurry, (Figura 18) foi apontada como destaque. Considerada uma das fotos mais icônicas da história, foi feita quando o fotógrafo cobria a guerra no Afeganistão pela *National Geographic*. Era dezembro de 1984 e muitos tentavam se refugiar

no Paquistão para onde ele se dirigiu. Ao chegar a um campo de refugiados, nas proximidades de Peshawar, ouviu risos de crianças vindo de uma tenda, que funcionava como uma escola improvisada. “Eu notei uma menina com esses olhos incríveis e soube imediatamente que esta era a única imagem que eu queria levar” informa McCurry (SOUZA, 2015, p. 1).

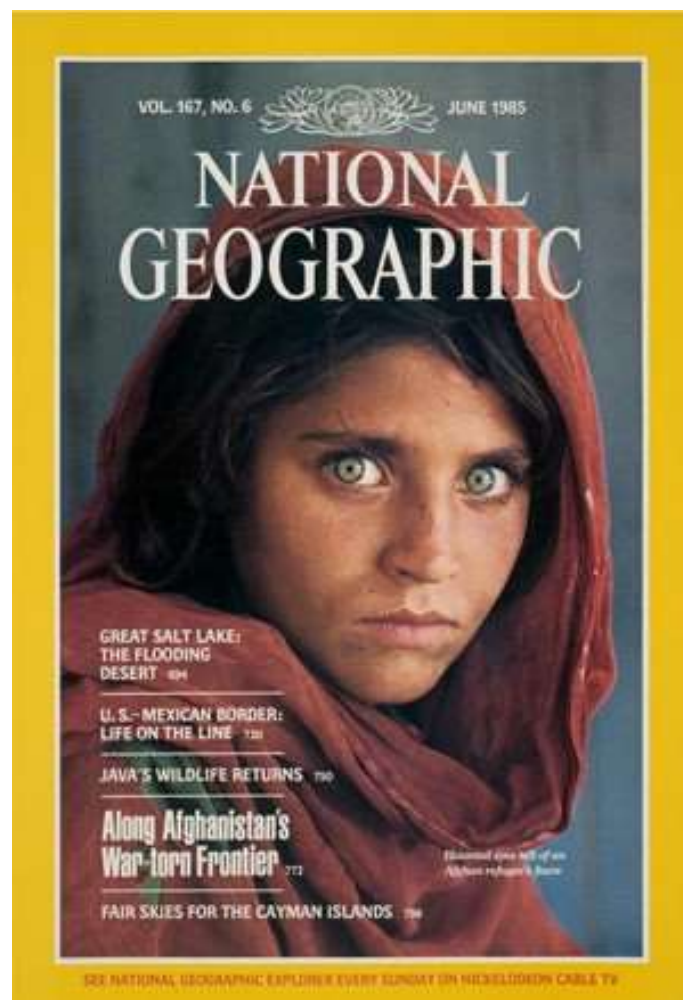
A jovem chamada de Sharbat Gula tinha apenas 12 anos quando foi clicada e nunca havia visto uma câmera fotográfica. Segundo o fotógrafo, ela cobriu o rosto com as mãos, porém sua professora pediu que as abaixasse para o mundo ver seus olhos e poder conhecer sua história. Ele conta que foi capturado por seu “olhar penetrante. Uma menina muito bonita com este olhar incrível. [...] Seu xale e o fundo, as cores tinham essa maravilhosa harmonia” afirma McCurry (SOUZA, 2015, p. 1). O fotógrafo teve pouco tempo para fazer o trabalho, pois, logo que começou os registros, Gula saiu para conversar com amigos. Como estava na fase pré-digital, ele diz que não sabia exatamente o que tinha em mãos. A foto acabou sendo capa da *National Geographic* (Figura 19). “Às vezes na vida e, ocasionalmente, na minha fotografia, as estrelas se alinham e tudo vem junto de uma maneira milagrosa” (SOUZA, 2015, p. 1).

Além dessa fotografia ter sido destaque para os alunos, também foi escolhida na categoria Belo (empatada com a Figura 17). A Estudante 14 informa que “as fotos são bonitas” e “as duas moças são bonitas”. Pergunto se há diferenças entre estas e ela aponta que “o jeito que elas estão vestindo. Porque os trajes dela estão meio rasgados. Então parece que não vive em condições econômicas boas, tipo, a Selena”. Outra diferença apontada é o olhar. Para a Estudante 7, a menina afegã “tem um olhar profundo”. O Estudante 12 analisa que “eu vejo uma mulher... Com a cara séria. Ela é bonita e muito colorida”. Para ele, “as cores combinam... O verde do olho dela com o verde do fundo. A roupa dela também é verde e está rasgada”. O Estudante 6 destaca que “o olho dela chama muito a atenção. Tem alguma coisa no olhar dela”. Também complementa: “As roupas rasgadas... Ela está aqui com o rosto sujo e com manchas” e o fato de a imagem ser colorida. Segundo ele, se fosse preto-branco, perderia o impacto da “cor dos olhos com o fundo que destaca o vermelho das roupas”. A maioria que escolheu essa imagem salientou a questão dos contrastes, as cores, os detalhes. Eles percebem beleza nessa harmonia, na estética apresentada por McCurry. A Estudante 9 sintetiza essa concepção: “Acho essa foto muito bonita. As cores combinam. O olho dela chama a atenção. Tem as roupas rasgadas, mas a gente acaba prestando a atenção na beleza dessa pessoa, no olho dela”.

Há a identificação dos problemas sociais, por meio das vestimentas, todavia frisam muito mais as questões técnicas. Apesar disso, houve exceções: o Estudante 5 analisou que a imagem chama a atenção pela tristeza em si. Ao pedir para explicar melhor, disse: “Ah, pela característica e pela roupa toda rasgada. Deve ter ocorrido algum ataque lá... nesses países da

Ásia”. “Essa foto mostra a dificuldade que as pessoas já tiveram [...] Dá para ver através da roupa dela, toda rasgada, e o rosto todo sujo” diz o Estudante 13. Em nenhum momento, foi falado se a fotografia pertencia a um fotógrafo renomado ou não, sobre localização ou a concepção visual, a menos que perguntassem. Nenhuma das fotografias era de conhecimento deles. Suas análises foram feitas a partir dessas primeiras impressões. De maneira geral, essas quatro fotos que chamaram a atenção se aproximam do universo deles (estético/imaginário), estão inseridas dentro do contexto deles. Banks (2009) identifica que, ao se trabalhar com dados visuais, é preciso perceber que a narrativa externa de uma determinada foto pode sofrer alterações ao ser analisadas por espectadores modernos. A fotografia em si pode não mudar, mas o contexto em que ela é interpretada pode sofrer (ou não) alteração. Talvez isso ajude a explicar os motivos dos retratos coloridos se destacarem, assim como as imagens manipuladas digitalmente.

Figura 19: Sharbat Gula na capa da *National Geographic* (1985)



Fonte: FARQUHAR, 2015, p. 1.

5.4 Discutindo as categorias

Já vimos que a Figura 16 foi associada à “diversão”, a 17 foi escolhida como “publicidade” e “belo” e a 18 também foi identificada como representante do “belo”. Se no questionário havia uma ligação entre belo e bom, nessa fase, isso não aconteceu. A beleza estava associada apenas aos atributos estéticos, mesmo que se identificasse questões sociais nas imagens. Interessante que a fotografia que mais chamou a atenção entre todas (Figura 15) não foi colocada em nenhuma categoria, diferente das outras que também se destacaram.

Entre as demais fotos propostas aos alunos, foi pedido a eles que associassem qual delas estava ligada a “Sentimento/Emoção”. Essa foi uma disputa bem polarizada. A maioria optou por duas fotografias que expressam, segundo eles, tristeza. A mais citada (Figura 20) foi a famosa imagem da fotógrafa Dorothea Lange, *Mãe migrante da Califórnia* (ou *A Mãe migrante*), de 1936, que ilustra uma trabalhadora rural, Florence Thompson, com seus filhos. Era o período da Grande Depressão e o governo dos Estados Unidos, por meio do Ministério de Reassentamento, contratou uma equipe de fotógrafos para registrar os efeitos da crise no país, junto aos trabalhadores rurais, e apresentar ao povo norte-americano a necessidade de políticas públicas para a questão.

Para Susan Sontag (2004, p. 28): “Fotos não podem criar uma posição moral, mas podem reforçá-la - e podem ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária”. A imagem fotográfica de Lange se tornou um símbolo da Grande Depressão e foi feita em um acampamento que havia perdido a plantação de ervilhas com as últimas chuvas. Segundo Linda Merrill, Lisa Rogers e Kaye Passmore (1959), quando a fotógrafa chegou ao local, muitos trabalhadores estavam indo embora, no entanto encontrou Thompson, com suas crianças, em uma tenda. Ela só veio a saber depois que a família estava há dias sem se alimentar. Fotografou-os e, em uma das imagens, a que ficou famosa, ela se aproxima da mulher e a enquadra junto a três de seus filhos. Com essa fotografia, Dorothea Lange afirmou que conseguiu: “registrar coisas sobre estas pessoas, que fossem mais importantes do que seu grau de pobreza [...] - seu orgulho, sua força, seu espírito” (MERRILL; ROGERS; PASSMORE, 1959, p. 80).

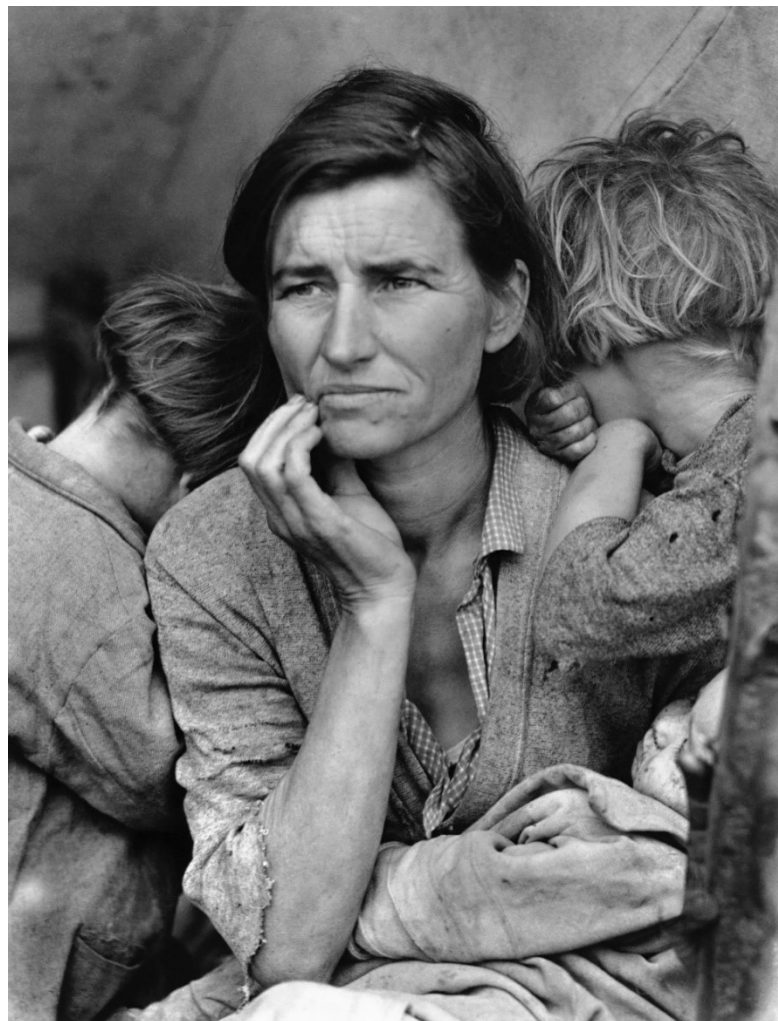
A Mãe Migrante não aborda nenhum detalhe do acampamento de colhedores de ervilhas - a paisagem fria e o chão enlameado, as tendas esfarrapadas e as picapes dilapidadas. Imóvel, a fotografia evoca a incerteza e o desespero resultantes da pobreza contínua. A testa sulcada e o rosto profundamente enrugado fazem-na parecer muito mais velha do que realmente é (trinta e dois anos de idade). Sua mão direita toca o canto de sua boca, que está caída para baixo, em um gesto inconsciente de ansiedade. Sua manga está esfarrapada, e seu vestido, desalinhado; outra das fotografias de Lange mostra a mãe cuidando do bebê que, agora, está adormecido,

deitado em seu colo. Evidentemente, ela fez tudo que podia por sua família, e não há mais nada a oferecer. As crianças mais velhas se encostam em seu corpo, em um apelo mudo por consolo, mas ela parece tão alheia a elas, como à câmera de Lange. [...]

Na manhã depois que Lange visitou o acampamento, ela revelou as fotografias e as levou para o jornal San Francisco News. Elas foram publicadas como ilustrações de um artigo narrando a situação difícil dos colhedores de ervilhas em situação de pobreza extrema, e a história foi repetida em jornais por toda a nação. As fotografias eram chocantes: era inaceitável que os trabalhadores que colocavam comida nas mesas americanas não pudessem alimentar a si próprios. Levados a tomar uma atitude pelas imagens que revelavam, não as causas econômicas, mas as consequências humanas da pobreza, o governo federal prontamente enviou em torno de nove mil quilos de comida para os trabalhadores migrantes da Califórnia.

Por toda sua força e eficácia como uma fotografia documentária, *A Mãe Migrante* continua sendo uma obra de arte. Com a figura da mãe no centro de uma composição classicamente triangular e duas pequenas cabeças de cada lado, a imagem apresenta o caráter icônico simbólico e emocional de um monumento clássico ou de uma Madonna da Renascença. No entanto, a própria Lange nunca conseguiu entender seu apelo particular. Quando ela, uma vez, reclamou sobre o contínuo uso desta fotografia em detrimento das outras que ela havia tirado, um amigo a lembrou que 'o tempo é o maior dos editores, e o mais confiável'. (MERRILL; ROGERS; PASSMORE, 1959, p. 80).

Figura 20: Dorothea Lange, *Mãe migrante da Califórnia* (1936)



Fonte: JANSON; JANSON, 1996, p. 477.

Mais de 80 anos após fazer o registro de *Mãe migrante*, a imagem ainda tem o poder de captar a atenção das pessoas, mesmo dos “nativos digitais”, porque nos coloca no papel do outro; algo que foi bastante salientado por eles por meio dos questionários e das entrevistas. A sensibilidade é um fator presente também. Apesar da banalização da imagem fotográfica nesse mundo de intenso fluxo, os educandos possuem uma formulação imagética baseada em uma teia na qual suas construções e olhares se movimentam e se (des)constroem. E isso é contínuo. Nesse sentindo, há momentos que são contemplativos e sensíveis.

Interessante que enxergam a fotografia como algo que representa a felicidade, mas, quando precisaram escolher imagens que representassem “Sentimento/Emoção”, evocam duas que têm forte teor dramático, de natureza bem triste. A foto de Lange ainda é preto-branco, o que, segundo eles, remete ao passado e às coisas tristes. Já a segunda imagem fotográfica (Figura 21) dessa categoria recebeu apenas uma citação a menos que a outra (citada 10 vezes). Iguamente famosa, a fotografia de Kevin Carter é colorida e também é documental.

Em março de 1993, os fotógrafos Kevin Carter e João Silva foram ao sul do Sudão, mais precisamente ao povoado de Ayod. Enquanto Silva buscou registrar os rebeldes, Carter se afastou poucos metros de onde estava um posto de distribuição de alimentos da ONU e começou a fazer fotos de vítimas da fome. Foi quando ouviu os gemidos de uma criança subnutrida que rastejava em busca de comida. Agachou para fotografar e, nesse momento, um abutre pousou bem perto da criança. Posteriormente, afirmou que esperou 20 minutos para a ave abrir as asas, pois era mais dramático. Como isso não aconteceu, acabou registrando como conhecemos.

A foto foi vendida para o *New York Times* que precisava de imagens sobre o Sudão. Foi parar em reportagem e posteriormente revendida para veículos do mundo todo. Tornou-se uma imagem icônica sobre o sofrimento e a miséria. Social e visualmente impactante, causou mal-estar entre o público do *Times*, que telefonou para saber o que tinha acontecido com a criança. Como o jornal não sabia exatamente sobre o paradeiro (nem o fotógrafo), admitiu isso em nota. Meses depois (abril de 1994), essa imagem fotográfica chamada *Waiting game for sudanese child* (e que também ficou conhecida com o nome de *O abutre*) ganhou o *Pulitzer* de Fotojornalismo, mas isso não livrou o fotógrafo de ser criticado por não salvar a criança e não ter respostas concretas sobre o destino dela. Carter acabou se matando meses depois do prêmio.³¹ Os fotojornalistas Marinovich e Silva (2003, p. 199), que trabalharam com Kevin Carter, relatam: “Tragédia e violência certamente geram imagens poderosas. [...] Mas cada uma

³¹ Essa fotografia de Kevin Carter suscita os limites do Fotojornalismo e sua dimensão ética.

dessas fotos tem um preço: parte da emoção, da vulnerabilidade, da empatia que nos torna humanos se perde cada vez que o obturador é disparado”.

Figura 21: Kevin Carter, *O abutre* (1993)



Fonte: ZONETTI, 2017, p. 1.

Tanto tempo depois de ser feita, ainda é uma fotografia que desperta interesse. O Estudante 5 diz que é “pelo menino que está passando fome”. O Estudante 13 afirma que é uma fotografia que fala de “pobreza, racismo e desperdício de comida”. “Porque a foto reflete um pouco a guerra na África. É tipo uma crítica como eles estão lá, do jeito que estão vivendo... O menino está muito magro. Tem algumas pessoas não tem como criar seus filhos” analisa a Estudante 8.

Os alunos associam a criança da foto ao sexo masculino, contudo, durante muitos anos, acreditava-se que era do sexo feminino. Uma das questões envolvendo essa fotografia é o que aconteceu com a criança. O jornal espanhol *El Mundo* foi atrás de respostas e encontrou o pai do garoto. Segundo ele, Kong Nyong sobreviveu e só veio a falecer em 2007 por causa de uma febre infecciosa (ROJAS; NUÑES, 2011).

A reportagem também desfaz o mito de que o fotógrafo deixou a criança à própria sorte. Ali era uma área de distribuição de alimentos e a criança não estava só. Possivelmente os pais a deixaram ali enquanto buscavam a comida. Na imagem fotográfica, Nyong apresentava uma pulseira com a inscrição T3, o que mostra que a criança estava registrada na Central de

Comidas, onde enfermeiros franceses atendiam por meio de uma ONG. Florence Mourin, que coordenava os trabalhos em uma clínica improvisada ali, informou: “T para a desnutrição grave e S para aqueles que só precisam de suplementação alimentar. O número indica a ordem de chegada ao centro de alimentação”. Portanto, o menino tinha desnutrição grave e foi o terceiro a chegar ao local. “Recuperado, sobreviveu à fome, ao abutre e aos piores receios dos leitores ocidentais”, informa o jornal com uma pitada mordaz (ROJAS; NUÑES, 2011).

Figura 21: Patrick Demarchelier, *Christy Turlington* (1990)



Fonte: OLIVEIRA, 2016.

A fotografia associada à “arte” confirma a retórica do preto e branco representativo desse universo. Os participantes optaram por uma imagem do francês Patrick Demarchelier, fotógrafo de moda e retratos mundialmente famosos. Em seu portfólio, conta com imagens de celebridades e supermodelos para campanhas e revistas renomadas. A Princesa Diana era tão fã de seu trabalho que ele acabou se tornando o primeiro fotógrafo oficial da realeza que não era britânico. Sua marca registrada foi impressa em celebrados retratos em preto e branco e acreditava que “a beleza está em qualquer lugar, você só precisa abrir os olhos” (OLIVEIRA, 2016). Uma frase muito próxima da visão dos discentes.

A categoria “descoberta” foi bastante pulverizada, porque, apesar dos questionários terem levado à criação dela, o nome dá margem para interpretações bem particulares por parte deles. Se buscarmos o significado do dicionário Aurélio é “aquilo que se descobriu ou encontrou por acaso ou mediante busca, pesquisa, observação, dedução ou invenção” (FERREIRA, 1988, p. 207). Nesse sentido, a fotografia mais citada (Figura 22) exemplifica bem esse conceito, pois, como disse a Estudante 9: “Tem um fundo marrom e uma florzinha amarela que parece escondida, mas está lá”. O Estudante 13 acredita que “parece uma pintura, com sombras e degradês”. Só que alguns alunos, mesmo os que não a apontaram como “descoberta”, afirmaram que essa fotografia era manipulada digitalmente, porque não acreditavam que uma flor amarela pudesse surgir em meio a folhas secas. “Perfeita demais” e “a flor foi colocada depois [na edição]”. Eles propuseram, ao longo de toda a pesquisa, que, para fazer boas fotos, era preciso saber olhar e pensar, mas, se a imagem sai um pouco do padrão, acreditam que é uma fotomontagem, que não saiu da câmera exatamente assim. Todavia, isso, ao mesmo tempo, sugere que há uma desconfiança em relação à imagem.

Figura 22: Fotografia (2017)



Fonte: Arquivo pessoal.

Nas categorias “História” e “Registro”, escolheram a mesma fotografia (Figura 23). Enquanto nos questionários, associavam a História ao antigo e ao preto e branco, na hora de

selecionar as imagens optaram por algo colorido. Talvez não seja contradição, mas apenas o contexto em que vivem, em que a cor ganha importância. Achei interessante o fato de essas categorias serem as mesmas fotos, porque, se formos pensar, qualquer imagem fotográfica expressa o ato de registrar, porém, ao escolherem uma imagem cartão postal de Ouro Preto, cidade histórica, eles se colocaram como viajantes que clicam, registram, contam histórias. Decorre disso a cor ser relevante, porque a vida deles precisa ser intensa e bem diferente dos livros didáticos. A fotografia selecionada não foge à regra da pesquisa apresentada pela Sony.

Figura 23: Fotografia (2014)



Fonte: Arquivo pessoal.

Os participantes escolheram a foto “O ciclista” (Figura 25) de Henri Cartier-Bresson como representativa da “rotina” e das “questões práticas”. Para eles, a imagem remete a uma situação comum. Pode-se perceber o conceito de *studium* de Roland Barthes nessa escolha. É o familiar que chama, aquilo que se aproxima da sua cultura, podendo ou não ser algo estilizado. Nesse caso, os alunos optaram por uma fotografia icônica. Mesmo não tendo conhecimento de quem fez a fotografia, selecionaram uma imagem de um dos fotógrafos mais importantes da história, o francês Cartier-Bresson, que iniciou seus estudos na pintura e no desenho, mas acabou sendo capturado pela fotografia ao conhecer “Boys running into the surf at Lake Tanganyika” (Figura 24) de Martin Munkacsy:

A única coisa que era uma surpresa completa para mim e me levou à fotografia foi o registro de Munkacsi. Quando eu vi a fotografia dos meninos negros correndo em direção à onda, eu não pude acreditar que tal coisa poderia ser captada por uma câmera. Peguei a câmera e fui para as ruas. [...] Aquela fotografia me inspirou a parar de pintar e a levar a fotografia a sério. [...] De repente eu entendi que a fotografia poderia captar a eternidade instantaneamente. (MESTRES ..., 2011, p. 3).

Figura 24: Martin Munkacsi, *Boys running into the surf at Lake Tanganyika* (1930)



Fonte: KIMMELMAN, 2007, p. 1.

Influenciado pelo fotojornalista Munkacsi e por outros artistas e escritores, já que o francês possuía uma sólida formação intelectual, Cartier-Bresson saiu às ruas com sua câmera Leica e lente de 50mm para registrar o cotidiano das pessoas. Eram os anos 30 e a cidade, mais uma vez, capturava a atenção dos fotógrafos. Lembrando sua própria origem, como salientamos no capítulo 2.

A cidade sempre exerceu uma poderosa atração sobre a fotografia. O fato é que os grandes fotógrafos do século XX encontraram nas ruas uma fonte constante de inspiração – talvez porque o irrefreável processo de urbanização da civilização ocidental tenha se consolidado depois da crise econômica de 1929 e da Segunda Guerra Mundial. Em especial, três marcantes metrópoles – Paris, Nova York e Londres - alimentaram as objetivas dos mestres da fotografia. (PONCE; SORIANO, 2009, p. 3).

Nessas andanças urbanas, ele percebeu o “momento decisivo”, aquele instante preciso no qual o fotógrafo, de maneira intuitiva, capta visual e emocionalmente a essência de uma cena que não foi feita para durar, a menos que seja registrada. É o instante em que a vida lhe oferece algo que não se repetirá. Por isso, é interessante a fotografia apontada pelos alunos. Além dela remeter ao cotidiano deles, não é um cotidiano qualquer, é ele estetizado, imagetivamente composto por essa concepção das coisas que não se repetem, não são eternas.

Figura 25: Henri Cartier-Bresson, *O ciclista* (1932)



Fonte: PONCE; SORIANO, 2009, p. 10.

Na imagem, Cartier-Bresson capta, de maneira harmoniosa, uma situação cotidiana. Poderia ser um ciclista em uma rua qualquer, mas é um ciclista em meio a muitas figuras geométricas, inclusive uma escada espiral, o que dá ainda mais dinamismo à cena. É preciso destacar, mais uma vez, a escolha por uma fotografia preto e branco. Na seleção que fiz, das 20 fotografias apresentadas, apenas 8 eram preto e branco, todavia, na hora dos participantes escolherem as imagens por temas, optaram por 8 preto e branco e 9 coloridas, sendo que em três categorias (em duas, as fotos mais citadas eram preto e branco e colorida e/ou colorida e preto e branco e só na outra as duas eram igualmente em cores). O que ressaltado aqui é que, na hora das escolhas, sugere-se que o tema e a composição sejam mais importantes do que a ausência ou não de cor. Eles destacaram que a imagem fotográfica precisa passar uma

mensagem. Talvez não sejam tão radicais em relação à cor, tenham consciência em que momento a informação precisa ter ou não cor ou apenas não estejam tão familiarizados com o preto e branco, tendo em vista que o audiovisual tende mais a uma explosão de cores. Não à toa, os discentes optaram por uma fotografia em preto e branco para caracterizar “felicidade” (Figura 26).

Figura 26: Henri Cartier-Bresson, *Rue Mouffetard* (1954)



Fonte: Disponível em: <<http://www.afterimagegallery.com/bresson.htm>>.

Na foto selecionada, *Rue Mouffetard*, de Henri Cartier-Bresson, percebe-se novamente que as escolhas são feitas pelas temáticas e pelos componentes visuais (e não pelo fato de ela ter cor ou não). O fotógrafo brasileiro Flávio Damm afirma que “a gente retira os enfeites

da cor para privilegiar o conteúdo e a composição” (KAPLAN, 2012). Por isso, tendo a acreditar que os estudantes fazem um exercício na contramão. Ou seja: eles fixam no conteúdo e na composição para só depois pensarem se a imagem merece ou não ser colorida. Nessa fotografia em questão, talvez o fato de ser um menino com a expressão meio serelepe possa ter colaborado para a escolha, independentemente de ser preto e branco. Como disse a Estudante 8: “Felicidade! Feliz é essa aqui [aponta para a foto]. Eu percebo que ele está sorrindo. [...] Ele está feliz no que está fazendo”. Apesar de a maioria escolher essa imagem e observar a expressão e as roupas do garoto, não fixaram ou não sabiam o que carregava. O mais importante era o fato de ele estar saltitante e com uma carinha sapeca. Houve também quem apontasse para a primeira menina, à esquerda, dizendo que parecia que estava com alguma coisa nas mãos e com uma expressão engraçada. O interessante dessas escolhas é que, por mais que estejam mergulhados em visualidades muito padronizadas, os participantes fizeram opções baseadas nas questões estéticas e poéticas, como se dissessem que eles são mais do que redes sociais e aplicativos. Eles têm algo a dizer ao mundo.

Conseqüentemente, quando foram selecionar “memória”, optaram por uma imagem do fotógrafo de guerra, o norte-americano James Nachtwey (Figura 27). Em seu site, há a seguinte inscrição: “Tenho sido uma testemunha, e essas fotos são meu testemunho. Os eventos que gravei não devem ser esquecidos e não devem ser repetidos”³².

Considerado um dos mais importantes fotógrafos da atualidade, Nachtwey é formado em História da Arte e em Ciências Políticas e cresceu sendo influenciado pelas Guerra do Vietnã e o poder que as fotografias possuem.

Eu era um estudante nos anos 60, uma época de desordem social e indagação, e num nível pessoal, do despertar de um senso de idealismo. A Guerra do Vietnã se intensificava, o Movimento dos Direitos Civis estava em marcha, e fotografias me influenciaram poderosamente. Nossos líderes políticos e militares nos diziam uma coisa, e os fotógrafos nos contavam outra. Eu acreditava nos fotógrafos, assim como milhares de outros norte-americanos. Suas imagens alimentavam a resistência contra guerra e o racismo. Eles não somente registraram a história, mas também ajudaram a mudar seu curso. Suas fotos se tornaram parte de nossa conscientização coletiva e, conforme a conscientização evoluiu num senso de consciência comum, mudanças se tornaram não apenas possíveis, mas inevitáveis. (NACHTWEY, 2007).

³² Tradução nossa de: “I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated”.

Figura 27: James Nachtwey, *Ruins of central Grozny, Chechnya* (1996)



Fonte: NACHTWEY, 2007.

Nachtwey (2007), como fotógrafo, é uma espécie de historiador que apresenta a vida das pessoas comuns, que passam pelos mais diversos problemas sociais no mundo. Para ele, o fotojornalista “tem a habilidade de interpretar eventos sob seu próprio ponto de vista dando voz àqueles que não possuem” e, nesse sentido, as fotos adquirem a concepção de um documento para guardar e preservar a memória, mas vai além, pois possibilita “um tipo de intervenção”, já que pode influenciar os outros pela potência que a visualidade possui. Diante disso, ressalta-se a responsabilidade de toda a imprensa, principalmente do “jornalismo visual” como define James Nachtwey. Como qualquer documento, a imagem fotográfica não é neutra, pois se propusesse a revelar “a verdadeira guerra seria quase por definição uma foto contra a guerra”. Isto é: o fotógrafo assume um papel muito parecido com o ofício do historiador, por se apresentar como um detetive farejando pistas, montando quebra-cabeças e fazendo seleções das muitas narrativas que existem, porque enquadrar uma cena não é muito diferente de selecionar fragmentos de documentos escritos.

[...] a câmera é uma máquina, mas o fotógrafo não é um robô. O ato fotográfico submete o fotógrafo a uma sequência de decisões que mobiliza todas as esferas da subjetividade. O fotógrafo é um personagem que pensa, sente, se emociona, interpreta e toma partido. (FONTCUBERTA, 2012, p. 188).

Portanto, toda seleção é uma escolha pessoal e que exige ética. Os próprios alunos reconhecem que, se o fotógrafo desejar, pode manipular a narrativa na hora de fotografar. Há uma consciência de que a manipulação ocorre muito antes de se fazer o registro. Não é necessário somente um editor de fotos para ludibriar o espectador. A Estudante 3 analisa que o fotógrafo pode chamar a atenção de algo que nem é tão relevante na cena. “Dependendo da forma que você tira a foto, você pode destacar o que nem é importante ou interessante”. “Estamos, portanto, condenados a aprender a conviver com essa desconfiança fazendo uma pedagogia que transcenda o ingênuo conceito de ‘manipulação da imagem’ [...]” (FONTCUBERTA, 2012, p. 141). Para os participantes, o fotógrafo pode ser traiçoeiro e propagar inverdades. O Estudante 13 dá um exemplo ao dizer que, se alguém que faz uma fotografia tem um Fusca e estaciona o carro perto de um Camaro, nada o impede de fazer uma foto dizendo que o veículo mais caro e vistoso é o dele. “Então não é só o uso do *Photoshop* que pode enganar numa foto. O fotógrafo também pode enganar na hora de fazer, mostrando o Camaro, e não, o Fusca, dando a entender que o Camaro é dele”. O Estudante 2 ainda faz um alerta que a imagem fotográfica pode ser interpretada erroneamente mesmo sendo feita com as melhores intenções. Ele cita o caso da mãe que trabalha fazendo bolos e precisa divulgar o seu trabalho nas redes sociais.

Se não existisse fotografia minha mãe estava lascada, porque ela trabalha com bolo e tem que tirar foto e postar para as pessoas verem o trabalho dela, mas muita gente acha que ela está cheia de dinheiro, mas não é assim [...] Entendeu? Muita gente pensa nela assim [...] Aquela mulher é muito cheia de dinheiro, mas não sabem o custo... Não sabem que para ela ter aquele troféu, o que ela passou [...].

Há um entendimento de que a fotografia pode suscitar opiniões que nem sempre são condizentes com a realidade. “A comunicação não-verbal ilude e confunde” (KOSSOY, 2001, p. 130). Por isso, acho interessante a escolha deles pela fotografia de Nachtwey, já que, desde estudante, foi impactado pelo poder das imagens. E, hoje, como fotojornalista, continua consciente do papel da fotografia, que “coloca uma face humana nos problemas que de longe podem parecer abstratos [...]” (NACHTWEY, 2007). Sobre a imagem fotográfica selecionada pelos participantes, na conferência, o fotógrafo falou a respeito dela:

Entre 1995 e 1996, eu cobri as duas primeiras guerras na Chechênia, de dentro de Grózni [...]. Os russos bombardearam Grózni constantemente por semanas a fio, matando em sua maioria civis que ainda estavam presos dentro da cidade. Eu encontrei um menino de um orfanato local perambulando pelos arredores do front de batalha. (NACHTWEY, 2007).

Ao investigar a obra *Três guinéus*, de Virginia Woof, Sontag (2003, p. 11) analisou que a escritora “professa a crença de que o impacto de imagens como aquelas [de guerra] deve unir pessoas de boa vontade, [mas na verdade] as fotos de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam ilusão de consenso”. Portanto, o que a ensaísta norte-americana mostra é que essas imagens de violência não desestabilizam suficientemente para gerarem rupturas. Pelo contrário, a fotografia invoca algo que pode desvirtuar o foco. Eu tendo a discordar dela, pois, mesmo vivendo em um mundo de excessos imagéticos, as fotografias propostas por Nachtwey (ou Kevin Carter) ainda têm o poder de nos tirar da zona de conforto, de nos agitar, de nos fazer refletir e nos incomodar. Isso diz muito, principalmente, por estarmos rodeados por imagens pasteurizadas e feitas em larga escala. Quando alunos de 11, 12 anos optam por fotografias assim, em que, em meio aos destroços da guerra se encontra, em primeiro plano, o olhar de uma criança perdida, mas de olhos bem abertos, tendo a acreditar no poder transformador e atemporal da imagem fotográfica.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem - escolhida e refletida - de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2001, p. 130, grifo do autor).

A fotografia sendo esse “documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente” caminha na direção da memória e da lembrança. Se, no questionário, os participantes deixaram bem marcada a distinção dos termos, na entrevista, em um primeiro momento, era perceptível que usavam-nos como sinônimos, contudo, depois, reorganizavam as ideias e demarcavam a “lembrança” a questões mais pessoais e íntimas, enquanto a “memória” a acontecimentos mais coletivos, que poderiam ser enquadrados nos marcos históricos. Entretanto é necessário frisar que as categorias, como a fotografia, não são estanques. Elas se misturam e se cruzam, porque a imagem fotográfica é essencialmente assim: uma amálgama.

Dessa maneira, a imagem escolhida para representar a “lembrança” foi “Almoço no topo de um arranha-céu” (Figura 28). Apontada como uma das mais emblemáticas do século XX, os discentes se identificaram com os trabalhadores. Não associaram ao almoço (ou lanche) e nem a pausa (algo que fizeram na foto do sanduíche que remetia ao recreio da escola, ver Apêndice A, Figura 30). Eles se fixaram na figura dos trabalhadores sentados em uma viga de construção e isso chamou a atenção por dois fatores: i) despertavam lembranças de parentes que labutavam

na função, inclusive os pais; ii) acreditavam que a imagem fotográfica era fruto de *Photoshop*.

Essa visão de que é uma montagem a acompanha desde sua publicação no jornal *New York Herald Tribune* no dia 02 de outubro de 1932. Feita para divulgar a construção do complexo *Rockefeller Center*, em Nova York, ao longo da história, Lewis Hine, que fotografou a construção do *Empire State Building*, teve seu nome associado à imagem. Não se sabe ao certo quem a fez, pois, na data do registro, havia vários fotógrafos na obra. “Todo mundo conhece a fotografia. Ninguém sabe quem a tirou”³³ afirma o *New York Times* (ANDERSON, 2012). De todo modo, ela é comumente creditada a Charles Ebbets. Segundo o historiador Ken Johnston, da Corbis Images, proprietária dos negativos:

Não era normal que as empresas jornalísticas creditassem fotógrafos até a década de 1950. Por volta de 2001, começamos a creditar a imagem para Charles Ebbets com base em evidências apresentadas por sua família. No entanto, recentemente veio à tona que havia muitos fotógrafos no prédio naquele dia e não podemos ter certeza de quem a fez. Então, a partir de agora, a imagem está novamente sem crédito (PERKINS, 2012).

Em 2012, quando a fotografia completou 80 anos, muitas discussões vieram à tona. O jornal *New York Times* analisou a importância histórica dela, o desconhecimento da autoria e dos 11 trabalhadores, possivelmente imigrantes que aparecem despreocupadamente almoçando, papeando e fumando no topo do 69ª andar do complexo. É uma foto que intriga ainda hoje e que fez surgir o documentário *Men at Lunch* para tentar montar o quebra-cabeças e identificar as pessoas que aparecem. O mistério não foi de todo solucionado, porém alguns nomes dos anônimos trabalhadores já começam a ser desvendados.

Por que, depois de tantos anos, essa fotografia continua surpreendente? Talvez por passar a ideia de esperança e pujança durante a crise econômica (a de 1929) e de pessoas comuns arrebatadas/alçadas as alturas. A imagem é “[...] a síntese da imigração, aspiração e determinação, a compreensão vertical de Manhattan em um momento em que os empregos eram escassos e os homens estavam desesperados” (ANDERSON, 2012)³⁴. E, se há especulações de quem registrou e quem eram os operários, ainda há a dúvida, similar à que os estudantes possuem: se essa imagem fotográfica foi montada, se foi fruto de fotógrafos destemidos que se equilibraram, também, em vigas de metais para mostrar e divulgar o setor imobiliário daquele período, ou se ela foi feita nos andares mais baixos que já estavam finalizados.

³³ Tradução nossa de: “Everybody knows the picture. Nobody knows who took it”.

³⁴ Tradução nossa de: “[...] the synthesis of immigration, aspiration and determination, the vertical grasp of Manhattan at a time when jobs were scarce and men were desperate”.

Figura 28: Autoria desconhecida. *Almoço no topo de um arranha-céu* (1932)



Fonte: ANDERSON, 2012, p. 1.

Provavelmente, o poder dessa fotografia ao ser escolhida pelos participantes sinalize que a potência de uma foto seja até maior do que o acontecimento em si, já “que há mais verdade na imagem da realidade, que é perene, do que na visão do real, que é fugaz” (FONTCUBERTA, 2012, p. 183).

Por fim, a categoria “outros”, desde a análise do questionário, surgiu para demonstrar o que não poderia claramente ser enquadrado em nenhuma outra. Então, ela já nasceu diversa e as entrevistas só confirmaram isso. Depois que os alunos associavam as imagens às outras categorias, o que restava colocavam em “outros”. Houve quem não tivesse nenhuma foto para associar. Dessa maneira, não há como escolher uma imagem fotográfica específica para essa categoria, tamanha a diversidade e o fato de nenhuma fotografia se destacar.

Ao final da análise das entrevistas, fica a sensação do quanto os participantes têm a falar sobre a imagem fotográfica e como enxergam de maneira peculiar não somente ela, mas o próprio fazer fotográfico. André Kertész (apud SONTAG, 2004, p. 222) dizia que “a câmera é meu instrumento. Através dela sou razão a tudo o que me rodeia”. De certa maneira, a visão dos educandos se aproxima dessa fala. Eles são o centro de tudo que produzem e usam a câmera

do celular como uma forma de comunicação com o mundo. Suas fotos são como mensagens de seus pensamentos. Talvez a fotografia atual seja novos hieróglifos que tenhamos de decodificar, mas que é condizente com a própria natureza da imagem fotográfica.

A fotografia, em sua origem, teve que se aproximar da ficção para demonstrar sua natureza artística e seu objetivo prioritário consistiu em traduzir os fatos em sopros de imaginação. Hoje, ao contrário, o real se funde com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso às tramas do simbólico, que costumam ser finalmente as verdadeiras caldeiras onde se cozinha a interpretação de nossa existência, isto é, a produção de realidade. (FONTCUBERTA, 2010, p. 125).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nós, os criadores, costumamos ser monotemáticos. Podemos disfarçar com envoltórios de distintas cores, mas no fundo não fazemos mais que voltar obsessivamente à mesma questão.

Joan Fontcuberta

Foi uma longa jornada para chegar até aqui, com muitas pedras pelo caminho, para fazer uma alusão ao poema de Drummond que serviu de inspiração para o título desta pesquisa. Para começar, o tema já trazia sobressaltos a algumas pessoas. “Como assim? Fazer Mestrado em Educação sobre fotografia?” Eu me deparei com um grupo que julgava desnecessário debater a questão. No papel, há um discurso de que a arte tem que ser levada a todos, que é transformadora e a escola precisa dar mais espaço a ela, todavia, na prática, o que percebi é que há hierarquias de temas e, infelizmente, questões mais artísticas (mesmo as técnicas, como a fotografia) ainda não são bem-vindas por todos. Outro ponto é que talvez pela banalização da imagem fotográfica criasse certa resistência ao debate, mas ele se torna necessário. Ao viver em uma sociedade mergulhada na visualidade, exige-se uma educação visual. Os jovens, de hoje, crescem com o celular fazendo parte de seu ser. É a partir desse dispositivo que veem o mundo, comunicam-se, mostram-se e (se) fotografam. Ter um entendimento do fazer fotográfico é algo que se faz atual, já que o cogito “fotografo, logo existo” (FONTCUBERTA, 2012) sintetiza muito bem o tempo presente.

A fotografia para os alunos apresenta diversos sentidos. Em um primeiro momento, podemos apontar certa contradição em suas relações com ela, no entanto acredito que, como já nasceram digitais, a imagem fotográfica apresenta dimensões diferentes, porque são frutos desse mundo acelerado, fluido e conectado. E tudo se reflete em suas produções e a imagem passa a representar um universo muito amplo de significações.

Por isso, mesmo fazendo muitos registros, percebe-se que há uma busca por apuro técnico e estético na hora da escolha do momento de se fotografar. Há uma preocupação em como fazer, na mensagem que se deseja passar, nos detalhes e no que é importante na cena. Mesmo que seja algo do cotidiano, pode-se captar a poesia nas coisas mais prosaicas, tanto que várias fotografias escolhidas seguiam essa linha. Ou simplesmente se fotografa por necessidade de tudo se registrar, porque, se não o fizer, é como se o acontecimento fosse apagado ou banido da história. Mesmo que não se compartilhe o que foi produzido, a imagem fotográfica no celular já sinaliza a existência do fato.

A fotografia apresenta tantos sentidos que ela acabou se desdobrando em 14 categorias e muitas se interligavam, porém, o aspecto mais interessante disso é o caráter polifônico e

multifacetado que se apresenta aos olhos deles. Tanto pode ser algo prático para “ajudar a escolher um quarto de hotel na hora da reserva” como para “se mostrar para o mundo”. Seja qual for aspecto, ela estará ligada à diversão, ao relaxamento e ao lazer. A imagem fotográfica se apresenta como uma celebração do viver e, às vezes, decorrente disso, há o distanciamento existente entre ela e o universo escolar.

A partir do momento em que os discentes a associam ao prazer e ao lúdico, não conseguem enxergá-la na escola. Como a maioria dos participantes fotografa com os seus celulares, na cabeça de muitos, a proibição de usar o dispositivo móvel é um impedimento ao ato fotográfico. Logo, a fotografia ocupa um não-lugar na escola e se descaracteriza. No universo escolar, perde seu caráter de diversão, de sociabilidade, de prazer e passa a ser uma imagem qualquer. Ela deixa de existir como seu próprio ser e perde potência, deixa de reverberar.

Isso mostra uma dificuldade a se enfrentar na instituição escolar, pois nesse ambiente ela não apresenta características próprias e se torna apenas um recurso didático, um apêndice do registro escrito. Nesse sentido, o estudante anula sua existência e a coloca no mesmo patamar de outras imagens, sem diferenciações. Ela só recupera seu ser e poder fora desse espaço. Há um descompasso entre o universo escolar e os alunos, principalmente no que tange às novas tecnologias. E “se quisermos pensar em estratégias de ensino em consonância com o momento atual, é que as mudanças técnicas implicam necessariamente mudanças de pensamento e de visualidade” (FABRIS, 1998, p. 3). Infelizmente, a escola não tem se dedicado a solucionar essa questão e ainda continua voltada quase exclusivamente para o universo textual verbal.

Ao insistir nesse ensino que é desconectado do educando, todos saem perdendo, mas principalmente, o corpo discente, o que é uma pena, pois eles têm tanto a falar como foi percebido no questionário e nas entrevistas. Mesmo tendo um apreço pela *selfie*, o que não é demérito algum a meu ver, há uma consciência deles sobre o processo de se autorretratar na história. Eles não acreditam que isso tenha começado com o autorretrato digital, mas que a tecnologia apenas facilitou o ato de registrar, tanto que, ao serem perguntados se no passado existia algo que substituísse a *selfie*, a esmagadora maioria afirmou a pintura. Apesar de serem jovens, apresentaram uma construção histórica no universo artístico, que não está solto no tempo e no espaço. E não só isso tem que ser enaltecido, mas a questão da ética e do respeito ao outro e aos direitos autorais. Esse grupo sinalizou o desejo em fazer melhores fotos, assim como reconhecem que não se pode fazer imagens que causem dor aos seus semelhantes. Também estão conscientes que não podem publicar sem autorização e a importância do crédito a quem faz o registro.

Os alunos têm ciência de que a fotografia não se resume à *selfie*, entretanto acreditam que, pelo fato de todos (ou quase todos) terem celular, isso é um incentivo a esse tipo de produção. Na visão deles, é quase incompreensível não fazerem, porque é assim que se revelam ao mundo e informam aos outros o que fazem (e como fazem). Afirmam ainda a necessidade de a fotografia ser bela, não só tecnicamente em seu aspecto geral, mas querem se sentir belos nelas. Santos (2016) se pergunta se a *selfie* é uma manifestação de narcisismo e vaidade de seus praticantes ou se é uma espécie de veículo de comunicação que informa sobre “alguém ou de algum contexto” para uma audiência. Pelas respostas dos estudantes, o autorretrato digital apresenta esses dois elementos. A partir do momento em que decidem pela publicação das fotos, há um lado de exibicionismo, de querer apresentar a melhor foto possível para divulgar e conseguir elogios e curtidas, contudo, ao fazerem isso, há um estabelecimento de informações entre os usuários da rede. Eles querem saber o que o outro pensa da imagem (enquanto fotógrafos), mas isso se mistura com as respostas que desejam sobre eles mesmos. Nesse sentido, as qualidades fotográficas ajudam a publicizar uma boa imagem. Decorre disso a exigência de a fotografia ser bonita e perfeita. Observando as falas, percebe-se o quanto o outro é importante nesse processo.

Ao mesmo tempo, o autorretrato digital faz o estudante ter mais domínio da narrativa visual. Apesar da *selfie* está muito associada ao fugaz e ao banal, os participantes identificaram que vai muito além disso e pode ser um veículo de memória, com significações e preocupações éticas e estéticas. Também têm consciência que nenhuma fotografia, mesmo a *selfie*, seja inocente a ponto de ser detentora da verdade em tempos de *Photoshop*, mas sinalizam que ainda acreditam na ilusão de que ela é o indício de algo que aconteceu ou se vivenciou. Talvez isso seja resultado das redes sociais nas quais você pode criar a narrativa que desejar e nas quais os mundos reais e virtuais se misturam.

Por isso estamos perdendo uma oportunidade ao não dialogar com eles, pois têm sensibilidade, espírito aguçado e desejo em discutir as problemáticas que estão postas nas imagens. Os participantes fizeram elaborações bem aprofundadas sobre as fotografias selecionadas e a maioria das escolhas foi por imagens que tinham muitos elementos históricos e visuais. As quatro fotos, por exemplo, que chamaram mais atenção se aproximaram do universo deles (estético/imaginário), todavia a mais citada nem foi categorizada por eles. Optaram por outras que possuíam histórias mais fortes e potentes. E, observando suas escolhas, o tema da imagem fotográfica se fez mais importante do que a ausência ou não de cor. Apesar de destacarem preferência por fotografias coloridas, suas seleções foram baseadas nas narrativas apresentadas e eram essas que definiam a relevância ou não pela foto.

Outro ponto a frisar é o quanto estão conscientes do papel que o fotógrafo exerce na hora de fazer o registro. Eles sabem que a manipulação não é fruto apenas de editores de foto, mas o olhar do fotógrafo na hora de pensar e executar o clique pode direcionar o que pensamos e enquadrar o que é de interesse dele. Em tempos de excessos, ter essa visão é algo a se destacar, pois é uma base para se discutir o papel da fotografia em nossas vidas, quais são os limites e como ela tem pautada a construção de uma nova memória. Esses jovens possuem um alicerce para a educação visual, porém, vivendo nesse excesso imagético, já se percebe uma dificuldade em separar os mundos real do virtual. Assim como trazem as mesmas problemáticas do século XIX: a fotografia como representativa da verdade. Apesar de saberem que a qualquer momento podemos interferir em uma imagem, ainda há a visão de que a imagem fotográfica é fidedigna ao real. Ela é a confirmação do vivido, a existência do fato e ajuda na construção da memória.

Não tenho a pretensão de fechar essas questões. Elas estão em aberto para continuarmos na caminhada para entender a relação que os alunos estabelecem com o fazer fotográfico. Trabalhar com o tempo presente é uma aventura, pois tudo está em transformação. Não só nós enquanto pesquisadores, mas os sujeitos e o objeto. A fotografia tem feito um longo percurso e, desde seu nascimento, está se reinventando. Muitas das críticas que ainda sofre são tão atuais quanto um daguerreótipo e é interessante perceber que os equipamentos tecnológicos mudaram e a forma como se relacionar com ela também, no entanto continuamos presos a dilemas tão antigos quanto a imagem de Niépce. E isso significa que temos espaço para se aventurar. Desejo que esta investigação ajude a potencializar o uso da fotografia nas escolas enxergando o aluno não só como receptor, mas como produtor. Por que não oferecer a ele a oportunidade de produzir suas fotografias sobre os temas estudados em sala? Por que não permitir que responda aos conteúdos com imagens fotográficas?

Relembrando a fala de um educando de que “a fotografia é como a vida, mas ela tem mais cor”, talvez o que mobilize tanta gente ao registro é que a imagem fotográfica pode tentar copiar o mais fielmente possível a vida, mas nada tira de quem fotografa o poder de olhar para o visor da câmera e acreditar que com isso possa ter mais controle de sua narrativa e possa pincelar sua história com o filtro que achar melhor. É essa possibilidade de fazer algo novo que se apresenta todas as vezes que apertamos o disparador de uma câmera ou de um dispositivo móvel. A tendência é que mais cliques sejam feitos a cada dia. Saber entender e interpretar essas novas “manifestações fotográficas”, esses novos hieróglifos, é uma questão a se enfrentar pela instituição escolar. Assim, “que a fotografia que resta, mais que arte da luz, seja a arte da lucidez” (FONTCUBERTA, 2012, p. 16), principalmente para nós envolvidos nos processos educativos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALDÉ, Lorenzo. Da prata ao pixel. **Revista História da Biblioteca Nacional**, Brasília, ano 5, n. 52, p. 26-29, jan. 2010.
- ALEXANDER, Harriet. Pope Francis and the first ‘papal selfie’. **The Telegraph**, London, 31 Aug. 2013. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/the-pope/10277934/Pope-Francis-and-the-first-Papal-selfie.html>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. 2000. 113 min., color, legendado.
- ANDERSON, John. How a galway pub led to a skyscraper. **The New York Times**, New York, 08 Nov. 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/11/11/movies/lunch-atop-a-skyscraper-uncovered.html>>. Acesso em: 08 abr. 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. [s.l.]: Editora Pindorama, 1930.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: informação e documentação - referências - elaboração. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. **NBR 10520**: informação e documentação - apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.
- BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BLADE Runner: o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. 1982. 117 min., colorido, legendado.
- BLOW Up: depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. 1966. 111 min, colorido, legendado.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.
- BOTTINELLI, Silvia. **Parmigianino**: autoritratto allo specchio convesso. Florença, 2003. Disponível em: <<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=7470&IDCategoria=208>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino fundamental 1º e 2º ciclos: História**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo. In: CALVINO, Ítalo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 51-64.

CARVALHO, Lucas. Mais de 11 milhões de smartphones foram vendidos no Brasil no último trimestre. **Olhar Digital**, São Paulo, 04 dez. 2017. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/noticia/mais-de-11-milhoes-de-smartphones-foram-vendidos-no-brasil-no-ultimo-trimestre/72745>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

COSTA NETO, Cid. Câmeras de smartphones dominaram 2017, mas uso de DSLR cresceu. **Iphoto Channel**, Balneário Camboriú, 12 dez. 2017. Disponível em: <<http://iphotochannel.com.br/fotografia-com-celular/cameras-de-smartphones-dominaram-2017-mas-uso-de-dslr-cresceu>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

COUTO JÚNIOR, Dilton Ribeiro do. **Cibercultura, juventude e alteridade: aprendendo-ensinado com o outro no Facebook**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

DAQUINO, Fernando. A história das redes sociais: como tudo começou. **Tecmundo**, Curitiba, 26 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/33036-a-historia-das-redes-sociais-como-tudo-comecou.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Revista de Pós-Graduação em Artes**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

DONADIO, Rachel. Masterworks vs the masses. **The New York Times**, New York, 28 July 2014. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/07/29/arts/design/european-museums-straining-under-weight-of-popularity.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada. **FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, 1º sem. 2007.

ESTEBAN, Maria Paz Sandín. **Pesquisa qualitativa em educação**. Porto Alegre: AMGH, 2010.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991a. p. 11-37.

_____. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da Imagem**. Londrina, v. 1, n. 1, p. 31-41, nov. 2007.

_____. O circuito social da fotografia: estudo de caso 1. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991b. p. 39-57.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 217-224, 1998.

FARQUHAR, Peter. National Geographic's iconic green-eyed 'Afghan girl' may have been caught living on a fake ID in Pakistan. **Business Insider Australia**, Sydney, 26 Feb. 2015. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com.au/national-geographics-iconic-green-eyed-afghan-girl-may-have-been-caught-living-on-a-fake-id-in-pakistan-2015-2>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

FERNANDES, Hylio Laganá. Decodificação fotográfica e ensino de ciências. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 35., 2012, Porto de Galinhas. **Anais...** Sorocaba: UFSCar, 2012. Disponível em: <http://35reuniao.anped.org.br/images/stories/trabalhos/GT16%20Trabalhos/GT16-2034_int.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia@ depois da fotografia**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2010.

FOTOS de rostos têm mais chance de serem comentadas no Instagram. **G1**, São Paulo, 21 mar. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/03/fotos-de-rostos-tem-mais-chance-de-serem-comentadas-no-instagram.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. 243-274 p.

FREITAS, Wesley R. S.; JABBOUR, Charbel. Utilizando estudos de caso (s) como estratégia de pesquisa qualitativa: boas práticas e sugestões. **Estudo & Debate**, Lajeado, v. 18, n. 2, p. 7-22, 2011.

GALINDO, Cristina. Vivemos na era do narcisismo. Como sobreviver no mundo do eu, eu eu. **El País**, Madrid, 04 fev. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/03/cultura/1486128718_178172.html>. Acesso em: 07 abr. 2018.

GIANNINI, Federico. Cinque validi motivi per non scattare foto al museo. **Finestre sull'Arte**, Firenze, 24 ago. 2014. Disponível em: <https://www.finestresullarte.info/191n_cinque-motivi-per-non-fare-le-foto-al-museo.php>. Acesso em: 10 jul. 2017.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 39-80.

ISAACSON, Walter. **Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

JANSON, Horst Waldemar; JANSON, Anthony. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAPLAN, Sheila. À espreita do momento decisivo. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, 24 out. 2012. Disponível em: <<http://cienciahoje.org.br/acervo/a-espreita-do-momento-decisivo/>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

KICIAK, Christophe. **Mother Love**. 2015. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/yaban_fr/20361973585/in/photostream/>. Acesso em: 28 mar. 2018.

KIMMELMAN, Michael. Innovator and master, side by side. **The New York Times**, New York, 19 Jan. 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/01/19/arts/design/19munk.html>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

LEZAMA, Emilio. O que “selfies” revelam sobre o mundo atual. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/08/1674877-o-que-selfies-revelam-sobre-o-mundo-atual.shtml>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

LUZ Capturada: a invenção da fotografia. 1993. Documentários para TV. The History Channel. Color, legendado. 46’.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do bague bague**: instantâneos de uma guerra oculta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil**: império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 181-232.

MERRILL, Linda; ROGERS, Lisa; PASSMORE, Kaye. **Retratando os Estados Unidos da América**: guia do professor. Washington: National Endowment for the Humanities, 1959.

MESTRES da fotografia: Henri Cartier-Bresson. **Centro de Fotografia ESPM**, Porto Alegre, 23 mar. 2011. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/o-curso/mestres-da-fotografia-henri-cartier-bresson/1>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MONTEIRO, Rosana Horio. **A fotografia no Brasil (1824-1833)**. Campinas: Mercado das Letras, 2001. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem).

NACHTWEY, James. Meu desejo: deixem minhas fotografias serem testemunhas. **TED Talks**, New York, Mar. 2007. 21:56 min., legendado.

NEMES, Ana. Por trás da selfie: o que essas fotos dizem sobre nós? **Tecmundo**, Curitiba, 24 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/selfie/75438-tras-selfie-fotos-dizem.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

OLIVEIRA, Jucelene. O renomado fotógrafo de moda Patrick Demarchelier. **Revista Fhox**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://fhox.com.br/portfolio/moda/o-renomado-fotografo-de-moda-patrick-demarchelier/>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

PASCHOAL, Mariana. Conheça a história da câmera fotográfica digital. **Emania**, [s.l.], 29 set. 2015. Disponível em: <<https://blog.emania.com.br/conheca-a-historia-da-camera-fotografica-digital/>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

PERES, Marcos Flamínio. O homem que inspirou Matrix. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200706.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel I. **Educação na era digital: A escola educativa**. Porto Alegre: Penso, 2015.

PERKINS, Corinne. Protecting an iconic image. Disponível em: **Reuters**, [s.l.], 20 set. 2012. Disponível em: <<http://blogs.reuters.com/photographers-blog/2012/09/20/protecting-an-iconic-image/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

PHOTO. Direção: Stan Newmann. 2013. Série de documentários para TV. Color, legendado.

PINHEIRO, Gilmara Ferreira de Oliveira. Memórias e fotografias: entre lembranças e reminiscências do passado vivido. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais ...** Fortaleza: ANPUH, 2009. 11 p. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0620.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

PIRES, Francisco Quinteiro. Fazer imagens é fácil; difícil é decifrá-las, analisa crítico. **Folha de S. Paulo**, S. Paulo, 27 set. 2015. Ilustrada.

PONCE, Vicente; SORIANO, Joan. Coleção Folha Grandes Fotógrafos. **Folha de S. Paulo**, 2009.

PULITA, Edemir; SANTOS, Gilberto. As novas perspectivas da imagem na era digital e os impactos na educação formal. **Educação em Foco**, Belo Horizonte, ano 19, n. 27, p. 98-122, jan./abr. 2016.

RAMAL, Andrea Cecilia. **Educação na cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

RANGEL, Mary; FREIRE, Wendel. **Tecnologia: texto, hipertexto e leitura**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2012.

ROJAS, Alberto; NUÑES, Luiz. Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre. **El Mundo**, Madrid, 21 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>>. Acesso em: 04 fev. 2017.

ROMERO, Emilio. **As formas de sensibilidade**: emoções e sentimentos na vida humana. 2. ed. São José dos Campos: Della Bídia Editora, 2002.

ROSA, Milton, OLIVEIRA, Davidson Paulo Azevedo; OREY, Daniel Clark. Delineando e conduzindo o método misto de pesquisa em investigações em Educação Matemática. **Perspectivas da Educação Matemática**. Mato Grosso do Sul. UFMS. v. 8, 2015.

ROSENBLOOM, Stephanie. The art of slowing down in a museum. **The New York Times**, New York, 09 Oct. 2014. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, jul. 2012.

SANTOS, Francisco Coelho dos. As faces da selfie: revelações da fotografia social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 31, n. 92, out. 2016.

SANTOS, Guilherme Soares dos. Entrevista ao filósofo francês Paul Virilio. **Diário Liberdade**, Galiza, 15 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.diarioliberalidade.org/component/content/article.html?id=16682:entrevista-ao-filosofo-frances-paul-virilio>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

SEBASTIÃO Salgado prevê extinção da fotografia nas próximas décadas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 out. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1827218-sebastiao-salgado-preve-extincao-da-fotografia-nas-proximas-decadas.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

SEBASTIÃO Salgado prevê fim da fotografia: “Não acredito que vá viver mais de 20 ou 30 anos”. **Revista Fhox**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.fhox.com.br/news/sebastiao-salgado-preve-fim-da-fotografia-nao-acredito-que-va-viver-mais-de-20-ou-30-anos/>>. Acesso em: 29 out. 2017.

SEVERIANO, Vinicius. Mais da metade das fotos em pontos turísticos no Instagram são iguais. **Tecmundo**, Curitiba, 09 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/reds-sociais/120617-metade-fotos-pontos-turisticos-instagram-iguais.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Blade Runner: o caçador de andróides. In: LABAKI, Amir (Org.). **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA, Jorge. Photography isn't dead after all, says Salgado. **Reuters**, [s.l.], 10 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-photo-salgado/photography-isnt-dead-after-all-says-salgado-idUSKBN15P1HM>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SILVA, Jovânia Marques de Oliveira; LOPES, Regina Lúcia Mendonça; DINIZ, Normélia Maria Freire. Fenomenologia. **Revista Brasileira de Enfermagem**, Brasília, v. 61, n. 2, p. 254-257, mar./abr. 2008.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SOUZA, Ruca. A história por trás da fotografia “A menina afegã”. **Iphoto Channel**, Balneário Camboriú, 28 jul. 2015. Disponível em: <<http://iphotochannel.com.br/fotojornalismo/a-historia-por-tras-da-fotografia-a-menina-afega>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

TURAZZI, Maria Inez. A “criatura” e o “espelho”: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 2, v. 24, p. 11-29, maio/ago. 2014.

_____. Máquina viajante. **Revista História da Biblioteca Nacional**, Brasília, ano 5, n. 52, p. 18-25, jan. 2010.

TWEEDIE, Steven. This chart reveals the age distribution at every major social network. **Business Insider**, [s.l.], 14 Nov. 2014. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/age-distribution-of-facebook-twitter-instagram-2014-11>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

UFFIZZI FIRENZE. Divulgação do museu da galeria Uffizzi. Disponível em: <<https://www.uffizifirenze.it/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

ULTRADOWNLOADS. A cada 2 minutos, o mundo tira mais fotos do que todos os clicks do século XIX. **Canal Tech**, São Paulo, 19 jun. 2012. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/curiosidades/A-cada-2-minutos-o-mundo-tira-mais-fotos-do-que-todos-os-clicks-do-seculo-XIX/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

WORD of the year 2013. **English Oxford Living Dictionaries**, London, [s.d.]. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2013>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

ZIGTERMAN, Be. Number of photos taken in 2014 will approach 1 trillion thanks to selfie explosion. **Yahoo**, São Paulo, 24 dez. 2013. Disponível em: <<https://www.yahoo.com/news/number-photos-taken-2014-approach-1-trillion-thanks-013.html>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

ZONETTI, Marco. Bambino con avvoltoio: la maledizione della foto più controversa degli anni 90. **Affaritaliani**, Milano, 19 Iug. 2017. Disponível em: <<http://www.affaritaliani.it/cronache/fame-poverta-sudan-foto-bambino-avvoltoio-pulitzer-suicidio-kevin-carter-490979.html>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Demais fotos utilizadas na entrevista³⁵

Figura 29: Fotografia (2017)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 30: Fotografia (2017)



Fonte: Arquivo pessoal.

³⁵ Por coerência metodológica, as Figuras 32, 33 e 34 foram colocadas no Apêndice.

Figura 31: Fotografia (2017)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 32: Fotografia: Cameron Spencer, *segundo lugar do World Press Photo 2017*
(categoria Desporto)



Fonte: <<http://visao.sapo.pt/actualidade/mundo/2017-02-14-Veja-as-fotos-premiadas-do-World-Press-Photo-2017>>.

Figura 33: James Nachtwey, *Collapse of south tower of World Trade Center*, Nova York, 2001



Fonte: <<http://www.jamesnachtwey.com/>>.

Figura 34: Patrick Demarchelier, *Natalia Vodianova* (2005)



Fonte: <<https://pleasurephoto.wordpress.com/tag/patrick-demarchelier/page/17/>>.

APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista³⁶

- 1) Lendo os questionários, a maioria dos alunos disse que gosta de fotografar. Ninguém disse que não gosta. Por que você acha que as pessoas gostam de fotografar?
- 2) Por que você gosta?
- 3) No mundo em que vivemos cheio de fotografias e imagens você acha possível não gostar de fotografar? Por quê?
- 4) Quando eu perguntei no questionário “O que você gosta de fotografar?”, o aluno poderia marcar até 3 alternativas e as respostas mais citadas foram *selfie* (27), natureza (25) e pessoas (17). Por que você acha que fazer uma foto de si mesmo (a) é mais interessante do que fotografar a natureza ou outras pessoas? O que faz da *selfie* uma fotografia interessante?
- 5) A *selfie* é uma fotografia que você faz de si mesmo (a). Você acredita que no passado existia algo que a substituísse?
- 6) Para fotografar, é necessário estar fazendo algo diferente, ou seja, viajar, sair da rotina, ou, para fotografar, não precisa de hora e lugar especiais?
- 7) Quando eu perguntei o que era fotografia, surgiram tantas coisas interessantes... Você acha que fotografia é o quê?
- 8) Todos disseram que a fotografia é importante para o mundo, mas me explique essa importância para você.
- 9) O que chama mais a sua atenção quando você olha para uma fotografia?
- 10) Quando você resolve fazer uma foto, pensa antes de apertar o botão da câmera ou do celular? Ou é no automático?
- 11) Eu vou te mostrar umas fotos... (Explicar o exercício de associação entre as fotos e as categorias/expressões).
- 12) Tem alguma que te chama mais a atenção? Por qual motivo?
- 13) Questionar o uso de *Photoshop*.
- 14) Observar o motivo de gostarem mais de fotografia colorida do que preto-branco.
- 15) Uma foto é manipulada apenas com o uso de *Photoshop*? Só o uso do *Photoshop* pode enganar em uma foto?
- 16) Pode publicar uma foto sem autorização?
- 17) Eu posso publicar e compartilhar tudo que eu quiser?

³⁶ Essas perguntas foram uma referência apenas, já que outras foram feitas a partir das respostas dadas pelos participantes.

- 18) Toda fotografia mostra a verdade?
- 19) Há quem acredite que “a fotografia é olho da História”. O que você acha disso?
- 20) A escola usa fotografia?
- 21) Seus professores trazem fotografias para vocês?
- 22) Escola é um lugar para usar/trabalhar/tirar fotografia?
- 23) Tem espaço na escola para usar/trabalhar/tirar fotografia?
- 24) A escola incentiva o uso da fotografia? E, quando eu digo usar/trabalhar/tirar, eu digo não só o professor trazer as fotos, mas sair fotografando pela escola e usar isso em sala.
- 25) Para finalizar... “A câmera não faz diferença nenhuma. Todas elas gravam o que você está vendo. Mas você precisa ver”. Concorda ou não. Por qual motivo?

APÊNDICE C - Questionário para os alunos do Ensino Fundamental (6º ano)

Este questionário é parte de minha pesquisa do Mestrado sobre a relação que vocês (alunos) estabelecem com a fotografia. Para responder as perguntas, você precisará assinar de livre e espontânea vontade um termo de consentimento após ter obtido o consentimento por escrito dos seus pais. Desde já agradeço muito a sua participação.

Algumas instruções preparatórias...

- Leia atentamente cada uma das perguntas.
- Responda a todas as perguntas e explique-as quando pedido. Se você precisar de mais espaço para responder, continue escrevendo do outro lado da folha e especifique o número da pergunta.
- Se você não entender alguma pergunta, *levante sua mão que irei até você para esclarecer*.
- *Não há resposta certa ou errada, pois o que nos interessa é conhecer suas ideias sobre os assuntos abordados.*

A) Dados Pessoais:

Nome completo: _____
 Sexo: Feminino. Masculino.
 Idade: _____
 Turma: _____

B) Sobre Fotografar:

- 1) Gosta de fotografar?
 Sim. Não. Às vezes.
- 2) O que você gosta de fotografar? Pode marcar até 3 alternativas.
 Pessoas. Eu mesmo (a) (Selfie).
 Prédios e outras obras da cidade. Natureza.
 Comida. Outras coisas. _____
 Não gosto de fotografar.
- 3) Com que frequência você fotografa?
 Todos os dias da semana, eu fotografo. Só nos finais de semana, eu fotografo.
 Só quando viajo, eu fotografo. Só quando faço algo diferente, eu fotografo.
 Toda hora, eu fotografo. Quase todos os dias da semana, eu fotografo.
 Um ou duas vezes por semana, eu fotografo. Quase nunca, eu fotografo.
- 4) O que é fotografia para você?

- 5) Seu celular possui câmera fotográfica?
 Sim. Não.

6) Qual o dispositivo você utiliza para fotografar?

- Uso o celular. Uso a câmera fotográfica.
 Uso o celular e a câmera fotográfica. Outro. _____

7) Se marcou na questão 6 o uso do celular, está satisfeito (a) com a qualidade da câmera fotográfica do seu celular?

- Sim. Não. Às vezes.

8) Quantas pessoas moram na sua casa? _____

9) Na sua casa há quantos aparelhos de celular com câmera fotográfica? _____

10) Na sua casa há quantas câmeras fotográficas (sem contar a câmera do celular)? _____

11) Desde qual idade você fotografa? _____

12) Texto sem foto, na internet, chama a sua atenção?

- Sim. Não. Às vezes.

13) Uma fotografia precisa de texto para ser entendida?

- Sim. Não. Às vezes.

14) A fotografia é importante para o mundo?

- Sim. Não. Às vezes.

15) Por quê?

16) Consegue imaginar um mundo sem fotografia?

- Sim. Não.

17) Se respondeu sim na questão anterior: Como esse mundo seria?

18) Você acha que fotografia é: Pode marcar até 4 alternativas.

- Uma forma de arte. Uma recordação de momentos importantes.
 Uma maneira de ajudar a contar a história da humanidade. Uma forma de diversão.
 Uma maneira de fazer amigos. Uma maneira de mostrar quem sou eu.
 Uma maneira de mostrar que a minha vida é interessante. Uma forma de mostrar que faço parte do mundo.
 Uma maneira de mostrar que sou importante. Um registro sem muitos significados.

19) Uma professora pediu aos seus alunos do 6º ano que trouxessem objetos que contassem suas histórias. Empolgados, no dia combinado, eles trouxeram vários objetos interessantes. Apenas um aluno, ao invés de trazer o objeto, resolveu levar para a sala de aula uma foto do objeto. No caso, ele fez a foto de um moedor de café. Ao ser perguntado pela professora o

motivo de levar a foto para a sala e não o objeto, ele respondeu: « É tudo a mesma coisa ». Você concorda com o que ele falou?

- Concordo, pois não há diferença entre o objeto e a foto do objeto.
 Concordo, pois não há diferença entre o objeto e a foto do objeto, mesmo que o aluno tenha usado o *Photoshop*.
 Não concordo, pois apesar de a foto poder representar o objeto, eles não são iguais ou a mesma coisa.
 Não concordo, pois o objeto e a foto do objeto são totalmente diferentes.

20) Você acha que a fotografia expressa a verdade?

- Sim. Não. Às vezes.

21) Por quê?

22) Uma foto é manipulada apenas com o uso de *Photoshop*?

- Sim. Não. Às vezes.

23) Quando você resolve fazer uma foto, pensa antes de apertar o disparador?

- Sim. Não. Às vezes.

24) O que chama mais a sua atenção quando você olha para uma fotografia? *Pode marcar até 4 alternativas.*

- As cores. As formas.
 O tema da foto. Os detalhes.
 Se ela possui uma mensagem. Os problemas sociais.
 O olhar do fotógrafo. Quando me faz sonhar.
 Se ela me faz pensar.

25) Toda fotografia que você vê, você entende o que ela quer dizer?

- Sim. Não. Às vezes.

26) Para fazer boas fotografias é preciso o quê? *Pode marcar até 5 alternativas.*

- Ter um olhar sensível. Ter conhecimento técnico.
 Conhecer os recursos do celular. Ter conhecimento de *Photoshop* ou outro editor de fotos.
 Fazer um curso de fotografia. Observar o trabalho de grandes fotógrafos.
 Conversar com amigos e parentes que fotografam bem. Seguir páginas de fotografia na internet.
 Observar o mundo. Pensar antes de fotografar.
 Saber usar os filtros das redes sociais. Buscar informações.

27) Você usa as redes sociais?

- Sim. Não. Às vezes.

28) Toda fotografia que você faz você posta nas redes sociais?

- Sim. Não. Às vezes.

29) Por quê?

30) Quais redes sociais você usa? *Você pode marcar todas que utiliza.*

- | | |
|------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Facebook. | <input type="checkbox"/> Instagram. |
| <input type="checkbox"/> Twitter. | <input type="checkbox"/> WhatsApp. |
| <input type="checkbox"/> Snapchat. | <input type="checkbox"/> Tumblr. |
| <input type="checkbox"/> YouTube. | <input type="checkbox"/> Outros. _____ |

31) Você está observando a rua e vê uma pessoa escorregar e tomar um tombo. Na queda, ela se suja e até rasga a roupa, mas não se machuca. Ainda no chão, alguém começa a filmar e fazer fotos dessa pessoa acidentada. Para você, quem está filmando e fotografando pode:

- Publicar nas redes sociais mesmo sem autorização, já que o tombo foi bem engraçado.
- Publicar nas redes sociais mesmo sem autorização, já que a pessoa nem se machucou.
- Publicar nas redes sociais somente com autorização de quem sofreu o acidente.
- Não publicar, pois não há graça na tragédia dos outros.
- Guardar as fotos e filmagens, no celular, para mostrar para os amigos e parentes, sem publicar ou enviar pelo WhatsApp.
- Fazer as fotos e filmagens só pra si mesmo, sem publicar nada.

32) Você conhece algum fotógrafo famoso?

- Sim. Não.

33) Se *sim*, qual? _____

34) Você prefere fotografia colorida ou preto e branco? _____

C) Sobre Fotografia e Sala de Aula:

35) Seus professores usam fotografia em sala de aula?

- Sim. Não. Às vezes.

36) Pensando nas disciplinas que você possui na escola, quais as que mais usam a fotografia em sala de aula? Pode indicar mais de uma.

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Arte. | <input type="checkbox"/> História. |
| <input type="checkbox"/> Geografia. | <input type="checkbox"/> Ciências. |
| <input type="checkbox"/> Língua Portuguesa. | <input type="checkbox"/> Inglês. |
| <input type="checkbox"/> Matemática. | <input type="checkbox"/> Ensino Religioso. |
| <input type="checkbox"/> Educação Física. | <input type="checkbox"/> Nenhuma delas usa fotografia em sala. |

37) As fotografias trabalhadas em sala são:

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> trazidas pelos professores. | <input type="checkbox"/> tiradas dos livros didáticos. |
| <input type="checkbox"/> tiradas dos livros didáticos e trazidas pelos professores. | <input type="checkbox"/> trazidas pelos alunos. |

38) Indique a disciplina que, na sua opinião, *poderia usar a fotografia* em sala de aula: *Pode indicar mais de uma.*

39) Indique a disciplina que, na sua opinião, *não teria como usar a fotografia* em sala de aula: *Pode indicar mais de uma.*

40) Das fotos que você viu na escola, qual chamou mais a sua atenção?

41) Você acha que a fotografia é bem utilizada na escola?

Sim. Não. Às vezes.

42) Por quê?

43) Gostaria de trabalhar com fotografia no futuro?

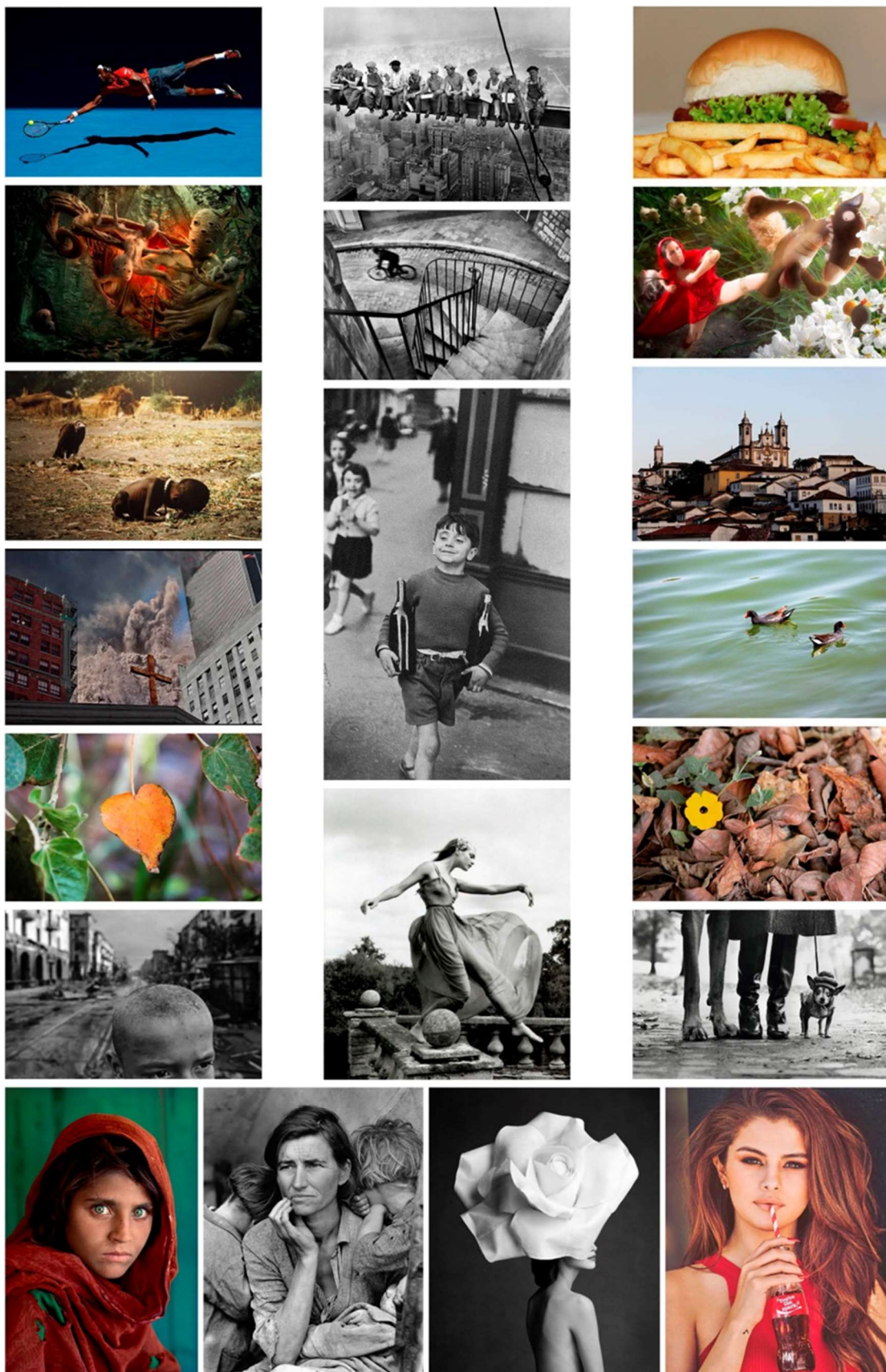
Sim. Não.

Agora, pergunto se você gostaria de continuar participando desta pesquisa. Caso seja escolhido, posso contar com você para uma entrevista?

Sim. Não.

Obrigada por responder ao questionário. Sua participação foi muito importante!

APÊNDICE D - Todas as fotografias utilizadas na entrevista



Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE E - Autorizações

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO AOS PAIS

Seu filho(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa *“No meio do caminho tinha fotografias: relações que os alunos estabelecem com a fotografia”*. Os objetivos desse estudo consistem em analisar o papel que a fotografia ocupa na vida dos alunos; identificar se o aluno percebe a fotografia como “um dispositivo técnico para registro do mundo e/ou um dispositivo técnico para pensar o mundo”; perceber a construção de sentidos através da relação com a fotografia; verificar se a fotografia é vista como representante fidedigna do real e da materialização da verdade e observar o papel da fotografia na escola.

Caso você autorize, seu filho(a) responderá a um questionário sobre fotografia. A participação dele(a) não é obrigatória e, a qualquer momento, ele(a) poderá desistir da participação. Tal recusa não trará prejuízos em sua relação com a pesquisadora ou com a instituição em que estuda. Tudo foi planejado para minimizar os riscos da participação dele(a), porém se ele(a) sentir desconforto com as perguntas, dificuldade ou desinteresse poderá interromper a participação e, se houver interesse, conversar com a pesquisadora sobre o assunto.

Nenhum valor será cobrado, não haverá gastos e não estão previstos ressarcimentos ou indenizações. Você e seu filho(a) não receberão remuneração pela participação. A participação dele(a) poderá contribuir para potencializar o uso da fotografia no processo pedagógico e a ampliação do conhecimento científico para o campo da educação. As respostas não serão divulgadas de forma a possibilitar a identificação. O nome não será utilizado em qualquer fase da pesquisa, o que garante o anonimato. A divulgação dos resultados será feita de forma a não identificar os voluntários. Você receberá cópia deste termo, na qual constam o telefone e o e-mail da pesquisadora responsável, podendo tirar as suas dúvidas sobre a pesquisa e sua participação agora ou a qualquer momento.

Desde já agradecemos!

Eu, _____,
RG/CPF _____, declaro que entendi os objetivos,
riscos e benefícios da participação do meu filho(a) _____
_____ sendo que:
() aceito que ele(a) participe () não aceito que ele(a) participe.

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2017.

Instituição Proponente: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado em Educação da
Universidade do Estado de Minas Gerais. (FaE/UEMG).

Nome da Orientadora: Profa. Dr^a Lana Mara de Castro Siman.

Pesquisadora responsável: Júnia Patricia Cardoso. Contato: (31) XXXX-XXXX (Tarde). E-mail:
contato@juniacardoso.com.br

Pesquisadora:

Júnia Patricia Cardoso

Dados do responsável pelo menor:

Telefone: _____

E-mail (se tiver): _____

Assinatura do responsável: _____

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP/UEMG
Contato: (31) 3916-8621 / (31) 3916-0471- cep@uemg.br
Rodovia Papa João Paulo II, 4143 - Ed. Minas - 8º andar
Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
Bairro Serra Verde - Belo Horizonte (MG)
CEP: 31.630-900

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Resolução nº 466/12 – Conselho Nacional de Saúde

(Anuência do participante da pesquisa, criança, adolescente ou legalmente incapaz).

Você está sendo convidado (a) como voluntário (a) para participar da pesquisa intitulada “*No meio do caminho tinha fotografias: relações que os alunos estabelecem com a fotografia*”.

Nessa pesquisa, pretendemos:

- Analisar o papel que a fotografia ocupa na vida dos alunos.
- Identificar se o aluno percebe a fotografia como “um dispositivo técnico para registro do mundo e/ou um dispositivo técnico para pensar o mundo”;
- Perceber a construção de sentidos através da relação com a fotografia;
- Verificar se a fotografia é vista como representante fidedigna do real e da materialização da verdade;
- Observar o papel da fotografia nessa escola.

O motivo que nos leva a pesquisar esse assunto é buscar compreender como os alunos se relacionam com a fotografia.

A pesquisa ocorrerá da seguinte forma: em um primeiro momento: Aplicação de questionários sobre fotografia para as turmas 601 e 602. Posteriormente, cerca de 10 a 14 alunos serão selecionados para entrevistas e produção de fotografias.

Para participar da pesquisa, o responsável por você deverá autorizar e assinar um termo de consentimento. Você não terá nenhum custo e nem receberá qualquer vantagem financeira. O responsável poderá retirar o consentimento ou interromper a sua participação a qualquer momento. Os resultados serão tratados como dados de pesquisa e poderão ser divulgados em eventos e/ou publicações científicas. O benefício da sua participação na pesquisa será a ampliação do conhecimento científico para o campo da educação.

Você receberá cópia deste termo, na qual constam o telefone e o e-mail da pesquisadora responsável, podendo tirar as suas dúvidas sobre a pesquisa e sua participação agora ou a qualquer momento. Desde já agradecemos!

Eu, _____,
portador (a) do documento de Identidade _____ (se já tiver documento), fui informado (a) dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada e esclareci as minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e o meu responsável poderá modificar a decisão de participar, se assim o desejar. Tendo o consentimento do meu responsável já assinado, declaro que concordo em participar dessa pesquisa. Recebi o Termo de Assentimento Livre e Esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2017.

Instituição Proponente: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado em Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais. (FaE/UEMG).

Nome da Orientadora: Profa. Dr^a Lana Mara de Castro Siman.

Pesquisadora responsável: Júnia Patricia Cardoso. Contato: (31) xxxx-xxxx (Tarde). E-mail: contato@juniacardoso.com.br

Pesquisadora:

Júnia Patricia Cardoso

Assinatura do participante:

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP/UEMG
Contato: (31) 3916-8621 / (31) 3916-0471- cep@uemg.br
Rodovia Papa João Paulo II, 4143 - Ed. Minas - 8º andar
Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
Bairro Serra Verde - Belo Horizonte (MG)
CEP: 31.630-900

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO ORAL

Eu, _____, portador(a) do documento de identidade nº _____, responsável legal pelo(a) menor _____, portador(a) do documento de Identidade nº _____ (se já tiver documento), depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de imagens e/ou depoimentos especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora Júnia Patricia Cardoso, portadora do documento de Identidade nº MGx.xxx.xxx e autora do projeto de pesquisa *“No meio do caminho tinha fotografias: relações que os alunos estabelecem com a fotografia”* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessários e/ou a colher depoimentos do menor acima citado sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, LIBERO a utilização dessas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos e fotos produzidas pelo(a) menor supracitado(a) para fins científicos e de estudos, em favor da pesquisadora acima especificada.

Fica ainda AUTORIZADA, de livre e espontânea vontade, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos das crianças e dos adolescentes (Estatuto do Adolescente - ECA, Lei nº 8.069/1990), para os mesmos fins, a cessão de direitos de veiculação das imagens e depoimentos do (a) menor supracitado (a), bem como as fotografias produzidas por ele(a) não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2017.

Instituição Proponente: Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado em Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais. (FaE/UEMG).

Nome da Orientadora: Profa. Dr^a Lana Mara de Castro Siman.

Pesquisadora responsável: Júnia Patricia Cardoso. Contato: (31) xxxx-xxxx (Tarde). E-mail: contato@juniacardoso.com.br

Pesquisadora:

Júnia Patricia Cardoso

Assinatura do participante:

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP/UEMG
Contato: (31) 3916-8621 / (31) 3916-0471- cep@uemg.br
Rodovia Papa João Paulo II, 4143 - Ed. Minas - 8º andar
Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
Bairro Serra Verde - Belo Horizonte (MG)
CEP: 31.630-900