

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL



"A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica!"

Estudo etnográfico sobre itinerários urbanos e a circulação de imagens e olhares
em oficinas de fotografia *pinhole*, Porto Alegre - RS

Paula de Oliveira Biazus
Orientação: Cornelia Eckert

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social.

Porto Alegre, abril de 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

"A lata faz foto? Ah, então a lata é mágica!"

Estudo etnográfico sobre itinerários urbanos e a circulação de imagens e olhares
em oficinas de fotografia *pinhole*, Porto Alegre - RS

Paula de Oliveira Biazus

Orientação: Cornelia Eckert

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Antropologia Social.

Porto Alegre, abril de 2006.

O ÚLTIMO VIANDANTE

Era um caminho que de tão velhinho, minha filha,
já nem sabia mais aonde ia...
Era um caminho
velhinho,
perdido...
Não havia traços
de passos no dia
em que por acaso o descobri:
pedras e urzes iam cobrindo tudo.
O caminho agonizava, morria
sozinho...
Eu vi...
Porque são os passos que fazem os caminhos

Mario Quintana
In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Agradecimentos

Agradeço aos meus informantes e alunos pela cumplicidade com que receberam a proposta de realização deste trabalho e a possibilidade, que me ofereceram, de compartilhar momentos de suas histórias. Dedico esse trabalho a vocês, pois sem a vivência das histórias aqui contadas esta dissertação não existiria:

Nidiana, Bianca, Candido, Marta, Jefferson, Carlos, Gabriela, Gustavo, Cristopher, Osvaldo, Maurício, Cristhiane, Wagner, Márcia, Ana Maria, Jorge, Priscila, Tatiana, Jeferson, Carla, Marilene, Jackson, Luciano, Gabriela e, em especial, Seu Egídio pelas histórias contadas, Edgar pela disposição em conversar, Fernanda e Marcelo por andarem na cidade comigo a fotografar e terem me recebido em suas casas junto a suas famílias.

À Cornelia Eckert, minha orientadora, pelas trocas nos momentos de orientação, por ter acreditado e me incentivado nas horas mais difíceis da escrita, lendo com dedicação as muitas versões que deram forma a esta dissertação.

À Ana Luiza Carvalho da Rocha pelas provocações que me fez enfrentar no caminho de descoberta da Antropologia, pela rica convivência cotidiana de trabalho no BIEV, onde aprender e ensinar são trocas de experiências que, com certeza, valem para uma vida inteira.

À Cláudia e Elena, minha mãe e minha tia, que estiveram presentes em todos os momentos da minha trajetória, exemplos para mim, que espero estar retribuindo, um pouco, com a conclusão desse trabalho.

Ao Leonel, meu pai, que sempre me incentivou a descobrir o mundo pela leitura e corrigiu com dedicação e cuidado os erros de português de minha escrita.

Ao Grupo Lata Mágica por termos dividido o sonho e o desafio de fotografar com latas em todas as formas que assumimos, ao longo desses seis anos, Pedro, Guilherme, Maísa e agora Rafael, meu irmão, nós dois no seguimento dessa jornada.

A todos integrantes do Banco de Imagens e Efeitos Visuais por compartilharem os desafios que enfrentei em nossas reuniões e no trabalho diário em descobrir a cidade de Porto Alegre através de suas imagens e suas memórias.

Ao Grupo da Fotografia pelas “artes fotográficas de fazer” e ao Rafael Derois por ter tratado, pacientemente, as fotografias que compõem as narrativas, aqui, apresentadas.

Em especial, também, a Rafael Devos e Viviane Vedana por terem me incentivado em todo o percurso do Mestrado e, mesmo da distante Paris, ouvirem minhas dúvidas e inquietações sobre o fazer antropológico.

Ao Grupo do Som por ter descoberto comigo as sonoridades da oficina realizada no Hospital São Pedro. À Viviane pelas dedicadas orientações nos momentos de captação sonora em campo e nos desafios propostos para a elaboração das narrativas sonoras. À Fernanda por ter trabalhado com carinho e dedicação junto comigo na construção e montagem das narrativas e Luciana pelo apoio fundamental no momento de finalização das sonoridades que se apresentam ao leitor junto a esse trabalho.

À Thaís e Anelise pelas nossas conversas fundamentais nos momentos de dúvidas e incertezas.

À Ana Paula pelo abstract e pelas visitas nos momentos de escrita e isolamento do mundo.

Ao Wellington e a meus amigos por me “agüentarem” e apoiarem durante a escrita.

À CAPES pela bolsa de financiamento parcial dessa pesquisa.

Resumo

Essa dissertação relata, a partir de um estudo etnográfico, a experiência de duas oficinas de fotografia *pinhole* de que participei igualmente como pesquisadora e professora da técnica, realizadas nos bairros Partenon e Lomba do Pinheiro na cidade de Porto Alegre. A partir das experiências vividas com os alunos dessas atividades, analisam-se aspectos sobre itinerários urbanos e a troca de olhares e imagens na paisagem urbana. A técnica *pinhole* consiste na utilização de câmeras sem lentes que, pelo princípio da câmara escura, permite a obtenção de imagens de maneira bastante simplificada. As câmeras são construídas a partir de latas de tintas forradas de preto, onde a passagem da luz é controlada por um pequeno furo de agulha. As oficinas, ministradas pelo grupo de fotógrafos Lata Mágica, serviram como ponto de partida para a análise desse ato fotográfico diferenciado abordado a partir das “artes de fazer” dos alunos ao construírem suas imagens de forma mais artesanal do que na fotografia convencional. Assim, a fotografia *pinhole* é considerada enquanto uma ruptura em relação à fotografia que utiliza câmeras com lentes e é significada pelos alunos das oficinas de acordo com a construção de seus olhares. Consideram-se suas relações com a imagem que construíram e com o artefato fotografia enquanto um objeto de apropriações sociais, evocando o trabalho da memória e suas trajetórias conformadas por visões de mundo e estilos de vida diferenciados. O olhar apresentado nas imagens possibilita a reflexão sobre os alunos enquanto habitantes do espaço urbano da cidade de Porto Alegre e suas relações com os locais, nos termos de espaços vividos, e pessoas que fotografaram.

Palavras-chave: itinerários urbanos, artes de fazer, ato fotográfico, trocas sociais, visão de mundo, estilo de vida.

Abstract

Based on an ethnographic study, this paper tells the experience of two pinhole photography workshops taken place in the locations of *Partenon* and *Lomba do Pinheiro*, in the city of *Porto Alegre*. Having taken part of such workshops, both as a researcher and as a teacher of this technique, I have analysed some aspects of urban itineraries and the trade of sights and images of the urban landscape considering the experiments lived by the students of such activities. Pinhole technique consists on the use of lenses-free cameras, which allow the obtainance of images through the camera obscura principle in a rather simplified manner. These cameras are manufactured out of black covered paint tins, where the light goes through controlled by a small hole made with a pin. The workshops, given by a team of photographers called *Lata Mágica* (Magic Tin), were taken as start line for the analysis of this differential photographic act, based on the arts of making of the students while building the images more hand-craftily than in conventional photography. Thus, pinhole photography is considered to be a burst related to photography obtained through cameras provided of lenses and it is meant by the workshop students while building their sights. The relations to the built image and the photography artefact are considered as an object of social appropriation, evoking memory work and its trajectory conformed to different world views and lifestyles. The sight presented in the images allows the reflection on the students as inhabitants of the urban zone of Porto Alegre and their relations to the locations, in terms of lived spaces, and the photographed people.

Key-words: urban itineraries, arts of making, photographic act, social trades, world view, lifestyle.

Sumário

Índice de Imagens.....	10
Introdução.....	15
Capítulo 1 – A técnica pinhole e o contexto de “nossa” cultura visual: fotografia e “visão de mundo”.....	20
1.1 O início da técnica fotográfica e a conformação da sua linguagem.....	22
1.2 A ruptura provocada pela técnica pinhole na conformação do olhar.....	25
Capítulo 2 – A trajetória da pesquisa e considerações metodológicas.....	30
2.1 O percurso de um Grupo.....	33
2.2 Neste contexto, a pesquisadora entra em campo.....	40
2.3 A oficina no Hospital Psiquiátrico São Pedro.....	44
2.4 A oficina no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente.....	46
2.5 Olhares sobre Porto Alegre e a construção de uma observação participante.....	48
2.6 A descoberta da etnografia pelas suas sonoridades.....	52
2.7 As imagens fotográficas no contexto da pesquisa.....	55
2.8 Um cruzamento possível entre sonoridades e fotografias.....	57
Capítulo 3 - A oficina no Hospital Psiquiátrico São Pedro e as “artes de fazer” uma fotografia pinhole.....	60
3.1 Um novo ato fotográfico se apresenta.....	67
3.2 A construção das primeiras imagens.....	72
3.3 Uma linguagem com características específicas.....	78
3.4 É preciso controlar a ansiedade... ..	82
3.5 O espaço e tempo do laboratório fotográfico.....	86
3.6 Era essa a imagem imaginada?.....	88

3.7 Dois personagens, duas performances.....	93
--	----

Capítulo 4 – A oficina no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente e a circulação de olhares e imagens.....98

4.1 Um lugar afastado e alunos vindos de diversos pontos.....	100
4.2 A construção das imagens e a presença dos retratos fotográficos.....	103
4.3 Um cruzamento de imagens da cidade.....	113
4.4 Exposição na Paróquia Santa Clara.....	115
4.5 Retratos em um percurso por Porto Alegre.....	118
4.6 Ocupar a cidade e a relação de gênero.....	120
4.7 Percorrendo distâncias na cidade.....	122
4.8 Retornando à “Lomba” e construindo sentidos.....	130

Capítulo 5 - As trocas sociais e a circulação de olhares sobre a paisagem de Porto Alegre.....136

5.1 O cruzamento entre diversos olhares sobre a cidade a partir da perspectiva das trocas sociais.....	137
5.2 Construir uma fotografia pinhole: saberes e práticas negociados na elaboração de um ato narrativo sobre o espaço urbano.....	140
5.3 As fotografias significadas a partir do contexto das trajetórias sociais dos participantes.....	143
5.4 Os itinerários urbanos, a memória e a fotografia.....	146

Conclusão.....150

Referências.....155

Índice de Imagens

Introdução

Im. 1 – p. 16 Camera Obscura. Autor: Gemma Frisius – 1544

Capítulo 1

Im. 2 - p. 23 Camera Obscura. Autor: Athanasius Kircher – 1646

Capítulo 2

Im. 3 – p. 43 Convite exposição HPSP. Arte: Guilherme Galarraga

Im 4 – p. 44 Convite exposição CPCA. Arte: Rafael Johann

Im. 5 – p. 44 Convite exposição Restinga. Arte: Rafael Johann

Im. 6 – p. 45 Convite exposição Ipanema. Arte: Rafael Johann

Im. 7 – p. 50 Mapa de Porto Alegre. Fonte: Lista telefônica de Porto Alegre 2004/2005. Listel/Publicar.

Capítulo 3

Im. 8 – p. 62 Guilherme Galarraga. Jefferson e Nidiana no gramado do HPSP.

Im 9 – p. 62 Fotografia *pinhole* de Gabriela Sevilla.

Im. 10 – p. 62 Fotografia *pinhole* de Nidiana Pohl.

Im. 11 – p. 62 Guilherme Galarraga. Memorial HPSP.

Im. 12 – p. 62 Guilherme Galarraga. Memorial HPSP.

Im. 13 – p. 63 Guilherme Galarraga. Sala de aula no Memorial HPSP.

Im. 14 a 21 – p. 66 Guilherme Galarraga. Construção das câmeras.

Im. 22 – p. 67 Guilherme Galarraga. Fotografia da turma.

Im. 23 – p. 67 Guilherme Galarraga. Fotografia *pinhole* da turma.

Im. 24 – p. 69 Fotografia *pinhole* de Cristhiane Ferreira.

Im. 25 – p. 69 Guilherme Galarraga. Espaço da *Oficina de Criatividade Nise da Silveira*.

Im. 26 – p. 69 Fotografia *pinhole* de Bianca Passuello.

Im. 27 – p. 69 Fotografia *pinhole* de Cristhiane Ferreira.

Im. 28 – p. 69 Guilherme Galarraga

Im. 29 – p. 69 Fotografia *pinhole* de Candido de Souza.

Im. 30 – p. 69 Guilherme Galarraga

- Im. 31 – p. 69 Fotografia *pinhole* de Gustavo Martins.
- Im. 32 – p. 69 Guilherme Galarraga. Seu Egídio em frente à sala do laboratório.
- Im. 33 – p. 72 Guilherme Galarraga. Seu Egídio e a fachada do HPSP ao fundo.
- Im. 34 – p. 72 Fotografia *pinhole* de Egídio Emanuelli.
- Im. 35 – p. 72 Fotografia *pinhole* de Egídio Emanuelli.
- Im. 36 – p. 73 Fotografia *pinhole* de Marta Helena Peixoto. Retrato Marta e Candido.
- Im. 37 – p. 74 Fotografia *pinhole* de Osvaldo Vergara. Auto-retrato.
- Im. 38 – p. 74 Fotografia *pinhole* de Christopher Thomas. Auto-retrato.
- Im. 39 – p. 74 Fotografia *pinhole* de Osvaldo Vergara. Retrato do avô.
- Im. 40 – p. 75 Fotografia *pinhole* de Gabriela Sevilla.
- Im. 41 – p. 76 Rafael Johann
- Im. 42 – p. 76 Fotografia *pinhole* de Edgar Salla.
- Im. 43 – p. 77 Fotografia *pinhole* de Carlos Alberto Melo.
- Im. 44 e 45 – p. 77 Fotografia *pinhole* de Nidiana Pohl. A caldeira e a caixa d'água.
- Im. 46 e 47 – p. 78 Guilherme Galarraga. Candido fotografa.
- Im. 48 – p. 78 Fotografia *pinhole* de Candido de Souza.
- Im. 49 – p. 78 Fotografia *pinhole* de Carlos Alberto Melo.
- Im. 50, 51 e 52 – p. 79 Guilherme Galarraga. Jefferson fotografa a porta.
- Im. 53 – p. 80 Fotografia *pinhole* de Jefferson Pinheiro.
- Im. 54 – p. 80 Rafael Johann. Jefferson fotografa debaixo do banco.
- Im. 55 – p. 80 Fotografia *pinhole* de Jefferson Pinheiro.
- Im. 56 a 60 – p. 82 Guilherme Galarraga. Bianca fotografa.
- Im. 61 – p. 82 Fotografia *pinhole* de Bianca Passuello.
- Im. 62 – p. 83 Fotografia *pinhole* de Maurício Saldanha.
- Im. 63 e 64 – p. 84 Fotografias *pinhole* de Bianca Passuello.

- Im. 65 – p. 85 Fotografia *pinhole* de Christopher Thomas.
- Im. 66 – p. 85 Fotografia *pinhole* de Candido de Souza. Auto-retrato.
- Im. 67 – p. 85 Fotografia *pinhole* de Egídio Emanuelli.
- Im. 68 – p. 85 Fotografia *pinhole* de Edgar Salla. Fotografia antes do concerto da câmera.
- Im. 69 – p. 85 Fotografia *pinhole* de Nidiana Pohl. Auto-retrato.
- Im. 70 a 75 – p. 86 Guilherme Galarraga. Laboratório fotográfico.
- Im. 76 – p. 89 Fotografia *pinhole* de Egídio Emanuelli. Auto-retrato.
- Im. 77 – p. 90 Fotografia *pinhole* de Marta Helena Peixoto. Necrotério.
- Im. 78 – p. 91 Fotografia *pinhole* de Edgar Salla.
- Im. 79 – p. 92 Fotografia *pinhole* de Carlos Alberto Melo.
- Im. 80, 81 e 82 - p. 92 Rafael Johann. Montagem da exposição.
- Im. 83 e 84 – p. 93 Fotografia *pinhole* de Egídio Emanuelli. Negativo e positivo de fotografia da família.
- Im. 85 – p. 95 Fotografia *pinhole* de Edgar Salla.
- Capítulo 4**
- Im. 86 – p. 100 Fotografia *pinhole* de Jeferson Patrick Melo. Prédio CPCA.
- Im. 87- p. 102 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. Auto-retrato.
- Im. 88 – p. 102 Fotografia *pinhole* de Marcelo Rodrigues da Rosa. Auto-retrato.
- Im. 89 – p. 103 Fotografia de família registrada pela pesquisadora em campo. Acervo pessoal Fernanda Rodrigues.
- Im. 90 e 91 – p. 104 Paula Biazus. Saída de campo na parada 15.
- Im. 92 – p. 106 Fotografia *pinhole* de Carla Paiva. Auto-retrato.
- Im. 93 a 95 – p. 107 Paula Biazus. Gabriela fotografa.
- Im. 96 e 97 – p. 108 Paula Biazus. Gabriela fotografa.
- Im. 98 – p. 108 Fotografia *pinhole* de Gabriela Favalli.
- Im. 99 e 100 – p. 109 Paula Biazus. Fernanda e Marcelo se fotografam.
- Im. 101 – p. 109 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues.
- Im. 102 , 103 e 104 – p. 110 Paula Biazus. Wagner fotografa as crianças e a pesquisadora.

- Im. 105 – p. 110 Fotografia *pinhole* de Wagner de Moraes.
- Im. 106 – p. 111 Fotografia *pinhole* de Luciano Dias. Parada 15.
- Im. 107 – p. 111 Fotografia *pinhole* de Priscila dos Santos. Parada 15.
- Im. 108 – p. 111 Fotografia *pinhole* de Tatiana de Oliveira. Parada 15.
- Im. 109 e 110 – p. 112 Paula Biazus. Jorge e Priscila se fotografam no pátio do CPCA.
- Im. 111 – p. 112 Fotografia *pinhole* de Priscila dos Santos.
- Im. 112 – p. 112 Fotografia *pinhole* de Luciano Dias. Pátio do CPCA.
- Im. 113 – p. 112 Fotografia *pinhole* de Jackson Gon Chu. Pátio do CPCA.
- Im. 114 – p. 112 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. Auto-retrato.
- Im. 115 - p. 112 Fotografia *pinhole* de Wagner de Moraes.
- Im. 116 – p. 113 Fotografia *pinhole* de Gabriela Favalli. Igreja Nossa Sra. Das Dores.
- Im. 117 - p. 113 Fotografia *pinhole* de Marcelo Rodrigues da Rosa.
- Im. 118 – p. 114 Fotografia *pinhole* de Marilene Lopes. Colegas de trabalho.
- Im. 119 - p. 114 Fotografia *pinhole* de Carla Paiva.
- Im. 120 – p. 114 Fotografia *pinhole* de Jeferson Patrick Melo. Monumento a Bento Gonçalves.
- Im. 121 – p. 114 Fotografia *pinhole* de Tatiana de Oliveira. Auto-retrato no pátio de casa.
- Im. 122 a 126 – p. 117 Paula Biazus. Montagem da exposição.
- Im. 127 – p. 117 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues.
- Im. 128 a 132 – p. 118 Paula Biazus e Rafael Johann. Exposição Paróquia Santa Clara.
- Im. 133 – p. 119 Fotografia de família registrada pela pesquisadora em campo. Acervo pessoal Fernanda Rodrigues.
- Im. 134 - p. 119 Fotografia de família registrada pela pesquisadora em campo. Pais da Fernanda, provavelmente, no Parque Saint Hilaire. Acervo pessoal Fernanda Rodrigues.
- Im. 135 – p. 120 Fotografia de família registrada pela pesquisadora em campo. Fotografia da família no Centro de Porto Alegre. Acervo pessoal Fernanda Rodrigues.
- Im. 136 – p. 123 Paula Biazus. Da porta de casa da Fernanda.

Im. 137 – p. 124 Fotografia *pinhole* de Marcelo Rodrigues da Rosa. Parque Saint Hilaire.

Im. 138 e 139 – p. 125 Fotografias *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. Parque da Redenção.

Im. 140 e 141 – p. 127 Fotografias *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. Em casa, Fernanda e as irmãs.

Im. 142, 143 e 144 - p. 128 Paula Biazus. Retratos na CCMQ.

Im. 145 e 146 – p. 129 Paula Biazus. Fernanda fotografa na CCMQ.

Im. 147 – p. 129 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues.

Im. 148 – p. 130 Paula Biazus. Marcelo fotografa na CCMQ.

Im. 149 e 150 – p. 130 Fotografia *pinhole* de Marcelo Rodrigues da Rosa.

Im. 151 – p. 130 Paula Biazus. Marcelo fotografa na CCMQ.

Im. 152, 153 e 154 – p. 131 Fotografias *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. No Parque Saint Hilaire e o retrato do tênis na CCMQ em negativo e positivo.

Im. 155 – p. 132 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues. Parque da Redenção.

Im. 156 a 159 – p. 133 Paula Biazus. Fotografia de família registrada pela pesquisadora em campo. Acervo pessoal Fernanda Rodrigues.

Im. 160 – p. 133 Paula Biazus. Retratos.

Im. 161 a 166 – p. 134 Paula Biazus. Retratos.

Capítulo 5

Im. 167 - p. 137 Fotografia *pinhole* de Gabriela Favalli.

Im. 168 - p. 137 Fotografia *pinhole* de Luciano Dias.

Im. 169 – p. 140 Fotografia *pinhole* de Priscila dos Santos.

Im. 170 – p. 140 Fotografia *pinhole* de Jeferson Patrick Melo.

Im. 171 – p. 142 Fotografia *pinhole* de Carla Paiva.

Im. 172 – p. 142 Fotografia *pinhole* de Marcelo Rodrigues da Rosa.

Im. 173 – p. 143 Fotografia *pinhole* de Tatiana de Oliveira.

Im. 174 – p. 143 Fotografia *pinhole* de Nidiana Pohl.

Im. 175 – p. 146 Fotografia *pinhole* de Edgar Salla.

Im. 176 – p. 146 Fotografia *pinhole* de Fernanda Franciane Rodrigues.



Introdução

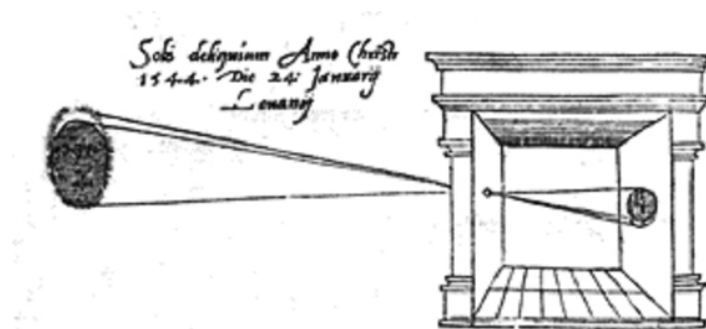
Apresento, nesta dissertação, um exercício etnográfico realizado na cidade de Porto Alegre, a partir de duas oficinas de fotografia *pinhole* ministradas pelo grupo de fotógrafos Lata Mágica¹. Duas oficinas: a primeira realizada no Bairro Partenon nos meses de novembro e dezembro de 2004 e a segunda no Bairro Lomba do Pinheiro nos meses de maio e junho de 2005 que, etnograficamente, são analisadas em duas questões centrais; a relação dos alunos com um ato fotográfico não convencional e a relação dos alunos enquanto fotógrafos e habitantes de uma paisagem urbana específica. Essas relações são pensadas e analisadas sob perspectivas teórica e metodológica de uma Antropologia Urbana e Visual.

A técnica *pinhole*² consiste na utilização de câmeras sem lentes que, pelo princípio da câmara escura, possibilitam a obtenção de imagens de uma maneira bastante simplificada. A técnica, traduzida para o português como buraco de alfinete, permite que se construa, a partir de qualquer recipiente vedado da entrada da luz, uma câmera fotográfica, regulando a passagem dessa luz através de um pequeno orifício feito com uma agulha. A imagem exterior ao recipiente

¹ O grupo de fotógrafos Lata Mágica é formado por mim, Paula Biazus, mestranda em Antropologia Social pela UFRGS, pela jornalista Maísa Del Frari e pelos artistas plásticos, Rafael Johann e Guilherme Galarraga. O grupo começou a realizar oficinas de fotografia *pinhole* em novembro de 1999, quando cursávamos Comunicação Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalhei desde 1997 no Núcleo de Fotografia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – Fabico. Eu e Maísa concluímos o curso de Jornalismo, enquanto Rafael e Guilherme deixaram o curso de Publicidade para ingressarem no Instituto de Artes da UFRGS.

² Para o conhecimento das utilizações da fotografia *pinhole* ver: www.latamagica.art.br, www.pinholevisions.org, www.pinholerresource.com, www.eba.ufmg.br/cfalieri, www.pinhole.org, www.pinholeday.org, www.pinhole.com.

será projetada no seu interior de cabeça para baixo e invertida horizontalmente (direita – esquerda).



Im. 1

Esse é o princípio óptico fundamental de todas as câmeras fotográficas - a constatação de um fenômeno natural que ocorre em espaços variados - baseado na linearidade das ondas luminosas (consequência da sua capacidade de refletir quando atinge alguma barreira “material”). Portanto, construir e fotografar utilizando essa técnica são processos simples em que não é necessário o domínio de nenhuma “máquina” extraordinária. No lugar de grandes parafernâlias tecnológicas e um infindável número de botões, somente uma lata de tinta com o interior forrado de preto, um minúsculo furo em um de seus lados e uma fita isolante funcionando como obturador. Isso em relação ao Grupo Lata Mágica, pois é possível construir câmeras *pinhole* com caixas, latas de formatos variados, potes pretos de filmes fotográficos ou qualquer recipiente que possa ser vedado à entrada da luz. Na prática, o funcionamento é muito mais simples do que procurar descrever a técnica. Qualquer criança brinca e se diverte, literalmente. Não é preciso saber fotografar com nenhuma outra câmera, pois a câmera escura é o princípio de todas as fotografias.

O aprendizado de uma técnica fotográfica pouco convencional “provoca a sensação de estranhamento ao cotidiano” (LANGDON, 1999, p. 25), já que os alunos experimentam confeccionar artesanalmente seus próprios aparatos de registro de imagens e depois acompanham o processo de revelação em um laboratório fotográfico. A linguagem fotográfica deve ser considerada, aqui, como uma técnica para construção de olhares sobre a realidade do cotidiano e da cidade, pois possui a capacidade de re-significar o ambiente fotografado. Ao

recriar um cenário, transpondo-o para as duas dimensões do registro fotográfico, pode apresentar-se ao observador como uma nova visão sobre um espaço já conhecido. A partir do encontro etnográfico pesquisador-professor e alunos, ocorrido nas oficinas, é possível pensar a relação dos participantes com o ato fotográfico enquanto uma “arte de fazer” (DE CERTEAU, 2004) - de construir uma imagem de forma mais artesanal - e a relação desses indivíduos como habitantes do espaço urbano a partir dos espaços vividos enquanto tal. Como a experiência urbana de indivíduos na cidade de Porto Alegre pode conformar seus olhares sobre o mundo e refletir na imagem que será vista por outras pessoas, além do próprio fotógrafo que a construiu.

As histórias reunidas no presente trabalho tratam, também, de transformações de olhares, tanto dos alunos - que passaram pela experiência de fotografar utilizando uma simples lata de tinta vazia - quanto da transformação do meu olhar para com essas oficinas, a partir do encontro com os preceitos da Antropologia Social. Na verdade, são experiências de olhar a realidade sob outros pontos de vista, a fotografia por um simples buraco de agulha e as oficinas sob um prisma etnográfico. Essa pesquisa é resultado de uma trajetória de descoberta do exercício antropológico e, como toda experiência que envolve a ação de descobrir, foram incluídas modificações ao longo da sua realização como a ampliação da pesquisa de campo para a observação de duas oficinas ao invés de apenas uma, conforme previsto inicialmente. A pesquisa deve ser vista como um percurso em que as escolhas foram sendo feitas de acordo com as provocações que meu olhar encontrava no objeto pesquisado, numa troca estabelecida a partir do encontro etnográfico.

A proposta é refletir sobre a natureza e qualidade do “encontro com o outro” como ponto de partida fundamental para o exercício da Antropologia Social. Nesse caso, uma experiência é partilhada no momento do ato fotográfico, marcado pela intersubjetividade dos participantes, quando se estabelece uma ruptura com o fazer fotográfico convencional e a construção de um novo olhar, mas que não deixa de ter presente os elementos constitutivos anteriores. Assim, os itinerários urbanos dos personagens são fundamentais para a compreensão de suas relações com a imagem que construíram e com o artefato fotografia enquanto um objeto de apropriações sociais. Não esquecendo as trocas e a circulação de imagens e olhares entre alunos e professores e entre os próprios alunos no decorrer das atividades envolvendo o ato fotográfico, evocando o trabalho da memória e suas trajetórias na cidade de Porto Alegre, conformadas por visões de mundo e estilos de vida diferenciados.

Essa pesquisa está inserida em um contexto mais amplo em relação aos estudos sobre a memória coletiva dos habitantes de Porto Alegre através da inserção da pesquisadora no Banco de Imagens e Efeitos Visuais³ – LAS - PPGAS – ILEA – UFRGS coordenado pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Cravalho da Rocha que desenvolveram o Projeto Integrado, no âmbito do CNPq⁴, "Estudo Antropológico de Itinerários Urbanos, Memória Coletiva e Formas de Sociabilidade no Meio Urbano Contemporâneo", onde trabalha-se a produção e pesquisa de imagens que possibilitem o exercício etnográfico nas diversas camadas temporais que conformam o meio urbano atual.

A partir dessa proposta teórico-metodológica, foram utilizadas diversas imagens, além da escrita textual, para a restituição do fenômeno etnografado, procurando evocar os momentos vividos em campo. As fotografias dos alunos, as fotografias produzidas pelos integrantes do Grupo Lata Mágica, as fotografias da pesquisadora em campo e, também, um exercício de etnografia sonora que tentou restituir as sonoridades que marcaram o tempo etnográfico de compartilhar o ato fotográfico *pinhole*. Desejo ao leitor que as imagens, evocadas pelo cruzamento dessas linguagens, permitam o mergulho nessa experiência de muitos olhares reconstruída a partir de determinado ponto de vista.

Para a compreensão do leitor, explicito algumas convenções utilizadas na construção do texto:

* A fotografia realizada com câmeras que utilizam lentes foi denominada “fotografia convencional”, ao contrário da técnica *pinhole* que provoca uma ruptura no sentido da imagem a ser produzida e das expectativas geradas por esse ato fotográfico. Teoricamente, essa contraposição é melhor analisada no primeiro capítulo dessa dissertação.

* Os espaços onde ocorreram as oficinas aparecem em diversos momentos sob as siglas das Instituições que nos abrigaram para o desenvolvimento das atividades. Essa era a maneira que usávamos para identificar os locais em diversos momentos, tanto entre o Grupo Lata Mágica quanto com os alunos das oficinas. Assim, por diversas vezes, o Hospital Psiquiátrico São Pedro aparece como HPSP e o Centro de Promoção da Criança e do Adolescente como CPCA.

* O capítulo etnográfico que trata sobre a oficina no Hospital Psiquiátrico São Pedro é acompanhado de um cd com pequenas narrativas sonoras. Devem ser ouvidas de acordo com as

³ Inserido junto ao Laboratório de Antropologia Social – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – IFCH – UFRGS e sediado junto ao Instituto latino-americano de Estudos Avançados.

⁴ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

indicações do número da faixa, situada junto a determinadas imagens ao longo do texto. As narrativas contêm informações que, na sua maioria, não são reproduzidas no texto, sendo fundamental a escuta para melhor compreensão do fenômeno.

* As falas dos informantes e integrantes do Grupo Lata Mágica que aparecem em itálico foram transpostas das gravações realizadas durante a etnografia no HPSP.

* Os nomes que aparecem aqui são os nomes verdadeiros dos meus informantes.



Capítulo 1

A técnica *pinhole* e o contexto de “nossa” cultura visual: fotografia e “visão de mundo”.

Para compreender a significação das oficinas de fotografia *pinhole* na presente pesquisa é preciso considerá-la dentro de um contexto mais amplo, o da linguagem fotográfica, que implica nas muitas possibilidades de “escrita com a luz”. Assim, torna-se possível a avaliação das oficinas de uma técnica fotográfica não-convencional como uma experiência capaz de desencadear reflexões sobre o olhar e sua conformação social. É importante considerar as reflexões mostradas aqui enquanto o amadurecimento de uma discussão sobre a linguagem fotográfica, iniciada juntamente com a minha trajetória pessoal no universo fotográfico. É, também, consequência da pesquisa em torno da linguagem fotográfica *pinhole* propiciada pelo trabalho do Grupo Lata Mágica e do meu encontro posterior com a teoria Antropológica, buscando compreender as implicações sociais na construção de uma linguagem, seja escrita ou, como nesse caso, figurativa.

A reflexão sobre a fotografia como um sistema de representação implica em encará-la como “fato da cultura” (MACHADO, 1984) pois ela traz, em seus elementos constitutivos, a história do desenvolvimento burguês, refletindo a “visão de mundo”⁵ (GEERTZ, 1989) daqueles que a instituíram como forma representativa. Segundo Clifford Geertz, “a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo” (1999, p. 165).

A discussão traçada não tem como intenção discutir sobre a validade da linguagem fotográfica como forma de expressão artística e, sim, como meio de expressão de uma cultura sobre o mundo dos objetos, não esquecendo que os fatos sociais levam ao “desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais característicos” (BAXANDALL, 1991, p. 9). A fotografia possui a trajetória de um estilo figurativo que se tornou predominante na cultura ocidental como meio de expressão de indivíduos que não precisam ser, necessariamente, artistas e podem estar interessados apenas em registrar tempos e espaços significativos da sua vida social. Concebendo esse instrumento de representação, a fotografia, como a “materialização de uma forma de viver”, segundo a definição de Clifford Geertz (1999, p. 150) para a obra de arte, trazendo “um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível”.

O surgimento da técnica fotográfica ocorreu em consonância com o momento em que a cultura ocidental “civilizada” afirmava sua “visão de mundo” sob uma ótica cartesiana e estabelecia um profundo dualismo entre o pensamento figurativo e o pensamento abstrato. Mas essa separação entre figuração e abstração é, no mínimo, problematizada por alguns autores que procuram por seus entrelaçamentos possíveis. Segundo Gilbert Durand (1988), o pensamento simbólico é constituído pela ordem das imagens e pelo pensamento conceitual, configurando “interseções que se solidarizam gerando a unidade do pensamento e das expressões simbólicas” (p. 142).

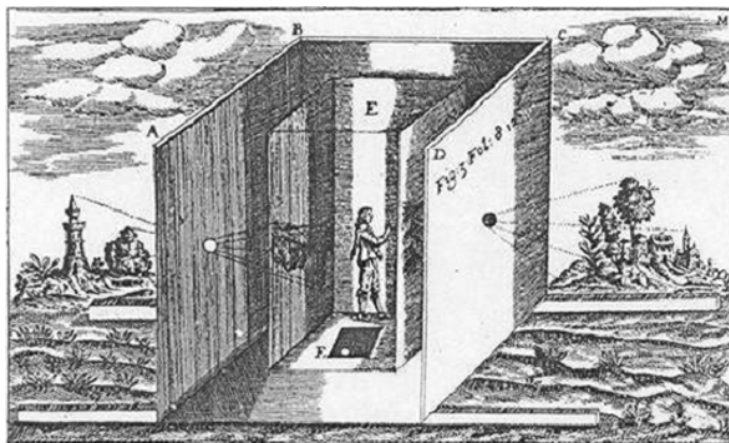
Em seus primórdios a fotografia foi vista como uma solução, ao que Gilbert Durand (1988) alerta serem as ambições atribuídas às artes e à consciência, a partir do século XIII, de não

⁵ “Se é verdade que os critérios de ‘imitação do mundo’ visível pelos signos figurativos são decorrência da história do grupo social que os pratica e se é verdade que cada grupo representa o que vê e vê o que representa a partir de certos pressupostos gnosiológicos que conformam o seu modo particular de se impor na sociedade, então o exame detalhado do *código* da fotografia e de seus sucedâneos deverá revelar – esperamos – a estratégia operacional da burguesia ascendente que o inventou” (MACHADO, 1984, p. 27).

mais reconduzir a um sentido mas de “copiar a natureza”⁶ (DURAND, 1988, p. 32). Assim, a linguagem fotográfica foi, muitas vezes, explorada pela sua capacidade de “duplicar o real” e não por sua capacidade de escrita, que é interpretativa do mundo aparente sob um ponto de vista construído pelo fotógrafo. Escrever por imagens figuradas não é o mesmo que escrever a partir de um alfabeto gráfico e deve ser trabalhado nas especificidades de sua própria linguagem, numa relação diferenciada com o imaginário e a superfície sensível das formas.

As diferentes linguagens configuram formas distintas de representação que fazem usos de suas especificidades para relacionar o homem às suas experiências e sensações no mundo. A imagem técnica, realizada através de aparelhos como a câmera fotográfica, sempre carregará consigo um valor figurativo que remete a um “duplo do real”, podendo facilmente ser considerada como uma “cópia da realidade”. “O comportamento figurativo deriva da mesma aptidão do homem para refletir a realidade sob a forma de símbolos verbais, gestuais ou materializados em figuras” (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 177).

1.1 O início da técnica fotográfica e a conformação da sua linguagem



Im. 2

⁶ “Constatou-se que os grandes sistemas de imagens (*welbild*), de ‘representação do mundo’, se sucedem de maneira distinta no decorrer da evolução das civilizações humanas” (DURAND, 1988, p. 78). Sobre os modelos de representação que, de maneira arqueológica, vão se sobrepondo e decorrendo uns aos outros ver: FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

A perspectiva central e unilocular⁷, criada a partir da ideologia do Renascimento, é a mesma perspectiva utilizada pela câmera escura e, conseqüentemente, pelas câmeras fotográficas atuais. É “decorrência de uma concepção de espaço e de certos deslocamentos gnosiológicos que se processavam na época”, buscando mais que uma analogia, ou seja, uma homologia que corresponderia a uma identidade perfeita entre o signo e o seu referente (MACHADO, 1984, p. 27 e 66). A câmera escura⁸ e sua perspectiva renascentista serviram para auxiliar a pintura, além de ser o princípio ótico fundamental que possibilitaria, mais adiante, o registro fotográfico. O despertar dessa nova utilização da passagem da luz solar por um pequeno orifício partiu das pesquisas em torno da fotossensibilidade de alguns sais de prata, no início do século XIX, mas somente em 19 de agosto de 1839, em Paris, o procedimento fotográfico foi apresentado numa sessão da Academia de Ciências. Surgiram os primeiros daguerreótipos, imagens fotográficas positivas, gravadas em placas de metal, cuja ausência de negativo não permitia reproduções. Cada exemplar era único, guardado em estojos de couro como jóias preciosas, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação visual.

Deve-se considerar que o desenvolvimento da fotografia ocorreu no mesmo período em que, a partir de 1750, a burguesia se afirmou como classe dominante em uma estrutura social até então comandada pela aristocracia. Nesse contexto, viu-se o surgimento de uma técnica fotográfica decorrente desse processo social, pois “os meios que cada grupo social elege para exprimir as relações em que está mergulhado são como essas próprias relações, derivações da história desse grupo” (MACHADO, 1984, p. 17). A trajetória da técnica fotográfica transcorreu rapidamente a partir dos primeiros daguerreótipos e o trabalho artesanal do fotógrafo em realizar uma fotografia única, utilizando grandes câmeras onde não havia negativo para reproduções, com ele próprio realizando o processamento no laboratório fotográfico até o atual fotógrafo amador na busca de seus instantâneos em que só é preciso apertar um botão. Essa modificação no ato de produzir/consumir fotografias corresponderia ao crescimento de uma cultura objetiva e de um

⁷ De acordo com Arlindo Machado (1984), esse sistema procurava obter uma “sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis ‘objetivas’ do espaço formuladas pela geometria euclidiana” (p.63). “Para que a perspectiva central e unilocular do Renascimento pudesse aparecer como a representação ‘natural’ do mundo, vários aspectos da percepção tiveram de ser censurados. [...] Isso quer dizer que a visão da perspectiva renascentista é a visão do Cíclope muito mais do que a do homem. Nós vemos o mundo com dois olhos e com dois olhos em movimento, razão por que o nosso campo visual toma a forma de uma esferóide e não de um plano” (p. 67).

⁸ A Câmera Escura consiste na utilização de um princípio físico, onde a passagem dos feixes luminosos por um pequeno orifício projeta, em um ambiente escuro, a imagem do exterior invertida horizontalmente e verticalmente na parede oposta à abertura.

olhar moderno, pois “quanto mais objetivo e impessoal for um objeto, tanto mais adequado ele será para mais pessoas” (DODD, 1997, p. 102).

A produção artesanal das pinturas cedeu lugar a uma técnica mais impessoal, argumentaram alguns artistas do século XIX, como Charles Baudelaire⁹, que acompanhavam o surgimento das imagens fotográficas, encarando-as como simples reprodução mecânica da realidade. Assim, a arte estaria liberta de representar o mundo fielmente, em uma concepção que negava o caráter interpretativo da fotografia, desconsiderando a interferência do aparato ótico, que organiza os raios luminosos refratando-os através da mudança de meio, na passagem pela objetiva, refletindo-os na superfície fotossensível. Há, nas câmeras fotográficas, uma força muito mais formadora do que reprodutora da realidade pois são aparelhos que constroem “suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam ‘simulacros’, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem” (MACHADO, 1984, p. 11).

O retrato fotográfico ilustrava a maneira pela qual a burguesia em ascensão por um lado “imitava” a aristocracia, ao desejar reproduzir sua imagem e, por outro, “funcionava como formadora do gosto da sociedade” (CAMPBELL, 2001, p. 53), pois saía de “moda” a pintura e entrava a fotografia como forma de perpetuação da imagem dos membros da família, possibilitando o desenvolvimento de um novo produto. Já a pintura não satisfazia algumas necessidades culturais da época como a democratização do acesso ao retrato para a ascendente classe média, ultrapassando os limites da aristocracia já decadente. Da antiga burguesia à atual classe média, o “retrato fotográfico corresponde a um estado particular da evolução social”, segundo Gisèle Freund, no livro *La Fotografía como Documento Social* (1993, p. 15), “na sua origem e evolução, todas as formas de arte revelam um processo idêntico ao desenvolvimento interno das formas sociais”.

Existem algumas relações com o retrato fotográfico que são comuns entre a época de hoje e a da invenção da técnica fotográfica. O retrato ainda é utilizado como uma forma de afirmação da personalidade aliada ao testemunho referente a uma certa vivência: eu estive lá. Corresponde, também, para Gisèle Freund (1993), a uma necessidade urgente do homem em dar uma expressão à sua individualidade. Segundo Boris Kossov (1980), o retrato fotográfico, na origem do seu

⁹ Sobre o assunto, ver BENJAMIN, Walter. “A Pequena História da Fotografia”. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

desenvolvimento, tornou-se uma necessidade pois o homem o encarava como uma possibilidade de perpetuação da própria imagem. Consumir fotografias está também ligado a padrões de diferenciação social, envolvendo a escolha de determinados bens como parte visível da cultura humana. Deve, portanto, ser tomado como uma atividade ritual em que categorias sociais estão sendo continuamente redefinidas. Nada é mais regrado e mais convencional, para Pierre Bourdieu (1965, p. 24 e 25), do que as fotografias dos amadores que seguem uma estética social na produção de imagens de festas de família e de lembranças de férias. Segundo o autor, as normas que organizam a “temporada fotográfica” do mundo - a oposição entre o “fotografável” e o “não-fotografável” - são indissociáveis do sistema de valores implícitos, próprios a uma classe ou profissão.

Ao mesmo tempo em que aumentava a quantidade de imagens circulando e o próprio acesso a elas, a figura do fotógrafo amador ampliava a inclusão dos retratados no circuito da produção de imagem. As considerações de Georg Simmel (1976) sobre a vida moderna enfatizam a fragmentação da cultura subjetiva e a objetivação da cultura, podendo ser apropriadas numa análise da maneira de se utilizar a linguagem fotográfica como um processo em que o fotógrafo amador só controla o momento de apertar o botão. A compreensão sobre como a imagem se forma no interior da câmera e como essa mesma imagem se revela aos nossos olhos, em cópias, fica com os especialistas, os técnicos em fotografia dos laboratórios automatizados. A técnica fotográfica deixa de ser um instrumento de construção de imagens do mundo visível para ter um fim em si mesma, através do acúmulo de álbuns fotográficos nas estantes, como coleções de festas e lugares visitados¹⁰. O slogan da Kodak - que em 1888 lançou sua câmera utilizando filme em rolo - transmitia o caráter industrial da fotografia que entraria em vigor. Não era necessário ter conhecimentos de química para realizar a revelação do negativo ou acesso a um laboratório fotográfico: “*You press the button, we do the rest*”. O fotógrafo amador colaborou para a transformação da fotografia em algo que já estava na sua origem, pela possibilidade de reprodução em diversas cópias, objeto de consumo de massa.

1.2 A ruptura provocada pela técnica *pinhole* na conformação do olhar

¹⁰ Na modernidade, “o objeto pode sair de sua posição mediadora”, ganhando uma autonomia própria e rompendo com o processo cultural, tal como G. Simmel o compreende. Ele não é mais um meio, ele é o próprio fim da corrente (sujeito-objeto, objeto-sujeito) e com isso o processo cultural fica bloqueado (WAIZBORT, 2000, p. 125).

Pensando nesse contexto de desenvolvimento da técnica fotográfica, a oficina de fotografia *pinhole* provoca, nos termos de Marshall McLuhan (1957), uma ruptura nos padrões culturais e nas formas de aprendizado, pois serve para a desconstrução de um olhar fotográfico originado a partir de uma determinada sociedade moderna, industrial e capitalista (um olhar iluminista, perspectivado e racional). As mudanças na cultura material, em relação ao que é uma câmera fotográfica, envolvem a conformação de hábitos mentais diferentes aos previamente estabelecidos pelos alunos.

A técnica *pinhole* carrega elementos próprios, decorrentes da linguagem utilizada. Ao ser feita com uma lata, ela distorce a imagem conforme a curvatura do recipiente. A ausência de lentes causa um efeito grande-angular, que se traduz no destaque dado ao primeiro plano da imagem, assim como o tempo de exposição para se obter uma fotografia aumenta significativamente. A *pinhole* produz imagens que podem traduzir “a função da fotografia como forma de exercício do olhar: em posição excêntrica, a perspectiva age explicitamente como instrumento de deformação e a posição do olho/sujeito se denuncia como agente instaurador de toda ordem” (MACHADO, 1984, p. 112). As características desse tipo de fotografia denunciam a seu espectador a “artificialidade” do aparato fotográfico ao tentar reproduzir fielmente a visão do olho humano. A técnica *pinhole* traz esse estranhamento visual como elemento constitutivo de suas imagens.

Na história da comunicação humana, toda mudança nos meios externos de comunicação levou a formação de choques de transformação social¹¹. Fotografar através da técnica *pinhole* implica em determinados hábitos mentais diferentes dos envolvidos com a fotografia convencional, principalmente no que diz respeito às expectativas em torno da imagem a ser produzida. A *pinhole* revela-se sempre como uma surpresa no momento do seu surgimento dentro do laboratório fotográfico: o enquadramento apresenta ângulos inusitados, pela ausência de visor na câmera e, às vezes, o tempo de exposição não é adequado para determinada situação luminosa, sendo assim um exercício de paciência. Ao contrário de uma câmera digital, que o resultado pode ser visto imediatamente, na fotografia *pinhole* existe um tempo maior de construção da imagem.

¹¹ Em “*Sight, Sound and Fury*”, Marshall McLuhan (1957) analisa a transformação cultural em decorrência das novas tecnologias da comunicação: a passagem da cultura escrita, mais precisamente da cultura do livro, para uma cultura da mídia ou audiovisual. Este processo também é comparável à passagem anterior da tradição oral para o livro impresso conformando uma ruptura nas formas de aprendizado.

A técnica *pinhole* apresenta imagens “fantasmagóricas” devido aos longos tempos de exposição e deformações - tanto pela ausência de lentes como pela curvatura das câmeras construídas com latas redondas - que parecem lembrar ao leitor que aquilo é uma re-apresentação do mundo, transposta para o papel através do uso de uma linguagem específica. Essa fotografia acentua o potencial do aparelho fotográfico como construtor de realidades, de acordo com a maneira como organiza os dados luminosos na passagem pelo buraco de agulha e, também, pelo recorte dado por seu autor. Um aspecto dessa linguagem é não ter como disfarçá-la sob a pretensa apreensão especular da realidade, pois as deformações características da imagem alertam o seu espectador. A “grande ironia”, não percebida pela maioria dos consumidores da fotografia amadora, é o quanto se interfere na construção ótica do aparato para reconstruir uma noção de realidade sem alterações. Quanto maior o jogo de lentes no interior da objetiva, corrigindo uma as distorções das outras, maior a impressão do real. A proposta das oficinas de fotografia *pinhole* é justamente romper com a “tradição” fotográfica de apreensão da realidade, imposta antes mesmo do seu surgimento com a utilização da câmera escura pelos pintores renascentistas.

A fotografia, hoje, desempenha um papel uniformizador, com seus rituais pré-estabelecidos dos eventos que devem ser fotografados. A fotografia *pinhole* pode agir como uma forma de subjetivar essa cultura fotográfica. Subjetivar¹² a imagem, reintegrando o ato fotográfico como mediador da relação do sujeito com o mundo, afirmando a sua capacidade construtora de imagens e seu potencial interpretativo de realidades. Na *pinhole*, as imagens não obedecem a uma estética de previsibilidade do enquadramento e, conseqüentemente, acaba não produzindo as fotografias que se repetem nos álbuns de família. Pode-se encontrar nesse ato fotográfico uma relação diferente com a imagem. O fotógrafo não é aquele que simplesmente coloca a câmera na altura dos olhos e aperta o botão. Ele pensa a imagem a ser fotografada com todo cuidado porque a câmera não precisa estar sempre limitada às imagens obtidas do ponto de vista “tradicional”: o fotógrafo em pé, apoiado, com a câmera no rosto ou controlando a cena pelo visor das digitais. Aliás, a câmera precisa de um apoio para que não balance durante a obtenção da imagem, não

¹² A “Tragédia da Cultura”, para G. Simmel (WAIZBORT, 2000, p. 128), ocorre a partir do momento em que os objetos seguem suas lógicas próprias, independentes do processo que os criou (como espírito subjetivado) e independentes do fim que lhes é atribuído (meios dos sujeitos), estagnando o processo cultural. À medida que esses objetos são reincorporados pelos indivíduos na circularidade entre sujeito e objeto, eles passam a ser re-subjetivados (os objetos), permanecendo como instrumento para o enriquecimento da subjetividade dos sujeitos.

sendo possível permanecer segurando a lata porque a imagem sairia tremida conforme o ritmo de nossa respiração.

Um outro tempo de produção da imagem também está relacionado ao fato das câmeras *pinhole*, no caso das oficinas do Grupo Lata Mágica, serem construídas pelos próprios alunos, permitindo, nos termos de A. Leroi-Gourhan (1965), um diálogo entre o fabricante e a matéria. Os alunos transformam um objeto do cotidiano, uma lata de tinta, em uma câmera capaz de produzir imagens fotográficas, pois “no sistema da câmara escura fazem-se máquinas usando coisas que já são outra coisa, que trazem a sua própria semântica” (DIETRICH, 1998).

As “técnicas de fabrico” ocorrem no “interior de um ambiente rítmico” conformado pela “repetição de gestos” (LEROI-GOURHAN, 1965). Nas oficinas de *pinhole* podemos distinguir dois ambientes rítmicos produtores de formas: o momento de construção da câmera e o momento de construção da imagem, o próprio ato fotográfico, ambos com seus gestos específicos. O resultado depende diretamente da forma da câmera utilizada e essa forma modifica o gesto em fotografar. Cada câmera fotográfica de formato diferente inclui um gestual específico para a construção das imagens: uma câmera que utiliza negativos 6x6cm - aquela com duas lentes que aparece nos filmes antigos - produz uma imagem quadrada e não é levada ao olho na hora de fotografar. Já a câmera 35mm, a mais comumente utilizada, é levada ao olho para a construção da imagem como se essa fosse uma extensão do olhar do fotógrafo. O “trajeto de cada forma” resulta da “qualidade estética do encontro entre função e forma” (LEROI-GOURHAN, 1965), o resultado fotográfico da câmera *pinhole* traduz o encontro entre uma lata de tinta e a função fotográfica. A fabricação da imagem segue na decorrência do ato fotográfico, nos seus gestos constitutivos para a fabricação de um enquadramento. Para François Soulages (1998) o fotógrafo é “um *homo faber*”. “Nós não tiramos uma foto, nós a fazemos”. A fotografia utilizando câmeras escuras constitui-se como “um processo de invenção de olhares técnicos, de construção e reconstrução de modelos de percepção” (DIETRICH, 1998).

A constituição do olhar do fotógrafo é culturalmente determinada, pois depende do que sua cultura permite ver no destaque a certos elementos sensíveis em detrimento de outros. É possível pensar em uma “relação entre indivíduos figurantes e a matéria figurada” (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 178), ou seja, entre o fotógrafo e seu referente fotográfico, aqueles elementos escolhidos por ele para a composição do quadro fotográfico. Assim, aspectos

subjetivos e culturais que conformam “visões de mundo” e “estilos de vida” (GEERTZ, 1989) acabam refletindo nas imagens fotográficas construídas.

A escolha dos elementos a serem fotografados narra sobre o local onde está ocorrendo a oficina de fotografia *pinhole*, inserido em um contexto urbano, bem como sobre a forma como os participantes se apropriam desse espaço. Ao propor uma nova relação com o espaço a partir de imagens pensadas, torna-se necessário conhecer melhor essa mediação simbólica através da qual espaço e tempo participam da estruturação da experiência social, refletindo sobre a força narrativa dessa imagem como interpretação do aparente. Assim, os participantes da oficina podem tornar-se narradores de situações e contextos cotidianos, com um tempo de escrita específico a partir dos longos tempos de exposição, usando a fotografia como uma “conceituação narrativa”.

A fotografia *pinhole* expressa determinada construção de sentido para uma estética do urbano que não é aquela comumente esperada. Na fotografia convencional essa construção é ligada a uma “noção convencional de espaço e objetividade”, a um “sistema de construção do espaço particularmente familiar” (SOULAGES, 1998). Já a técnica *pinhole* re-significa lugares ao distorcer as imagens pré-concebidas por seus habitantes e isolá-las do contexto em que estão inseridas na cidade. Uma nova perspectiva, de olhar lugares e situações na cidade, se estabelece na troca simbólica entre as imagens e o espaço. A fotografia lida com duas categorias básicas para a compreensão do ser humano como alguém dotado de consciência: o tempo e o espaço, sendo por esse mesmo motivo capaz de interpretar sobre o mundo. Trata-se da apropriação do local fotografado, memória pensada a partir do tempo ou do espaço transformados pela escrita fotográfica. A cidade como expressão de um imaginário humano capaz de traduzir uma multiplicidade de encontros de tempos e de espaços.

A partir das rupturas possíveis entre fotografia convencional e a técnica *pinhole* é que se torna possível pensar em analisar a relação entre os alunos, a técnica fotográfica e os elementos escolhidos por eles para fotografar. Para Pierre Bourdieu (1965), a prática fotográfica e a significação da imagem fotográfica dão matéria à sociologia. Pois, a reflexão weberiana acredita que o valor de um objeto de pesquisa depende dos interesses do pesquisador, (BOURDIEU *et al.*, 1965, p. 17).



Capítulo 2

A trajetória da pesquisa e considerações metodológicas

Neste capítulo, descrevo o processo e o contexto envolvidos em minha aproximação com o universo da presente pesquisa em que analiso duas oficinas de fotografia *pinhole* ministradas pelo Grupo de Fotógrafos Lata Mágica. Minha participação como professora, desde a formação desse Grupo, é fundamental para a compreensão da construção do objeto de pesquisa que, agora, observo e analiso no papel de mestrandia em Antropologia Social. As oficinas analisadas integram um projeto que ainda se encontra em execução, sendo apresentado e considerado nas relações construídas com as escolhas metodológicas realizadas ao longo da pesquisa.

Algumas questões sobre minha trajetória profissional e acadêmica são importantes, pois é possível dimensionar minha relação com a linguagem fotográfica convencional e, posteriormente, com a fotografia *pinhole*, possibilitando meu encontro, enquanto professora, com os alunos dessa técnica que acabou me conduzindo ao Mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 2004. Ao realizar oficinas de fotografia *pinhole*, juntamente com as demandas antropológicas sobre o fenômeno do viver na cidade, transformei minha relação com a cidade de Porto Alegre e os lugares que conheci contribuíram para reflexões que, aqui, se relacionam com as formas de habitar e olhar a paisagem urbana.

A contextualização da pesquisa conduz a uma reflexão sobre a trajetória do Grupo de fotógrafos Lata Mágica e como essa caminhada conformou uma maneira própria de ensinar uma linguagem fotográfica particular, influenciando nas escolhas metodológicas realizadas de acordo com meu posicionamento em campo, como professora e como etnógrafa. Duas experiências com o ensino da fotografia *pinhole* na cidade de Porto Alegre, mas que envolvem, sem dúvidas, minhas experiências anteriores como integrante do Grupo Lata Mágica. As histórias reunidas durante o desenrolar do trabalho de campo são representativas de tantas outras que me emocionaram e surpreenderam - agora vistas sob a perspectiva do encontro etnográfico - não disfarçando o esforço teórico-metodológico para “estranhar o familiar” (DA MATTA, 1978; VELHO, 1978) nesse objeto de pesquisa tão próximo e caro ao próprio pesquisador.

Segundo Roberto da Matta (1978, p. 30), a subjetividade e a carga afetiva que a acompanha estão sempre presentes dentro da prática intelectualizada em que consiste a pesquisa antropológica e, como tal, deve ser considerada um dado sistemático, gerando uma postura reflexiva sobre esse aspecto do fenômeno estudado. Gilberto Velho (1978) reforça essa particularidade envolvida no trabalho de campo ao afirmar que, para existir a possibilidade de se “estranhar o familiar”, devemos ser capazes de “confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos e situações” (p. 45).

A surpresa dos alunos nas oficinas, ao revelarem suas primeiras fotografias no laboratório denuncia: “Nossa! A Lata faz Foto!”. Quantas vezes ouvi essa mesma frase ao me perguntar o quê significava para esses alunos a experiência de descobrir a possibilidade de construir imagens a partir de câmeras que não são máquinas, ou seja, não são fabricadas pela indústria fotográfica e nem ao menos possuem lentes. Meus questionamentos a respeito da relação dos alunos com a fotografia *pinhole*, suas surpresas e expectativas sobre a imagem a ser produzida, acabaram proporcionando a construção da presente pesquisa. Acreditava que uma experiência com grande capacidade de transformar olhares - na medida em que o resultado produzido rompe com a “ilusão especular”¹³ (MACHADO, 1984) da imagem fotográfica convencional, provocando

¹³ A fotografia *pinhole* acentua o potencial do aparelho fotográfico como construtor de realidades, de acordo com a maneira que organiza os dados luminosos na passagem pelo buraco de agulha. Um aspecto dessa linguagem é não ter como disfarçá-la sob a “pretensa apreensão especular da realidade”, pois as deformações características da imagem alertam o seu espectador. A proposta das oficinas de fotografia *pinhole* é justamente romper com a tradição fotográfica de apreensão da realidade imposta antes mesmo do seu surgimento, com a utilização da câmara escura pelos pintores renascentistas.

questionamentos nos alunos enquanto possíveis fotógrafos das formas sensíveis do mundo - poderia se transformar em objeto de pesquisa elaborado a partir de preceitos de uma Antropologia Visual. Além disso, há uma preocupação em analisar o encontro etnográfico a partir dos lugares que eu ocupo na cidade, como me desloco e me encontro com os alunos das oficinas de fotografia *pinhole*, a partir de conceitos próprios à Antropologia Urbana.

Meu envolvimento com o campo de conhecimento da Antropologia Social está diretamente ligado à pesquisa com o uso de recursos audiovisuais e o fazer etnográfico na cidade, trabalhando com sociedades consideradas complexas. Como bolsista de apoio técnico do CNPq (2002-2005), fiz parte do projeto integrado de pesquisa “Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo”¹⁴, participando, ainda hoje, como pesquisadora associada ao BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais, Laboratório de Antropologia Social, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – IFCH/UFRGS¹⁵). O trabalho em questão desenvolve-se a partir da utilização de coleções etnográficas e apropriação de imagens (fotográficas, sonoras, textuais e em vídeo) como documentos sobre a cidade de Porto Alegre. A reunião e catalogação dessas coleções etnográficas em um banco de dados - que utiliza categorias e palavras-chaves estabelecidas a partir de conceitos antropológicos - permite acessar construções narrativas sobre a memória coletiva que se estabelece nas camadas temporais da cidade, construídas pelas trajetórias de seus habitantes. Atualmente, coordeno o Comitê de Estudos em Coleções Etnográficas em Fotografia no âmbito do BIEV, que discute a produção de etnografias que se utilizam da linguagem fotográfica como uma forma de escrita particular.

Além do encontro etnográfico apresentado ser representativo da trajetória de um Grupo de fotógrafos, na busca de uma maneira de ensinar e se relacionar com os alunos que tiveram ao longo de sua existência, outras questões impulsionaram minhas indagações sobre as implicações desse fazer fotográfico em uma grande cidade como Porto Alegre. A democratização da fotografia, o acesso à imagem, a desmistificação do processo fotográfico são questionamentos que pedem por um posicionamento desde a primeira oficina que realizei até hoje. Mesmo que fosse difícil imaginar que alguns procedimentos e interrogações, da primeira experiência de

¹⁴ Projeto Integrado de Pesquisa CNPq: "Estudo Antropológico de Itinerários Urbanos, Memória Coletiva e Formas de Sociabilidade no Meio Urbano Contemporâneo". Coordenação: Cornelia Eckert. Pesquisadoras: Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha.

¹⁵ Coordenado por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert e sediado no ILEA (Instituto Latino-americano de Estudos Avançados).

oficina, se tornariam rotina na continuidade dos trabalhos com o ensino de uma técnica diferenciada de se obter fotografias. Aliás, não seria possível imaginar que esse trabalho teria alguma continuidade para além de uma disciplina isolada da Faculdade de Jornalismo, que cursei entre 1995 e 2000. Não poderia dizer naquela época que conheceria bairros e vilas da cidade de Porto Alegre justamente por ensinar fotografia e, principalmente, que conheceria os moradores desses lugares e outros habitantes da cidade que não teria sequer sonhado em conhecer de outra maneira.

2.1 O percurso de um Grupo

A disciplina de Jornalismo Comunitário previa a elaboração de um projeto de comunicação relacionado a alguma comunidade específica. O ano era 1999, eu trabalhava no laboratório fotográfico da Faculdade como monitora, desde 1997 e estava cada vez mais envolvida com a produção e a discussão sobre a linguagem fotográfica, sendo que a idéia de realizar uma oficina de fotografia *pinhole* para as crianças da Vila Planetário¹⁶ parecia uma boa opção como um “projeto de comunicação”. Na verdade, a pessoa que sabia construir câmeras a partir de latas era um colega de Faculdade, Guilherme Galarraga, que havia aprendido a técnica com um alemão, Jochen Dietrich¹⁷, que desenvolvia seu Doutorado em Educação trabalhando com esse tipo de oficina e realizava uma parte de seu trabalho de campo em Porto Alegre. Como o grupo com quem eu deveria montar o projeto para a disciplina da Faculdade não era formado por fotógrafos, convidei alguns colegas que fotografavam para ajudarem, visto que a oficina se realizaria durante um sábado pela manhã. Entre essas pessoas estava Maísa Del Frari, minha colega desde o início

¹⁶ Como é conhecido o Residencial Jardim Planetário que está situado ao lado do prédio da FABICO, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Era um antigo amontoado de barracos instalados provisoriamente no local e que depois se tornou um conjunto habitacional para os mesmos moradores, ou seja, população de baixa renda. Eu já havia realizado um trabalho para disciplina de Radiojornalismo sobre a história e a transformação da Vila Planetário: a instalação dos barracos, a luta dos moradores pela regulamentação do espaço e a construção do conjunto de sobrados que hoje constitui o Residencial Jardim Planetário.

¹⁷ Infelizmente, a Tese de Doutorado de Jochen Dietrich não está traduzida para o português, impossibilitando o uso da bibliografia em alemão. Para conhecer seu trabalho: http://www.galerie-gerhard.com/dietrich_biogr.htm, <http://jochendietrich.kulturserver-nrw.de>. Bibliografia: Dietrich, Jochen, Helmut M. Hochwald und Thomas Kellner (Hrg.): Zwischenzeit -Camera obscura im Dialog. Stuttgart, Lindemanns Verlag 1993. Vom Ansehen der Dinge. Die Camera Obscura als Mittel und Medium in der Lerntätigkeit. Oberhausen, Athena-Verlag 2001.

do curso de Jornalismo e também monitora no Núcleo de Fotografia¹⁸ da FABICO, com quem já tinha realizado diversos trabalhos, inclusive algumas exposições fotográficas¹⁹.

Acredito que nenhum de nós imaginou a continuidade desse trabalho, mas o sucesso com a criação, durante aquela manhã de novembro, foi uma experiência gratificante: perceber a emoção dos alunos ao entrarem no laboratório e verem a imagem obtida por uma simples lata ser revelada. Depois da oficina, colamos as cópias fotográficas que resultaram da atividade em cartolinas pretas, com os nomes dos participantes, e levamos para expor na creche da comunidade, local que havíamos utilizado para a montagem do laboratório. Por existirem poucas janelas, facilitando a vedação à entrada da luz, e possuir água corrente - que é um dos itens básicos para o funcionamento de um laboratório fotográfico - improvisamos o banheiro da creche como espaço para o processamento dos negativos. Esse procedimento passaria a ser normal para o Grupo ao transformar espaços improvisados em laboratórios fotográficos, desde pequenos banheiros até grandes salas envidraçadas, exigindo muita lona preta e, certa vez, até a sala de uma moradora da Vila Amazonas foi forrada completamente com esse material, incluindo as paredes e o chão.

Após essa primeira experiência em que várias pessoas participaram, colegas de curso e do Núcleo de Fotografia, um outro grupo de colegas convidou a mim, Guilherme e Maisa para realizarmos uma oficina que serviria de “intriga narrativa”²⁰ (RICOEUR, 1994) para um documentário da disciplina de Linguagem de Vídeo. E assim, sucessivamente, os convites foram aparecendo para a realização de outras oficinas, como no Encontro Nacional dos Estudantes de Comunicação, realizado em São Leopoldo no ano de 2000, a primeira atividade voltada para o público adulto pois até então trabalhávamos principalmente com crianças. Afinal de contas, éramos o Grupo Lata Mágica, nome dado por um aluno que perguntou se a lata fazia fotos e, diante da resposta positiva, afirmou: “Ah, então a Lata é Mágica!”.

¹⁸ www.ufrgs.br/fotografia

¹⁹ Entre as exposições realizadas, destacam-se aquelas que fizeram parte do projeto Unicultura – Unifoto da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Greve / UFRGS* - Maio de 1998 (autores: bolsistas do Núcleo de Fotografia/FABICO); *Dois cais, Dois olhares* - Junho de 1998 (autores: Maisa Del Frari e Paula Biazus) e *A ordem é ninguém passar fome* - Novembro de 1998 (autores: Angelita Kasper, Janis Linda, Maísa Del Frari e Paula Biazus).

²⁰ Narrativa nos termos propostos por Paul Ricoeur em sua obra: “Tempo e Narrativa” (1994) em que a narrativa se constrói na articulação entre experiências temporais distintas, prefiguradas (tempo pensado), re-figuradas (tempo vivido) e configuradas (narrativa).

No início de 2001 juntaram-se mais dois integrantes ao Grupo, Rafael Johann e Pedro Araújo, conformando os cinco participantes que trabalhariam no período entre 2001 e 2003, quando Pedro deixou de laborar conosco. No mesmo ano de 2001, uma oficina na Vila Nossa Senhora de Fátima poderia ser considerada como a consolidação de um projeto das oficinas de fotografia *pinhole* e do grupo Lata Mágica, que se desdobraria em mais de cinquenta atividades - vinculadas a projetos distintos e com duração variada - em muitos bairros de Porto Alegre e cidades do interior, além de um projeto autoral, *O Olhar Passageiro* - financiado pelo Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre) que mostrou fotografias *pinhole*, na forma de grandes adesivos, afixados nas janelas dos ônibus da frota urbana da cidade.

A oficina na Vila Nossa Senhora de Fátima, realizada nos meses de maio a novembro, foi representativa para o grupo pois teve a duração de sete meses e possibilitou muitas descobertas e aprendizagens. Foi a primeira oficina em que as crianças confeccionaram as câmeras, utilizando latas de leite em pó, e foram realizadas todas as etapas do processo fotográfico; obter as imagens, revelar os negativos e processar as cópias fotográficas, além da montagem da exposição final. Até então levávamos as latas/câmeras já construídas. Todo o processo, desde a confecção das câmeras, só tinha sido realizado com turmas de jovens e adultos, mas as turmas infantis foram fundamentais para nossas descobertas sobre as aprendizagens dos alunos em relação à linguagem fotográfica - indo além da técnica *pinhole* - como forma de desenvolvimento de um olhar.

A partir de 2003 praticamente não houve mais oficinas com crianças, transformando as perspectivas do Grupo. Deve-se levar em consideração o desenvolvimento do Projeto *O Olhar Passageiro* e a constante transformação do formato da oficina - buscando uma nova maneira de despertar os olhares dos alunos - como influências na mudança de público das atividades do Grupo, pois com adolescentes e adultos havia possibilidade mais evidente de discutir sobre a linguagem fotográfica. A estrutura de participação do processo fotográfico se mantém desde o início da formação do Grupo Lata Mágica, mas as concepções sobre as oficinas se transformaram juntamente com as trajetórias individuais dos seus integrantes e do Grupo como um todo. Portanto, meu encontro com a prática e a teoria antropológica foi fundamental para uma transformação no meu próprio olhar sobre as oficinas ministradas.

A Vila Nossa Senhora de Fátima é contígua à Vila Bom Jesus, conhecido ponto de tráfico de drogas e violência da Capital, sendo que essa vizinha não destoa muito em termos de pobreza e

violência. As notícias acompanhadas nos jornais lembravam a todo momento mortes por brigas e confronto entre os vendedores de drogas da região. Durante a oficina realizada na Vila Fátima, aproveitou-se material fotográfico que os integrantes do Grupo tinham em casa, como sobras de trabalhos anteriores, pois o material necessário, papéis e produtos químicos, tem preço bastante elevado, apesar das câmeras poderem ser construídas, praticamente, sem custo algum. Utilizava-se para as aulas a sede de uma Associação que conduzia um sistema de adoção familiar à distância, em que as famílias recebiam ajuda financeira desde que mantivessem as crianças frequentando a escola. Até este momento, todas as oficinas do Grupo haviam sido voluntárias, inclusive as que foram ministradas por intermédio do Núcleo de Fotografia da FABICO/UFRGS como, por exemplo, no 2º Salão de Extensão Universitária, em 2000, e no projeto Universidade Solidária, no início de 2001, no município de Sentinela do Sul.

A possibilidade de realizar uma oficina de fotografia, envolvendo custos relativamente baixos, encaminhava o Grupo Lata Mágica para trabalhos na periferia de Porto Alegre ou mesmo no interior do Estado. Assim, através das oficinas de *pinhole* passei a conhecer lugares da cidade que antes eram somente pontos dispersos num mapa, ou mesmo lugares que não eram facilmente identificáveis nesses mesmos mapas, deixando claro o que significa o termo periferia. Vila Fátima, Vila Amazonas, Vila Tronco, Vila São Miguel, Vila Maria da Conceição, Bairro Mario Quintana. Ao mesmo tempo, estudantes de comunicação, artes plásticas e arquitetura nos convidavam para participar de semanas acadêmicas e encontros. Por apresentar uma imagem que deforma as linhas arquitetônicas, devido à curvatura da lata, muitos estudantes de arquitetura se interessavam em explorar esteticamente essa maneira de retratar a paisagem urbana. Por mais de um ano foram realizadas oficinas na semana acadêmica do curso de Arquitetura da UFRGS e, em certo ano, também na faculdade de Arquitetura da PUC-RS.

Após a conclusão do curso de Jornalismo por mim e pela Maísa, a profissionalização do Grupo passou a ser uma condição para a sua continuidade e aperfeiçoamento. De algum modo, as oficinas precisariam ter os custos cobertos e, se possível, reverter algum pró-labore para os oficinairos, contando que já possuíamos um currículo demonstrando experiência considerável no ensino da técnica *pinhole*. Durante os primeiros anos da trajetória do Grupo mantivemos como “tática” (DE CERTEAU, 2004) o trabalho voluntário e a inserção dentro do Núcleo de Fotografia da FABICO/UFRGS. Segundo Michel de Certeau, a tática é movimento e “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha” (2004, p. 100).

Considerando o contexto em que o Grupo estava imerso, os custos do material fotográfico e uma técnica fotográfica desconhecida para muitos, como ele poderia se mobilizar frente a possíveis instituições e dessa maneira permitir o seu desenvolvimento profissional?

A estratégia adotada foi a aproximação com projetos desenvolvidos pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre e a realização de algumas oficinas pagas, que ocorreram em Centros Culturais da área central da cidade, para um público de classe média intelectualizada como profissionais liberais, estudantes universitários e professores de diversas áreas como física, química e história, entre outras. O importante é esclarecer quais as soluções adotadas pelo Grupo para executar suas idéias dentro do quadro da cidade de Porto Alegre, que envolve uma política cultural específica e que deve ser considerada integrante dessa pesquisa. Compreender o contexto de trabalho do próprio pesquisador em relação ao grupo Lata Mágica, à cidade, aos moradores de diversas comunidades e às instituições públicas e privadas, torna-se fundamental para identificar o lugar de onde pesquiso as aprendizagens dos alunos junto a uma técnica não-convencional de produção de imagens e, para além disso, suas experiências urbanas relacionadas como configuradoras de um olhar. Assim como os “agenciamentos” envolvidos na realização das atividades do Grupo Lata Mágica, por trabalhar muitas vezes em conjunto com instituições públicas e privadas, visando possibilitar os projetos de ensino da fotografia *pinhole*.

No ano de 2002, o Grupo Lata Mágica participou, pela primeira vez, de um projeto da Prefeitura Municipal de Porto Alegre chamado *Descentralização da Cultura*. Projeto implantado durante a chamada *Administração Popular* - maneira como o Partido dos Trabalhadores definia seus mandatos na Prefeitura da cidade no período compreendido entre os anos de 1989 e 2004 - e que ainda age de acordo com o *Orçamento Participativo*, também implantado pelo governo petista. Mesmo que o PT tenha perdido as eleições de 2004 para outro partido, o PPS, os projetos citados nessa pesquisa continuam em funcionamento, mesmo que tenham sofrido algumas modificações. Assim, o Projeto *Descentralização da Cultura* oferece oficinas de expressões artísticas variadas de acordo com as 16 regiões em que a cidade é dividida pelo *Orçamento Participativo*, formando as Comissões de Cultura que fazem a ligação entre as comunidades, através das lideranças locais, e a Prefeitura que coordena as oficinas e a contratação dosicineiros.

Quando me tornei oficineira do projeto pela primeira vez, a coordenação do mesmo, ao apresentar a proposta, informou-me que o objetivo era realizar oficinas em Centros Comunitários

e, com o tempo, transformar esses espaços em núcleos de produção artística, tornando-os independentes até mesmo dos oficinairos vindos de fora da comunidade para ministrarem aulas. Seria um projeto de autonomia das regiões em relação a uma política cultural localizada especificamente na área central da cidade. Na prática, que acompanhei durante dois anos de maneira bem próxima em oficinas ao longo de todo o período e em um terceiro de maneira mais distante em algumas oficinas esparsas, o passo definitivo em direção a autonomia das regiões nunca foi dado em dez anos de implantação do projeto (1993-2003). De acordo com os relatórios escritos por mim para a coordenação das oficinas de fotografia, a falta de continuidade do projeto era enfatizada, tanto em relação a constituição de espaços próprios para as atividades como em relação a formação de oficinairos da comunidade e a criação de núcleos produtores.

Esses aspectos não impediram que o projeto fosse uma maneira de viabilizarmos oficinas em comunidades que, muitas vezes, não tinham acesso à fotografia como meio de expressão simbólica. As oficinas eram gratuitas aos interessados e a Prefeitura disponibilizava material e pró-labore, além de possibilitar o trabalho em um período mais longo, chegando a durar quase um ano. Com algumas turmas desenvolvemos, também, o ensino da linguagem fotográfica convencional com câmeras 35mm manuais. No mesmo ano que começamos as atividades ligadas à *Descentralização da Cultura*, inscrevemos o primeiro trabalho para participar da seleção de projetos artísticos e culturais da Secretaria Municipal da Cultura, através do Fumproarte.

O Fundo constitui um mecanismo para viabilizar a produção cultural na cidade de Porto Alegre, prestando apoio financeiro em até 80% do custo de projetos de natureza artística. As propostas são analisadas primeiramente pelo Comitê Assessor, formado por funcionários designados pela Secretaria Municipal da Cultura e responsável pela avaliação formal, considerando os projetos classificados ou desclassificados. Os projetos classificados são então avaliados pela Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), que considera o mérito segundo critérios de clareza e coerência, retorno de interesse público, previsão de custos, criatividade e importância para Porto Alegre. A CAS é composta por representantes da Administração Municipal e das entidades representantes do setor artístico-cultural.

A idéia era executar um projeto autoral de fotografia *pinhole* pelos integrantes do Grupo Lata Mágica, partindo do pressuposto que, ao ensinar a linguagem de uma fotografia não-convencional, também deveríamos mostrar as imagens que conseguiríamos fabricar. Depois de alguns anos ensinando fotografia em bairros distantes, na periferia de Porto Alegre, soava

estranho realizar uma exposição fotográfica em uma galeria, pois mesmo as pessoas que freqüentam galerias de arte nem sempre comparecem a exposições fotográficas e muitos de nossos alunos nunca tinham ido a nenhuma mostra em galerias. Surgiu, então, a idéia de colocar a exposição fotográfica dentro dos ônibus de Porto Alegre, fazendo da própria cidade o assunto das fotografias. Nascia *O Olhar Passageiro*, projeto executado durante o ano de 2003. Cada ônibus da frota porto-alegrense recebeu um adesivo 30x40cm contendo a imagem *pinhole* produzida por um dos integrantes do Grupo Lata Mágica, formando um conjunto de 25 fotografias. Porto Alegre já possuía uma relação entre arte e transporte público devido ao projeto *Poemas nos Ônibus*, que há mais de dez anos imprime poesias em adesivos que são colados nas janelas laterais do interior dos coletivos. *O Olhar Passageiro* tornou-se, então, a versão fotográfica da idéia, com fotografias *pinhole* feitas em câmeras que utilizam latas metálicas de panetone e papel fotográfico preto e branco, tamanho 18x24, cm como negativo.

O projeto ainda incluía uma exposição no Centro Cultural Usina do Gasômetro, o lançamento de um conjunto de cartões postais com as mesmas fotografias e duas oficinas gratuitas; uma aberta ao público em geral na Casa de Cultura Mario Quintana e outra para os funcionários da Companhia Carris de transporte coletivo, realizada em troca da colagem de adesivos feita pelos trabalhadores da empresa. Observando os projetos aprovados pelo Fumproarte ao longo dos editais, percebe-se a presença constante de iniciativas que contemplam de alguma maneira a cidade de Porto Alegre em livros, peças de teatro, cds e também fotografias. *O Olhar Passageiro* não fugia a essa regra, pois retratava a cidade dentro dos coletivos e se aproximava da política cultural exercida de descentralizar as iniciativas artísticas. Levar a exposição fotográfica ao público e para aqueles que utilizam o transporte público era, de alguma maneira, “descentralizar a arte”, retirando-a das galerias.

Assim, o Grupo Lata Mágica se tornou conhecido por ser aquele “das fotos nos ônibus” e muitas pessoas passaram a nos procurar para aprender a técnica. O projeto foi executado durante o ano de 2003, enquanto éramos novamente oficinairos do *Descentralização da Cultura*, que possibilitava as oficinas gratuitas. Com a divulgação do projeto também realizamos algumas oficinas pagas, em instituições no centro da cidade como a Casa de Cultura Mario Quintana e o Instituto dos Arquitetos do Brasil, atingindo um público variado em aspectos como gênero, classe social, profissão, idade, entre outros, conformando o ano em que oferecemos o maior número de

oficinas, desde o início do Grupo Lata Mágica, contabilizando atividades com quatorze turmas diferentes.

A trajetória do Grupo descrita acima serve para esclarecer o envolvimento do ensino da técnica *pinhole* com a própria cidade de Porto Alegre e seus habitantes. Muitas vezes, ao chegarem nas oficinas, alguns alunos já haviam estabelecido contato anterior com o Grupo, mesmo que fosse através de oficinas curtas, às vezes de apenas um dia. Esse foi o caso das comemorações do Dia Mundial da Fotografia *Pinhole* que ocorre, desde 2001, sempre no último domingo do mês de abril, organizado pelo site www.pinholeday.org. No mundo inteiro, as pessoas fotografam nesse dia e depois enviam suas imagens para serem publicadas na internet. Durante três anos, entre 2001 e 2003, o Dia da *Pinhole* foi comemorado pelo Grupo Lata Mágica em atividades abertas ao público, quando eram emprestadas latas carregadas e prontas para fotografar e depois os fotógrafos iniciantes acompanhavam a revelação dos negativos no laboratório. Após a atividade, os negativos eram *scaneados*, publicados no site como positivos e devolvidos aos seus autores. Em 2002, Porto Alegre foi a cidade com o maior número de participantes do evento, reunindo mais de 100 fotografias. Cabe lembrar que a técnica *pinhole* é um meio de expressão artística conhecido e muito utilizado no exterior.

2.2 Neste contexto, a pesquisadora entra em campo...

Depois de um projeto autoral como *O Olhar Passageiro*, o Lata Mágica decidiu inscrever uma outra iniciativa, no mesmo Fumproarte, para a realização de novas oficinas que pudessem ser gratuitas aos participantes, mas administradas e planejadas pelo próprio Grupo, sem a ligação com projetos como *Descentralização da Cultura*. Além da autonomia para estabelecer a duração das oficinas e sua distribuição na cidade, outra idéia levada em consideração era reunir essas oficinas - que ocorreriam em vários pontos da capital - para a finalização do projeto. Assim, o Projeto *Lata Mágica*, com o mesmo nome do Grupo, foi elaborado prevendo quatro oficinas em lugares “descentralizados” com a realização, ao final de cada edição, de exposição na própria comunidade e a reunião dos trabalhos das diversas oficinas em uma exposição coletiva, num Centro Cultural, incluindo a edição de catálogo mostrando fotografias de todos os alunos. A idéia era o acompanhamento de um processo artístico, a fotografia *pinhole*, do seu início até o produto final, exposições e catálogos. Além de confeccionar um livro de fotografias sobre a

cidade de Porto Alegre, onde os bairros escolhidos para as oficinas e outros pontos encontrados no percurso dos alunos estariam retratados em um cruzamento de olhares sobre diversos lugares.

A opção por novamente concorrer ao Fumproarte estava na possível dificuldade em tornar o projeto “comercializável”. *O Olhar Passageiro* havia oferecido um espaço dentro dos ônibus para as empresas colocarem suas logomarcas e, mesmo assim, sua comercialização, ou seja, a captação dos 20% do custo não coberto pelo Fundo, não havia sido das mais fáceis. Só explicar o que é fotografia *pinhole* já é difícil, mesmo que se apresente a trajetória e o trabalho executado pelo Grupo há 6 anos. Assim, concorrer ao Fumproarte foi novamente a estratégia estabelecida pelo Grupo Lata Mágica.

Aqui começa a construção da presente pesquisa sem desconsiderar a trajetória que situa o lugar de onde posso contar a experiência das oficinas através de um enfoque etnográfico. Não esquecendo, também, as implicações que se estabelecem a partir de uma política cultural específica que questionam pelo próprio posicionamento do antropólogo em campo. Há que levar em conta, ainda, a presença da teoria e métodos antropológicos na transformação do meu próprio olhar para com as oficinas, pois no momento em que o Projeto estava sendo inscrito no concurso eu iniciava o Mestrado em Antropologia Social.

Também devem ser consideradas as transformações e rupturas que o projeto *Lata Mágica* trouxe para a continuidade do Grupo e na maneira como pensamos as aprendizagens dos alunos. A oficina estruturada para o novo projeto propunha algumas mudanças importantes na maneira do Grupo trabalhar a linguagem fotográfica *pinhole*. Os conteúdos continuavam semelhantes às oficinas anteriores mas a metodologia havia sido bastante modificada, não só durante a fase de planejamento como durante a execução da primeira oficina, ajudando a estabelecer o método adotado nas demais. Entre as mudanças mais significativas estava a duração das atividades, que seria de um mês, com a realização de duas saídas de campo. As oficinas anteriores duravam em torno de cinco dias, incluindo a realização de uma saída de campo para a obtenção de fotografias, com exceção daquelas que eram ligadas a projetos maiores como no caso do *Descentralização da Cultura*. Assim, com a expansão da oficina, os mesmos conteúdos poderiam ser trabalhados de maneira mais tranqüila e os alunos conseguiriam apreender melhor o passo a passo do processo fotográfico. Chegamos a essa conclusão devido ao aprimoramento das pesquisas e do conhecimento sobre a linguagem fotográfica *pinhole* e aos próprios erros e acertos dos trabalhos

anteriores. Fotografia, como uma linguagem particular, exige métodos e conhecimentos específicos sobre cada etapa do processo; o princípio da câmera escura, a ordem dos químicos para revelação, como copiar os negativos transformando-os em positivos. O Grupo sentiu a necessidade de oferecer os mesmos conteúdos, mas de maneira mais detalhada. Assim, os alunos teriam tempo de elaborar suas dúvidas de acordo com o desenrolar das etapas do processo fotográfico, aumentando também o tempo de escuta dosicineiros para com os alunos, considerando ainda que minha própria etnografia atravessaria essa nova estrutura de aulas.

As quatro oficinas do Projeto se desenvolveram nos bairros Partenon, Lomba do Pinheiro, Restinga e Ipanema, pois eram lugares em que havia alguma inserção do Grupo Lata Mágica através de membros das comunidades ou pessoas ligadas a elas. As oficinas iniciaram em novembro de 2004 e se estenderam até novembro do ano seguinte. No presente momento, o catálogo está sendo elaborado para lançamento ainda no primeiro semestre de 2006, conjuntamente com a exposição que mostrará uma fotografia de cada participante das quatro atividades. Num primeiro momento, somente uma das oficinas do projeto seria considerada como trabalho de campo para a dissertação, mas alguns acontecimentos mudaram o rumo da história...



Im. 3

EXPOSIÇÃO FOTO NA LATA

Local: Centro de Promoção da Criança e do Adolescente
Estrada João de Oliveira Remião, 4444
Lomba do Pinheiro - Porto Alegre

Abertura : 17 de Junho de 2005, 19hs
Visitação: de 18 de Junho a 01 de Julho



Realização



Apoio



Financiamento



EXPOSIÇÃO FOTO NA LATA



Fotografia publicada em Sertão & Passos

Local: Associação de Moradores
Núcleo Esperança 1
Av. João Antônio da Silveira, 2500 - Restinga

Abertura: 21/set às 19hs
Visitação: de 22/set a 13/out

Realização



Financiamento



Apoio





Im. 6

2.3 A oficina no Hospital Psiquiátrico São Pedro

Iniciei meu trabalho de campo durante a primeira oficina do projeto Lata Mágica, realizada no período entre 23 de novembro e 21 de dezembro de 2004, nas dependências do prédio histórico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, no bairro Partenon. Inaugurado em 29 de junho de 1884, o Hospício São Pedro (homenagem ao santo do dia e padroeiro da Província), foi o primeiro hospital psiquiátrico de Porto Alegre e da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Esse prédio, o mais antigo do Hospital, abriga hoje apenas a parte administrativa da Instituição, a Oficina de Criatividade para os internos e, também, cede seus espaços para oficinas de arte e ensaios de peças de teatro, servindo de local para os espetáculos ali concebidos. Ao pesquisar sobre a época de construção do Hospital é possível perceber a referência à localização longe do Centro da cidade, pois os pacientes eram enviados ao subúrbio e permaneciam “longe dos olhos” da sociedade porto-alegrense. “O local, afastado do ambiente urbano, entestando ao sul com a ‘Estrada do Mato Grosso’ (atual Av. Bento Gonçalves), Arraial do Partenon, era arborizado, rico em água potável e ar puro, adequado ao tratamento terapêutico e propício à segregação social da loucura” (CHEUICHE, 2004, p. 119).

Hoje, o Bairro Partenon está bem mais próximo do Centro devido ao crescimento da cidade e, principalmente, ao crescimento da periferia para além desse bairro, em direção ao município de

Viamão, sendo que a ligação mais antiga com esse município é aquela feita pela Av. Bento Gonçalves, antiga Estrada de Mato Grosso. O Grupo Lata Mágica já havia trabalhado no prédio histórico do Hospital durante o ano de 2002, no Projeto *Descentralização da Cultura*, realizando uma oficina de fotografia para a comunidade do bairro com duração de nove meses. Uma de nossas alunas daquele ano, Neusa, funcionária do Memorial do HPSP, foi quem possibilitou as negociações para essa nova atividade que previa, desde o início, contemplar o bairro Partenon, um dos maiores da cidade, sendo o quarto mais populoso conforme o censo do IBGE do ano de 2000. Na região, já havíamos trabalhado na Vila São Miguel e na Vila Maria da Conceição, sendo que nesta a oficina havia ocorrido alguns meses antes, em setembro de 2004.

Ao definirmos o local da primeira oficina, procuramos telefonar para alguns ex-alunos da época da oficina no HPSP e levei, pessoalmente, na Vila Maria da Conceição cartazes e panfletos sobre a nova atividade para convidar os alunos que haviam ficado entusiasmados com o aprendizado das fotografias com latas. Acredito que a distância - pois é preciso pegar um ônibus para se deslocar da Vila até o Hospital - e o fato das aulas serem à noite, com exceção das saídas de campo, foram alguns dos fatores que levaram somente um aluno a se inscrever novamente para a oficina. Considero essa possibilidade, pois a turma realmente parecia disposta a tentar dar continuidade às fotografias. A maioria dos alunos era mulheres, mães e donas de casa envolvidas nas atividades comunitárias, com dificuldades de deslocamento para aulas à noite em função dos filhos e maridos. A oficina realizada na Vila, em setembro, ocorrera no turno da tarde e as mulheres saíam das aulas e iam, antes de mais nada, buscar seus filhos na creche para retornarem às suas casas.

As oficinas do Projeto *Lata Mágica*, que iniciariam no Bairro Partenon, eram abertas a membros da comunidade maiores de 14 anos e, também, a interessados que não residissem nas proximidades do Hospital. Distribuímos o material pelo bairro e na UFRGS, onde distribuí cartazes no Campus do Vale e Rafael e Guilherme colaram no Instituto de Artes e na Faculdade de Comunicação. O Grupo possui uma lista de correio eletrônico dos antigos alunos e interessados nas oficinas, assim essas pessoas sempre são avisadas quando acontece um novo curso. A intenção inicial era atrair participantes do bairro, mas também esperávamos pessoas de outros lugares que estivessem interessadas em aprender a técnica. Afinal, o lugar escolhido não era de difícil acesso, mesmo à noite. Uma parada de ônibus está situada defronte ao portão do

Hospital e, a pequena distância, passa a 3ª Perimetral, grande avenida que atravessa a cidade no sentido norte-sul e cruza a Av. Bento Gonçalves, também com uma parada de ônibus próxima.

As inscrições para a oficina foram realizadas por nossa ex-aluna Neusa, que nos apoiou durante toda a atividade, intermediando nossas relações com a administração do HPSP e, inclusive, cedendo o espaço ocupado pelo Memorial da Instituição para as aulas expositivas, de construção das câmeras e de avaliação das saídas de campo. Não fazia idéia de quem se inscreveria na oficina e, como não poderia deixar de ser, era uma surpresa reservada para o primeiro dia de aula, quando a lista de nomes que Neusa havia nos encaminhado se transformaria em “pessoas de carne e osso”. A divulgação foi espalhada e não havia o menor controle sobre quem seriam os alunos, a partir de então também meus informantes. Essa situação foi igual para todas as oficinas: a imprevisibilidade sobre os inscritos e como lidar com essa surpresa se configurou como uma das especificidades do meu trabalho de campo.

Sem dúvida, a oficina realizada no HPSP apresentou-se como a mais surpreendente em termos dos alunos inscritos. Apenas um morador da Vila Maria da Conceição e diversas pessoas que moravam noutros lugares da cidade, a maioria estudantes universitários, profissionais liberais e funcionários públicos, como professores da Escola Técnica da UFRGS. Digamos que esse público se aproximava mais daquele que costumávamos ter em oficinas pagas, realizadas em instituições culturais na área central da cidade, mas que agora aproveitava a oportunidade de participar gratuitamente. Funcionários do São Pedro também não se interessaram pela atividade, somente uma estagiária de fisioterapia do Hospital foi nossa aluna. Mesmo que eu estivesse esperando uma turma mais “heterogênea” em relação à presença de moradores do bairro, não desisti de iniciar meu trabalho de campo naquela ocasião.

2.4 A oficina no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente

A segunda experiência a ser apresentada ocorreu entre 12 de maio e 17 de junho de 2005, no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente, administrado por Freis Franciscanos, no Bairro Lomba do Pinheiro. A mesma Av. Bento Gonçalves - que transcorre frente ao HPSP - possui uma ligação com o Bairro Lomba do Pinheiro através da Avenida do Trabalhador, que também une o sudeste ao sul da cidade, alcançando o Bairro Restinga e permitindo o acesso ao Bairro Lami. A “Lomba” compreende as atuais vilas São Francisco, Mapa I e II, Chácara das

Pêras, das Pedreiras, Beco do Davi, Quinta do Portal, Jardim Lomba do Pinheiro, Residencial São Claro, Jardim Franciscano, Nova São Carlos, Viçosa, Stellamar, Primeiro de Maio, Nova Serra Verde, Pinhal, Recreio da Divisa, Panorama, Santa Helena, São Pedro, Santa Filomena e Bonsucesso. Essas vilas se distribuem ao longo da Avenida do Trabalhador, nos dois lados do asfalto, formando um bairro esticado, sem uma centralidade definida.

Novamente, contamos com a ajuda de algum conhecido do Grupo Lata Mágica para viabilizar a oficina no local. Dessa vez, Aline, amiga de integrantes do Grupo e que trabalha junto ao CPCA, foi quem intermediou os contatos com a administração do Centro e as inscrições foram realizadas pela própria secretária da Instituição. O CPCA oferece cursos de informática e profissionalizantes para jovens da comunidade e possui atividades extraclasse para as crianças. Esperávamos um bom número de inscritos entre os adolescentes que freqüentavam o Centro e, novamente, nos enganamos. Dessa vez havia vários moradores da comunidade no curso, mas adolescentes somente três, sendo que dois deles freqüentavam as aulas de informática do CPCA. Os outros moradores eram adultos, a maioria mulheres que trabalhavam no próprio bairro. Outra surpresa foi o número de pessoas que não morava na região e que se inscreveu para realizar a oficina, pois a “Lomba” é um lugar afastado e bem distante para se chegar, apesar de ter uma parada de ônibus bem defronte ao CPCA. Representa, em termos de periferia da cidade, o quê o Partenon deveria ser, na relação da distância com o tempo de percurso desde o Centro, na época da construção do Hospital Psiquiátrico São Pedro, um lugar afastado, de pequenas chácaras, sítios e habitações populares. Um arrabalde dos tempos de hoje. Alguns antigos interessados nas oficinas se deslocaram, inclusive da Zona Sul, para acompanharem as aulas. Sendo assim, essa segunda oficina do projeto teve uma maior heterogeneidade de alunos, entre os habitantes da região e aqueles que moravam em outras partes da Capital, enriquecendo as possibilidades de olhares sobre as imagens produzidas, pois eram os próprios moradores registrando o bairro nas saídas de campo, além dos “olhares estrangeiros” sobre aquela parte da cidade, talvez desconhecida para os outros como para mim.

A riqueza de olhares, constituída na oficina realizada no CPCA, mudou os planos iniciais da pesquisadora em analisar somente a oficina que havia sido realizada no Bairro Partenon. Não poderia ignorar esse complexo cruzamento de olhares que se apresentava como possibilidade de transformação em dado etnográfico. Ao mesmo tempo em que havia feito um enorme esforço para delimitar uma postura de etnógrafa em campo na relação com o seu objeto de pesquisa,

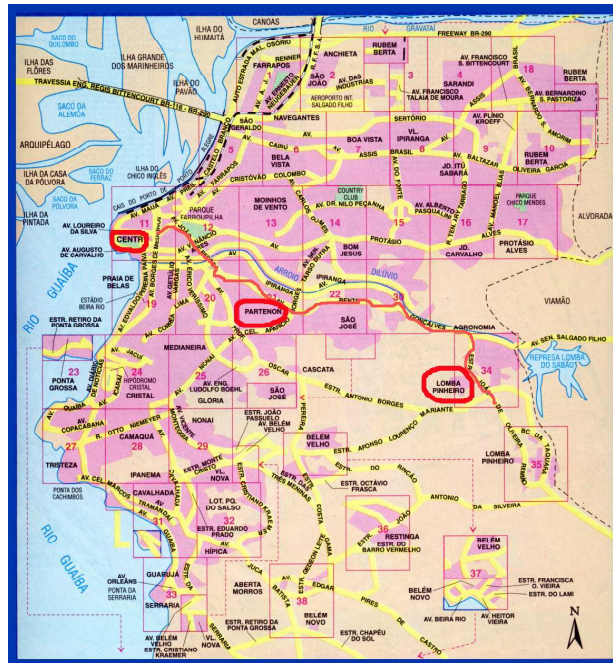
durante a oficina no HPSP, havia vivido uma importante experiência de “estranhar o familiar” (DA MATTA, 1978; VELHO, 1978) ao registrar as sonoridades daquele evento, não conseguindo imaginar o descarte daquela experiência. Esse mesmo registro sonoro não poderia se repetir no CPCA devido às diferentes condições de realização entre as oficinas. O espaço do laboratório e a distribuição das atividades em aula fizeram com que a etnografia sonora não se repetisse através do seu registro. Em compensação, realizei fotografias em preto e branco durante todo o processo da oficina, registro que, pela captação do som, eu não havia conseguido realizar no Hospital São Pedro. Dessa maneira, o desafio era conseguir reunir essas duas experiências através do que o próprio exercício etnográfico me apresentaria em termos de semelhanças e diferenças entre elas.

2.5 Olhares sobre Porto Alegre e a construção de uma observação participante

Entre essas duas experiências e pessoas tão diferentes reunidas o que poderia haver em comum? A demonstração por parte dos alunos - como habitantes da cidade de Porto Alegre - de olhares diversos, apareceu nas mais diversas imagens que produziram. Na busca pela relação entre os olhares dos habitantes e a forma da cidade que habitam, estabeleci uma segunda etapa na pesquisa. Essa previa vivenciar momentos com esses alunos na sua relação como moradores da cidade e perceber de que maneira circulavam no meio urbano. Os alunos das oficinas de fotografia *pinhole* contemplavam a “expressão do múltiplo” (ROCHA, 2001 [1]) das “sociedades complexas contemporâneas” (VELHO, 1978) pela heterogeneidade das trajetórias ali reunidas. Entre os participantes, estudantes universitários de cursos variados como fisioterapia, ciências sociais, agronomia e arquitetura; professores aposentados; funcionários públicos; funcionários de empresas privadas, um aposentado de 67 anos, adolescentes moradores da Lomba do Pinheiro, auxiliares de enfermagem, entre outros. Todos articulando essas trajetórias individuais em uma mesma experiência na cidade: aprender uma técnica fotográfica não-convencional, representando a multiplicidade de uma cidade urbano-industrial moderna.

Nesse segundo momento, trabalhei com alguns alunos de maneira mais específica na medida em que formavam uma malha de itinerários na cidade que, em alguns pontos, se aproximavam e, em outros, se distanciavam. A cidade, nesse contexto, deve ser apreendida como “um território expressivo da experiência temporal contemporânea dos grupos humanos que nela habitam, não

sendo suas estruturas espaciais e as formas de vida social que aí se processam um aspecto banal e evidente de suas vidas cotidianas” (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 5). Considero, como James Clifford (1990), o trabalho de campo, as oficinas de fotografia e a relação dos alunos com Porto Alegre - enquanto um trajeto, um deslocamento - onde o encontro etnográfico não pode ser descontextualizado dos diferentes territórios vividos dentro de uma mesma cidade.



Im. 7

Descrever essas experiências sob o enfoque antropológico permitiu, igualmente, tratar das transformações vividas pelo meu próprio olhar ao circular pela cidade de Porto Alegre com dois alunos adolescentes, moradores do Bairro Lomba do Pinheiro, para fotografar em espaços como o Parque da Redenção e a Casa de Cultura Mario Quintana, assim como o Parque Saint Hilaire, próximo ao CPCA e defronte suas próprias casas, que são igualmente próximas ao lugar das oficinas. Nas grandes cidades há espaços de contradições vividos pelos seus habitantes que são refletidos e mediados pela cultura (OLIVEN, 1980, p. 28), possibilitando a pesquisa antropológica mesmo com a proximidade aparente entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa. Segundo Gilberto Velho (1978, p. 40), “há descontinuidades vigorosas entre o ‘mundo’ do pesquisador e outros mundos” e essas descontinuidades internas às próprias sociedades complexas são capazes de provocar situações de estranheza comparável “a de viagens a sociedades e regiões ‘exóticas’”.

A Redenção e a Casa de Cultura Mario Quintana entraram como locais estratégicos. Para se trabalhar com a fotografia *pinhole* o ideal é ter um lugar para revelação “a mão”, já que as fotografias são tiradas uma por vez. Não há sistema de passagem de filme, após obter uma fotografia deve-se abrir a lata em um local escuro e trocar o papel fotográfico utilizado por um novo. Quando estávamos no Parque da Redenção podíamos utilizar o laboratório da FABICO, cedido pelo Professor Monteiro, seu coordenador, para minha pesquisa e na Casa de Cultura também existia um laboratório montado que consegui utilizar. Nas ocasiões em que fotografávamos na Lomba do Pinheiro, utilizávamos um “saco preto” que o Grupo Lata Mágica construiu no período do *Olhar Passageiro* e que, na verdade, é uma espécie de saco com mangas. Colocam-se as caixas de papel e a lata lá dentro, fechando e inserindo os braços através das mangas. É possível, então, manipular com segurança o material fotossensível. Eu guardava as fotografias obtidas em uma embalagem própria para papel fotográfico e esperava para revelarmos juntos no laboratório, deixando que eles realizassem os procedimentos de revelação e cópia dos negativos.

Ao entrar em campo, levava comigo além de uma “domesticação teórica do olhar” (OLIVEIRA, 2000, p. 22) - prisma pelo qual a realidade observada sofre um processo de refração de acordo com conceitos e métodos “operados” - quatro ou cinco anos de experiência junto ao grupo de fotógrafos Lata Mágica, dedicados ao ensino dessa técnica fotográfica particular, a fotografia *pinhole*. Não era somente uma pesquisadora atenta ao desenrolar de duas oficinas da técnica *pinhole* na cidade de Porto Alegre, pois fazia parte dessas atividades ensinando e trabalhando em fabricar imagens que se diferem daquelas produzidas por câmeras fotográficas convencionais²¹, tanto amadoras como profissionais. Como não poderia deixar de ser, essa posição ocupada no trabalho de campo como professora e pesquisadora, em um duplo “papel social”, influenciou uma determinada orientação metodológica em direção à construção de uma observação participante, em que o compartilhamento do processo fotográfico se fez sempre presente.

O Método Etnográfico, aqui, é considerado como o instrumento da antropologia em que o encontro com o outro se realiza através de determinados procedimentos e onde se expressa uma determinada orientação conceitual. Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2000, p. 22) “as

²¹ Nesse caso, o emprego do termo “câmeras convencionais” se referem àquelas que possuem lentes para a captação dos feixes luminosos e podem utilizar filmes fotográficos 35mm ou outros formatos, além de mecanismos que controlam a passagem desse filme de um fotograma a outro.

disciplinas e seus paradigmas são condicionantes tanto do nosso olhar como de nosso ouvir”. Vemos e ouvimos certas coisas e dispensamos outras tantas em meio a nossas observações, pois a partir das escolhas teóricas e conceituais nos permitimos acessar uma determinada dimensão do fenômeno. Um exemplo é a produção de retratos, principalmente auto-retratos, que sempre questionou o grupo, pois mobilizava os participantes mesmo que fosse para sair com um retrato todo “mexido” ou “fantasmagórico” devido à linguagem característica da técnica *pinhole*. E depois de muito tempo, ao construir o campo desta dissertação, a presença desses retratos retornou como dado etnográfico, sendo fundamental uma posição analítica para a interpretação desse fato.

A situação de observação participante esteve presente durante todo o período das oficinas, pois era a maneira possível de fazer etnografia e partilhar o momento de uma obtenção ou de uma revelação fotográfica. As situações ocorreram, portanto, bem mais em clima de conversas do que em entrevistas propriamente ditas. Somente em algumas ocasiões registrei as conversas que tive com meus informantes, como a gravação em mini-disc que realizei durante a oficina do HPSP. Nesse sentido, o espaço de discussões proposto pelo BIEV²², que inclui o uso de recursos audiovisuais no fazer antropológico na cidade, tornou-se fundamental para que eu me deslocasse frente ao meu objeto de pesquisa e fizesse o esforço de trazer essas experiências a partir das linguagens escrita, fotográfica e “sonora”, na tentativa de contemplar uma narrativa etnográfica. Exigindo, nesse caso em que o pesquisador precisa se esforçar para “estranhar o familiar”, um desligamento emocional, “já que a familiaridade do costume não foi obtida via intelecto, mas via coerção socializadora e , assim, veio do estômago para a cabeça” (DA MATTA, 1978, p. 30).

As oficinas de fotografia *pinhole*, dentro do Projeto Lata Mágica, possuíram uma estrutura comum que distribuiu os conteúdos ao longo de nove encontros, além da montagem e abertura da exposição que marcou o encerramento das atividades. A primeira aula foi construída de forma mais expositiva, com a intenção de apresentar a nova técnica aos alunos através de diversas reproduções de fotografias, de antigos alunos do Grupo, que funcionaram como exemplos de exploração da linguagem fotográfica *pinhole*. A partir do segundo encontro começaram as

²² A partir do uso de recursos audiovisuais, o Banco de Imagens e Efeitos Visuais propõe a pesquisa etnográfica refletindo sobre as diferentes escritas possíveis sobre um mesmo fenômeno etnográfico, dependendo dos instrumentos e metodologias aplicadas em campo. Construindo um Banco de Imagens sobre a cidade de Porto Alegre que traz a questão da configuração da memória coletiva dos seus habitantes de acordo com cruzamentos realizados entre imagens textuais, sonoras, fotográficas e videográficas. www.estacaoportoalegre.ufrgs.br

atividades práticas da oficina, com a construção das câmeras pelos alunos, seguida das instruções para realizarem as fotografias na saída de campo. As saídas de campo ocorreram em duas tardes de sábado enquanto as outras aulas eram à noite, possibilitando a participação daqueles alunos que trabalhavam durante o dia. Durante as tardes de obtenções, os alunos fotografaram e processaram os negativos no laboratório. As aulas seguintes foram dedicadas à realização das cópias positivas, igualmente ocupando o espaço do laboratório com o acompanhamento dos alunos. Duas novidades eram importantes em relação aos trabalhos anteriores do Grupo; a realização de duas saídas de campo, permitindo aos alunos se acostumarem melhor com o novo equipamento fotográfico e as aulas de avaliação, em que comentaram suas dificuldades, intenções e expectativas em relação às imagens produzidas. No encerramento dos encontros, o Grupo mostrou imagens produzidas com câmeras construídas com outros recipientes, diferentes daquele que eles utilizaram, e o uso de outros materiais fotossensíveis para registrar as imagens com a finalidade de despertar o interesse dos aprendizes pelas múltiplas explorações que essa linguagem fotográfica permite. A abertura da exposição marcou o final da oficina e os alunos puderam mostrar aos amigos e familiares as tão famosas fotografias da lata.

De acordo com a estrutura das oficinas, adaptei o fazer etnográfico juntamente com as tarefas que deveria cumprir no papel de professora. Nesse momento, a utilização de recursos audiovisuais, como a fotografia e o registro sonoro das oficinas, foi fundamental para a possibilidade de exercer esse duplo papel, explorando “o caráter constitutivo do olhar, do ouvir e do escrever, na elaboração do conhecimento próprio das disciplinas sociais” (OLIVEIRA, 2000, p. 18).

2.6 A descoberta da etnografia pelas suas sonoridades

A possibilidade de registrar as sonoridades da oficina realizada no Hospital Psiquiátrico São Pedro surgiu a partir da captação que havia realizado, com um simples gravador de fita cassete, dentro do laboratório durante uma oficina que o Grupo realizou na cidade de Florianópolis, em agosto de 2004. A idéia do registro sonoro surgiu porque o espaço do laboratório é um local extremamente “marcado” pela ausência de iluminação, o que faz com que a interação entre aqueles que participam do processo ocorra através do uso da oralidade. A provocação para a captação sonora nesse espaço específico da oficina partiu da disciplina de

Antropologia da Performance, ministrada pela Professora Dra. Maria Elizabeth Lucas (PPGAS – UFRGS) no segundo semestre daquele ano, pois deveríamos explorar questões que envolvessem a etnografia da fala para um exercício relacionado com nossos campos de pesquisa. Apesar da precariedade da gravação, o resultado obtido em Florianópolis indicava que havia muitos aspectos das vivências dos alunos transpostos para a maneira como se expressavam oralmente sobre a experiência.

Ao iniciar o Projeto no Hospital São Pedro, elaborei um roteiro para a captação de imagens com câmera de vídeo e também para a captação do som em separado, através de gravador de mini-disc (MD) e o uso de dois microfones diferentes conforme a ocasião; um direcional e outro omnidirecional. As gravações em vídeo exigiram muita negociação, dificultada devido à utilização da câmera nas dependências do HPSP e ao fato dos internos do Hospital circularem livremente pelo pátio interno, podendo aparecer nas imagens captadas. Cheguei a realizar as gravações em vídeo durante algumas aulas mas não consegui acompanhar todo o processo da oficina, o que acabou deixando essas imagens no segundo plano em relação à captação sonora do evento. A partir da experiência de pesquisa coletiva no BIEV coordenada pela Professora Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha, os roteiros de gravação foram planejados dentro de discussões dos comitês de estudo do Biev²³ em Coleções Etnográficas Sonoras e em Vídeo, não esquecendo que para os registros sonoros eu deveria aprender a operar os equipamentos pois a captação seria realizada por mim durante o trabalho de campo. Além das questões conceituais envolvidas no uso dos equipamentos para traduzir, nas sonoridades registradas, determinados pontos de escuta e posturas dos atores em campo.

No Hospital Psiquiátrico São Pedro, o espaço da fala como elemento de significação da experiência foi ampliado; do laboratório, um espaço específico e restrito, para a oficina como um todo. Durante as saídas de campo eu registrava os sons de acordo com os espaços que ocupava na oficina como professora, devendo revezar, nas revelações dos negativos dentro do laboratório, com os outros integrantes do Grupo a cada duas rodadas de alunos que acabassem o processamento. Geralmente, deixava o gravador no laboratório durante os períodos em que estava

²³ O Banco de Imagens e Efeitos Visuais está dividido internamente por Comitês de Estudo em Coleções Etnográficas em fotografia, texto, vídeo e som. Na época de minha pesquisa de campo, os comitês em vídeo e em som eram coordenados, respectivamente, pelos doutorandos no PPGAS – UFRGS, Rafael Devos e Viviane Vedana. Atualmente, ambos estão realizando bolsa sanduíche para conclusão de seus cursos de Doutorado e quem está me auxiliando na elaboração da edição dos registros sonoros é a Mestranda do PPGAS-UFRGS, Fernanda Rechenberg, sob a coordenação da Prof. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha.

também revelando e o levava para rua quando ia acompanhar algum aluno enquanto produzia a sua fotografia. Assim, acabava provocando algumas conversas conforme a situação de interação que estava transcorrendo. Perguntava o que estava planejando fotografar, enquanto construía sua imagem e no laboratório perguntava o que havia registrado, já contando com as suas expectativas em relação à imagem no revelador. Eu procurava permanecer atenta à minha postura durante a gravação, a distância entre os personagens e os diferentes “pontos de escuta” possíveis, pois essas escolhas refletiriam, na edição final, uma intencionalidade interpretativa que eu já possuía no momento da captação. Além de explorar as diversas ambiências da oficina, o laboratório, o pátio do Hospital, a sala de aula no Memorial da Instituição, para depois poder reunir as diferentes sonoridades da experiência. Quando ocorria algum problema que eu deveria solucionar e saía sem o gravador, registrava “sem controle” os alunos interagindo entre eles e, no laboratório fotográfico, com os outros integrantes do Grupo Lata Mágica.

A preocupação com as sonoridades e seu registro fez com que eu me deslocasse da antiga posição de fotógrafa, preocupada com aquilo que vejo da situação, e permitiu o estranhamento ao meu campo de pesquisa. O desafio consistia em etnografar pelo som a prática fotográfica, uma prática muito próxima a mim, conhecer o lugar e as situações a partir de suas sonoridades. A presença do equipamento de registro de som foi motivo de muitas brincadeiras ao longo da oficina no HPSP, pois significava eu estar com fones de ouvidos, microfone em punho e muitos fios espalhados. Os alunos estavam conscientes sobre quais situações eram registradas e diziam que eu nunca teria tempo ou paciência para ouvir suas “bobagens” e, em outros momentos, me pediam para escutar as falas que eu já havia registrado naquele dia. O som denunciava de modo mais eficiente, nesse caso, a presença do pesquisador em campo, pois a fotografia estava presente em todo o contexto. Nunca alguém chamaria a atenção por estar fotografando as situações em uma oficina que se dedica justamente ao ensino dessa prática.

As sonoridades registradas, não só as falas como as ambiências dos espaços ocupados dentro do Hospital, serão utilizadas no sentido de levar o leitor a compartilhar do momento da oficina, enfocando os momentos de aprendizagens dos alunos e do encontro etnográfico. “A importância de outros elementos sonoros está justamente nesta contextualização do lugar dos informantes, do pesquisador e do próprio espaço que se está pesquisando como forma de realizar uma descrição densa necessária à análise e interpretação etnográficas” (ROCHA *et al.*, 2004 [2]).

Através do registro da observação participante, a intenção é evocar imagens no leitor que remetam àquela situação a partir de uma interpretação sobre as sonoridades captadas.

2.7 As imagens fotográficas no contexto da pesquisa

O desafio de registrar o som, na oficina do Hospital Psiquiátrico São Pedro, provocou uma ausência de registros fotográficos do evento realizados por mim, mas foi uma decisão necessária ao maior distanciamento do pesquisador em relação ao seu tema de pesquisa. As fotografias, utilizadas nesse trabalho, foram obtidas através de câmeras digitais pelos integrantes do Grupo Lata Mágica, Rafael Johann e Guilherme Galarraga e não possuíam uma intenção etnográfica no momento da construção. As imagens serão apropriadas, na construção do texto etnográfico, de acordo com as discussões do Banco de Imagens e Efeitos Visuais na utilização de fotografias como fonte de dados etnográficos de uma época ou situação. A fotografia “permite àquele que a manuseia traduzir pra si relações pessoais ou políticas, acontecimentos e ambientes de época, estilos de vida e visões de mundo diferenciados, servindo como fontes visuais de conhecimentos das formas simbólicas que compõem o patrimônio das culturas humanas” (ROCHA et al., 2004, p. 6 [1]).

Após a experiência etnográfica no HPSP, me sentia mais distanciada de meu objeto de pesquisa, o quê possibilitou o registro fotográfico da oficina que ocorreu no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente. Assim, troquei microfones e fios pela câmera fotográfica, minha antiga conhecida, e registrei as saídas de campo, montagem e abertura da exposição, em filme fotográfico preto e branco, com a intenção de produzir narrativas fotográficas que pudessem ser complementadas pelas fotografias *pinhole* P&B produzidas pelos alunos. Rosane de Andrade (2002, p. 53) ressalta o papel da fotografia como uma parceira para o trabalho de campo, “assim como a antropologia, ela [a fotografia] ordena culturalmente, os dados, os fragmentos da realidade, através da observação”. Durante a oficina do CPCA, ocupei-me em compartilhar o processo de aprendizagens dos alunos juntamente com o desafio de produzir imagens intencionalmente etnográficas a partir do encontro etnográfico pesquisador-aluno.

As fotografias *pinhole* produzidas pelos meus informantes, durante as oficinas do HPSP e CPCA, foram utilizadas como dados de pesquisa a partir do assunto que eles escolheram como modelo. Assim, proponho a utilização das imagens obtidas pelos alunos da oficina de fotografia

pinhole como uma forma de restituição do fenômeno etnografado, indo ao encontro da proposição de Arlindo Machado (1984, p. 55) ao defender que a “sociologia e a antropologia poderiam obter resultados mais produtivos se passassem a examinar a maneira como cada comunidade fotografa e se deixa fotografar”. A reconstituição do fenômeno, em termos visuais, parte da adoção de um determinado ponto de vista do fotógrafo em relação ao objeto fotografado, aproximando-se da reflexão de Jean Rouch sobre o uso dos recursos audiovisuais, no seu caso a câmera de cinema ou de vídeo, pelos próprios informantes. Segundo o autor:

Uma câmera verdadeiramente participante que passará automaticamente às mãos daqueles que, até então, estavam atrás da câmera. Então, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, registrado, ele e sua cultura. Assim, o filme etnográfico nos ajudará a partilhar a antropologia. (1979, p. 71)

Após o período das oficinas registrei, com o auxílio de uma câmera digital, os percursos que realizei na cidade de Porto Alegre, juntamente, com dois alunos da Lomba do Pinheiro que continuaram fotografando com suas câmeras *pinhole*. A troca pelo equipamento digital ocorreu devido à agilidade de utilizar uma câmera compacta, pois não haveria mais o Grupo Lata Mágica para dividir o processo da fotografia *pinhole* que necessita trocar papel dentro das latas, além de processar negativos e cópias. Posso afirmar que as fotografias P&B, realizadas na oficina do CPCA, serviram para destacar o momento em que passei a etnografar o fenômeno através da produção de documentos fotográficos e essas imagens marcaram visualmente o tempo daquela oficina.

Depois desse “rito de passagem”, poderia retornar ao contraste das fotografias coloridas x *pinholes* em P&B, formando três conjuntos diferenciados de imagens: fotografias digitais dos integrantes do Grupo Lata Mágica e *pinholes* feitas pelos alunos no HPSP; fotografias em P&B obtidas por mim e *pinholes* feitas pelos alunos no CPCA; além de fotografias digitais realizadas por mim e fotografias *pinhole* que os alunos produziram em Porto Alegre. No último conjunto é possível realizar um percurso que irá passar por áreas centrais da cidade e retornar para a Lomba do Pinheiro, terminando com o registro da casa dos informantes. Segundo Luiz Eduardo Achutti, a fotografia apreende o que é da dimensão sensível do fenômeno registrado, possibilitando aproximar experiências pela emoção contida nas imagens e distanciá-las pelos seus significados,

atingindo o objetivo de “estruturar corretamente um conjunto de imagens fixas a fim de propô-las enquanto narração ou relato visual” (ACHUTTI, 2004, p. 84).

2.8 Um cruzamento possível entre sonoridades e fotografias

A partir da restituição do fenômeno pelas imagens fotográficas e sonoras, acabei construindo o desafio de reunir diversos elementos registrados e organizá-los em narrativas, na intenção de romper com o tempo cronológico e configurar (RICOEUR, 1994) um texto etnográfico. Considerando o evento da oficina do HPSP como uma performance cultural específica, ela apresenta elementos estéticos que devem ser contemplados na transcrição/tradução de tais narrativas, no intuito de invocar sensações poéticas (LANGDON, 1999) que remetam ao fenômeno descrito. O fenômeno, nesse caso, pode ser restituído a partir das estéticas; da fala e da fotografia.

As obtenções sonoras se afirmaram como uma interpretação do momento da oficina durante a montagem de pequenas histórias. O caráter interpretativo está presente, pois a pesquisadora faz uma re-configuração daquele evento, deixando as situações representativas, a recorrência, trabalhando as marcas e os espaços da gravação, reforçando determinados elementos em função de uma análise interpretativa. Apropriando-me dos elementos necessários a uma etnografia da fala, ao explorar não só o conteúdo do que é dito mas a maneira como é dito, explorando as formas e as maneiras do falar.

Fotografias e sonoridades: duas linguagens diferenciadas para narrar sobre a experiência da oficina onde as formas podem refletir o processo de significação. A performance deve ser encarada como um enquadre do evento que convida a uma reflexão crítica sobre os processos comunicativos (BAUMAN e BRIGGS, 1990). A fotografia *pinhole* lida com a estetização do mundo aparente, enquanto as falas dos alunos lidam com o processo de significação dos mesmos frente à linguagem fotográfica, caracterizando o uso da linguagem como ação social (Austin apud BAUMAN e BRIGGS, 1990). A linguagem possui uma posição relevante em relação às interações sociais e à construção social da realidade. O grupo de alunos, ao vivenciar os momentos constituintes do ato fotográfico, compartilha, durante esse processo, “de uma definição comum de realidade, operando em uma mesma província de significado (nos termos de Alfred

Schutz apud GUTERRES, 2003) ou interagindo através de uma rede de significados (Clifford Geertz apud GUTERRES, 2003), de um sistema compartilhado de crenças e valores” (GUTERRES, 2003, p. 384)²⁴.

As narrativas sonoras e fotográficas serão apresentadas em conjunto para o leitor, aproximando e distanciando as duas linguagens como formas de escrita sobre um certo fenômeno. As fotografias encerram um sentido por trabalharem com conjuntos e seqüências de imagens, possibilitando uma leitura completa, tornando refutável o medo atribuído ao uso da imagem na construção do texto etnográfico pela abertura de sentidos possíveis. As fotografias “devem ser objeto de construções sob forma de seqüências e de associações de imagens, tendo por objetivo treinar o leitor a praticar outras associações para nelas encontrar uma significação” (ACHUTTI, 2004, p. 117). Assim, a fotografia apresenta-se como uma forma de descrição e interpretação dos dados obtidos em campo e não apenas como um instrumento de coleta de informações a fim de realizar um simples inventário da cultura estudada, constituindo verdadeiros “textos visuais” que o antropólogo constrói para restituir determinada realidade. A fotografia, segundo Luiz Eduardo Achutti, deve ser encarada como a “materialização de um olhar”, o “discurso de um olhar” (2004, p. 111).

Na exploração dessas diferentes formas de escrita, envolvendo a construção da narrativa etnográfica, é preciso considerar que a combinação entre a imagem e o som “produz qualquer coisa inteiramente específica e nova, análoga a um acorde ou um intervalo em música” (CHION, 1998, p. 220). Portanto, a presente proposta é oferecer ao leitor uma combinação entre as fotografias e a edição elaborada a partir das sonoridades do evento, onde “a audição é acompanhada, reforçada, ajudada ou ao contrário deformada ou deturpada, mas em todo caso transformada por um *contexto visual*” (CHION, 1998, p. 220). E as sonoridades também

²⁴ Liliane Guterres (2003) em sua Tese de Doutorado em Antropologia Social pela UFRGS discute as relações entre tradição e modernidade sob a ótica da Teoria da Performance ao realizar seu estudo etnográfico no carnaval da “*Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina*” em Montevideo, Uruguai. O trabalho em questão discute a construção social do cotidiano do Grupo “ao expressar-se performaticamente através de conversações em tom de brincadeira” (GUTERRES, 2003, p. 383). Essas expressões cotidianas são contempladas nas historietas de campo em que a autora trabalha a sonoridade (em termos de forma e conteúdo) constitutiva da construção de sentido e significação daquilo que é comunicado. Essa construção social da realidade, através da fala, pode ser interpretada a partir dessas conversações em tom de brincadeiras que muitas vezes constituem *la joda*. “Interagir na calçada significava comunicar-se com o grupo através de *la joda* (as zombarias verbais), sentar-se *en la vereda*, tomar *vino*, comer *asados*, escutar, *mirar* e compartilhar um cotidiano emergente e pleno de momentos de artisticidade” (2003, p. 383).

influenciam a leitura das fotografias apresentadas, fazendo da combinação entre as duas linguagens uma leitura extremamente particular da situação.

A intenção é criar uma relação, entre as sonoridades e os quadros fotográficos, que possibilite o mergulho em uma etnografia através da evocação de diferentes linguagens. Estabelecendo uma “tensão” constante entre imagem e som, onde o recorte da imagem sonora é mais sutil e o plano sonoro é composto por vários elementos sobrepostos em distâncias diferentes (VILLAIN, s.d.). A presença de um quadro visível, que é a tela cinematográfica ou o quadro fotográfico - adaptando o texto de Michel Chion (1998) para o caso da linguagem fotográfica - é uma das diferenças primordiais ao se trabalhar com a relação entre o áudio e o visual. No enquadramento sonoro o recorte é bem diferente daquele feito a partir da câmera cinematográfica ou fotográfica, pois não há fora de campo - o microfone capta tudo - e atribuir limites no espaço ao som pode parecer paradoxal (VILLAIN, s.d., p. 97). O desafio está em estabelecer um equilíbrio tênue entre as duas linguagens que nos possibilite mergulhar nessa experiência.



Capítulo 3

A oficina no Hospital Psiquiátrico São Pedro e as “artes de fazer” uma fotografia *pinhole*

Ao entrar no Hospital Psiquiátrico São Pedro, era preciso atravessar um longo gramado que separa o portão, na divisa com a Av. Bento Gonçalves, do prédio histórico do Hospital, onde, nos finais de semanas, aconteciam algumas partidas de futebol como ocorreu nos dias de saídas de campo da oficina. A construção mais antiga do HPSP parecia um enorme labirinto, separado em alas e com pequenos pátios internos compartilhados por algumas salas que também podiam ser acessadas pelo lado de dentro do prédio. Encontra-se nas descrições sobre o Hospital uma imagem que pode situar espacialmente o leitor frente à construção: “com 12.324 m², o conjunto arquitetônico centenário é composto por seis pavilhões de dois pavimentos voltados para o sul e ligados transversalmente por um pavilhão na direção leste-oeste. Com linhas ecléticas, predomina na área histórica do São Pedro a arquitetura neoclássica” (CHEUICHE, 2004, p. 120).



Im. 8

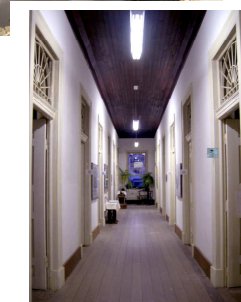
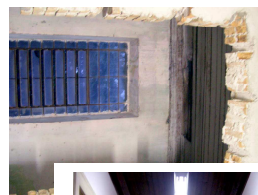


Im. 9

O estado de conservação da construção era desanimador, dependendo dos lugares por onde se caminhava. Parte da entrada, ocupada pela administração, contrastava com as áreas condenadas do segundo piso, no interior do pavilhão. Existia uma pequena parcela da construção que já havia sido restaurada e onde funcionava o Memorial da Instituição, no segundo andar. Um corredor comprido, de pé direito enorme, com pequenas salas de ambos os lados contendo objetos e livros de registro da história do HPSP. Entre os objetos, diversos utensílios hospitalares e até o primeiro espelho a que os internos tiveram acesso, pois era um objeto considerado perigoso e mantido fora do alcance dos pacientes. Olhando no sentido contrário ao Memorial, havia uma área ainda não restaurada onde era possível ver o estado do prédio acumulando a passagem do tempo, os corredores de acesso e escadas se encontravam praticamente em ruínas.



Im. 10



Im.12



Im. 13

Para as aulas teóricas, utilizávamos uma das salas do Memorial repleta de livros de registro do Hospital, dispostos em estantes de metal e onde não havia muito espaço para circulação pois as cadeiras colocadas para os alunos sentarem ocupavam completamente a área central da sala.

No primeiro dia, percorremos o trajeto até nossa sala de aula acompanhados de grande expectativa. O início de um novo projeto. Mudanças na estrutura da oficina. Um frio na barriga no momento de revelar quem seria a turma de trabalho pelos próximos encontros. Nesse caso, por estar começando minha etnografia, eu poderia considerar um frio na barriga em dose dupla. A primeira aula era um convite aos novatos para passearem pelas possibilidades da linguagem *pinhole*, com a apreciação de fotografias feitas por antigos alunos do Grupo. Distorções, efeito grande-angular, longos tempos de exposição marcando o movimento dos personagens, enquadramentos perfeitos em uma câmera sem visor, tudo isso constituía uma nova técnica fotográfica que passava a fazer parte da cultura visual dos participantes. Somente o Seu Egídio estava presente como nosso ex-aluno de uma região próxima ao HPSP e trazia consigo as fotografias que havia realizado durante a oficina na Vila Maria da Conceição. Ele não perdeu a oportunidade de mostrar seu trabalho anterior em *pinhole*, pois enquanto passávamos os slides que demonstravam as especificidades da técnica aos alunos, ele, rapidamente, sacou suas fotografias para explicar a diferença entre um negativo e uma cópia positiva.

Os outros alunos moravam em diversos bairros da cidade, desde os mais próximos aos mais distantes e três alunos residiam em duas cidades da Região Metropolitana de Porto Alegre. O casal Marta e Candido morava em São Leopoldo e Cristhiane, aluna de Publicidade e Propaganda na ESPM e de Artes Plásticas na UFRGS, em Canoas. Gabriela, aluna de Ciências Sociais, Gustavo, de Agronomia, e Christopher, aluno de Pós-Graduação em Física, vieram do interior para estudarem e moravam na CEFAV (Casa do Estudante da UFRGS) que fica no Bairro Agronomia, próximo ao Bairro Lomba do Pinheiro, situado entre esse último e o Partenon. A Nidiana, estagiária em Fisioterapia do HPSP, morava em Teresópolis, também um bairro próximo ao Hospital. Havia os que moravam mais distante como Osvaldo e Edgar, que viviam no

Centro, Bianca, no Menino Deus, e Maurício, no Bairro Floresta. A turma, sem dúvidas, era bem diferente daquilo que havíamos imaginado, pois pensávamos que haveria mais participantes da comunidade local.

Uma questão nos intrigava; será que Seu Egídio, um senhor aposentado de 67 anos, se entrosaria com uma turma de alunos mais jovens, na sua maioria com formação universitária? Marta e Candido estavam na faixa dos cinquenta, Edgar dos quarenta e os demais, dezessete alunos, tinham entre vinte e trinta e poucos anos. Comecei a perceber o modo como eles iriam se relacionar no momento em que Seu Egídio soltou sua primeira piada sobre o momento de fotografar, “*lá na vila, pareciam uns batuqueiros com as latas na encruzilhada*”. A turma caiu na gargalhada e a piada fez tanto sucesso que na aula seguinte, na primeira oportunidade, Seu Egídio contou-a novamente. Aliás, enquanto um bom contador de histórias, ele cuidava minuciosamente a hora certa, como se ficasse esperando sua “deixa” no palco para entrar em cena. Quando percebia ser o momento propício, com a platéia atenta, ele soltava seu repertório.

Alguns alunos também já tinham contato anterior com o Grupo Lata Mágica, Jefferson e Edgar haviam participado do Dia Mundial da Fotografia *Pinhole*, em 2002 e, desde então, tentavam conciliar horários e a localização das oficinas para que pudessem realizar um curso completo. Edgar queria aprender a fazer fotos em lata desde o colégio, pois, certa vez, o professor de física havia prometido ensinar aos alunos, mas o ano letivo passou e a foto na lata não saiu da promessa. “*Tinha esperado vinte anos para aprender*”, ele contava enquanto dava os últimos ajustes em sua mais nova câmera, em meio a uma sinfonia de latas sendo marteladas para a construção dos aparelhos.

Marta havia participado da oficina realizada na Casa de Cultura Mario Quintana, parte do projeto *O Olhar Passageiro*, em 2003, uma atividade de quatro dias, mas confessou ter esquecido as etapas do processo e se inscreveu novamente, pois queria montar um laboratório em casa. Chegou, juntamente com Candido, seu marido, que veio trazê-la e, como ainda havia lugar na turma, resolveu aprender *pinhole* também. Como ele mesmo disse “*de motorista a aluno*”. Os dois são professores aposentados na Escola Técnica da UFRGS e Marta se interessava bastante por trabalhar com arte, conforme ela explicou:

Candido: - A minha (área na Escola técnica da UFRGS) era informática e a área dela era pedagogia.

Marta: - Na verdade, eu agora tô mais na área das artes, eu faço escultura, trabalho no Atelier Livre (espaço para produção artística da Secretaria Municipal da Cultura/ Prefeitura de Porto

Alegre). Depois que eu aposentei da UFRGS eu ainda trabalhei na educação até dois anos atrás, trabalhei na Ulbra, dei uns cursos na ESPM, mas daí eu já fazia escultura... assim... concomitante, mas agora resolvi ficar só...só no que é bom, no que eu gosto mais. Fotografia, eu também sempre gostei muito. E na Arte, dá pra usar muito isso aí. É isso que eu quero... fazer essa relação.

Na segunda aula, colocamos uma mesa comprida no corredor do Memorial do HPSP para que os alunos usassem como apoio na construção das latas. Todos se encontravam ao seu redor, envolvidos na tarefa de transformar as latas em câmeras enquanto aproveitavam a primeira oportunidade de conversarem e se conhecerem melhor. Os dois dias iniciais de aula eram uma primeira aproximação entre os participantes da oficina, tanto entre professores e alunos quanto entre os alunos. Além de ser o momento para constatar que existe um encantamento da parte de quem ensina a técnica frente à surpresa do aluno, ao perceber a real possibilidade de fotografar utilizando uma lata metálica como câmera. Quando a câmera da Bianca ficou pronta, Seu Egídio, com a experiência de quem já havia feito a oficina, entrou em ação e disse que a lata estava errada porque faltava a fita isolante que ia por fora.

Seu Egídio estava se referindo à ausência do obturador que nada mais é, no caso da *pinhole*, que um pedaço de fita isolante na frente do furinho, só permitindo a entrada da luz no momento em que o fotógrafo deseja realizar a sua imagem. Na câmera convencional, esse papel é desempenhado pelo botão que, ao ser clicado, no instante da fotografia, permite que a luz entre pela objetiva e atinja o filme fotográfico. Ao trocar um botão por uma fita isolante, pode-se pensar em uma aproximação da técnica *pinhole* com as denominadas “artes de fazer” (DE CERTEAU, 2004), pois construir uma câmera fotográfica é, de certa maneira, lidar com as “táticas” cotidianas de subversão das expectativas do sistema de produção, com suas câmeras digitais e suas imagens instantâneas. A fotografia *pinhole* pode ser considerada como uma das “maneiras de fazer” que constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (DE CERTEAU, 2004, p. 41).

Nas oficinas do Projeto *Lata Mágica*, as latas utilizadas para construção das câmeras eram maiores que as habituais latas de leite em pó usadas nos cursos anteriores do Grupo. Em função das exposições previstas no projeto, optamos por recipientes que permitissem o uso de negativos maiores e solicitamos a doação de latas de tinta para uma fábrica da cidade. Assim, o negativo seria um papel fotográfico preto e branco, 18x24cm, o que possibilitaria uma cópia do mesmo tamanho, ideal para expor ao final das oficinas. Ao utilizar um papel fotográfico como negativo



Im. 14



Im. 15



Im. 16



Im. 17



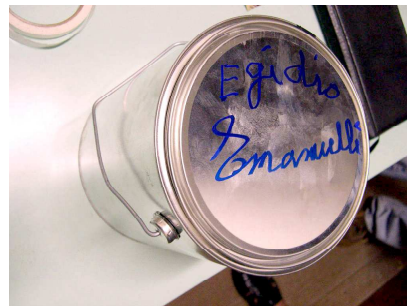
Im. 18



Im. 19



Im. 20



Im. 21

não se pode fazer cópias maiores que a sua matriz, ou seja, não é possível realizar uma ampliação fotográfica.

O papel, ao contrário do filme fotográfico, não possui uma base transparente que deixe a luz passar por ele no ampliador e projete uma imagem maior que a original, do tamanho desejado para a cópia. No caso das *pinholes*, realizadas com papel fotográfico, o tamanho do negativo é o mesmo tamanho da cópia final.

3.1 Um novo ato fotográfico se apresenta

Escutar faixa sonora n. 1.



Im. 22



Im. 23

As saídas de campo são os momentos mais importantes da oficina, afinal de contas, os alunos transformam a experiência em imagens fotográficas representativas daquilo que viveram na descoberta da técnica fotográfica *pinhole*. Muita expectativa em ver uma fotografia que sai de uma simples lata, fazendo crer que só ao ver, com os próprios olhos, é que se acredita na real possibilidade do fenômeno. As saídas de campo da oficina ocorreram em dois sábados à tarde, ao contrário das demais aulas que eram realizadas terças e quintas à noite, pois não é possível fazer fotografias noturnas em decorrência do longo tempo de exposição²⁵ para fotografias *pinhole* que utilizam papel fotográfico como negativos.

Nas aulas de obtenção de imagens, deveríamos percorrer um trajeto diferenciado para chegarmos ao espaço da oficina. Ao invés de atravessarmos em diagonal, da guarita de acesso até a lateral do prédio histórico, subindo a escadaria da parte administrativa, deveríamos percorrer a fachada da construção que está situada paralelamente ao muro que separa a Instituição da calçada, na Avenida Bento Gonçalves. Na entrada de um dos pequenos pátios internos, uma placa indicava o espaço da *Oficina de Criatividade Nise da Silveira*, homenagem a psiquiatra brasileira que instaurou no país o uso terapêutico do processo artístico. Um portão de ferro pesado e antigo, preso por uma corrente com cadeado, controlava a passagem ao pequeno pátio que possuía, no seu entorno, duas entradas para a área interna do pavilhão. As paredes externas ofereciam vestígios das expressões artísticas que ali habitavam, pois eram repletas de pinturas à tinta colorida e escritos deixados por frequentadores das inúmeras atividades que ocorriam naquela área. Além das oficinas para os internos, no espaço *Nise da Silveira*, outras atividades já utilizaram essa estrutura da Instituição, como as oficinas do projeto *Descentralização da Cultura*.

Após passar pelo portão de ferro, subindo os degraus do pequeno lance de escadas, à esquerda estava situada a sala ocupada pela Oficina de Criatividade que o Grupo Lata Mágica usou como sala de aula durante o ano de 2002. Já no lado contrário à entrada do pátio, estava uma pequena salinha que antecedia o espaço do nosso laboratório fotográfico. Ao lado do laboratório, uma sala com uma cama, cadeira de rodas e restos da estrutura daquilo que um dia deveria ter sido um aparelho de radiografia. A todo tempo, objetos nos lembravam que estávamos

²⁵ O tempo de exposição na fotografia *pinhole* aumenta conforme três fatores principais: em primeiro lugar, o tamanho do furo que é muito pequeno para possibilitar a formação da imagem sem o auxílio de lentes e que restringe a entrada dos feixes luminosos. Em segundo lugar, o material fotossensível utilizado como suporte para a “escrita da luz”, o papel fotográfico é menos sensível que o filme fotográfico, precisando de mais tempo para a luz seja impressa. Em terceiro lugar está a condição da luz, pois uma fotografia *pinhole* com papel fotográfico preto e branco pode levar de trinta segundos a alguns dias para ser feita, dependendo da situação luminosa.

ocupando o espaço de um Hospital Psiquiátrico que possuía todas as dependências que garantiam a autonomia em relação ao seu funcionamento, inclusive um necrotério situado ao lado do prédio histórico.

Nosso laboratório fotográfico era a antiga sala de revelação de radiografias do Hospital, explicando a presença da estranha estrutura na sala ao lado, toda pintada de preto com uma bancada que ocupava toda a parede defronte à porta. Não precisaríamos improvisar um espaço vedado à entrada da luz para o manuseio do suporte fotossensível, o papel fotográfico. Para a revelação das fotografias, as três bandejas de químicos estavam dispostas lado a lado sobre o tampo metálico, junto da pia, local onde as imagens eram lavadas após serem processadas. Sendo que o laboratório nessa oficina, por não ser um espaço improvisado, possuía uma marca sonora constante, a presença de um exaustor que provocava um barulho de motor preenchendo a cena. Melhor para todos que deveriam permanecer ali dentro durante a revelação dos negativos, em tardes escaldantes do verão porto-alegrense.



Im. 24



Im. 25



Im. 26



Im. 27



Im. 28



Im. 29



Im. 30



Im. 31



Im. 32

No dia 27 de novembro de 2004, finalmente os alunos obteriam suas primeiras “fotos na lata”, apesar do dia nublado e sem sol que poderia elevar consideravelmente o tempo para se “tirar” uma fotografia. O tempo nublado fazia com que a luminosidade variasse constantemente, o sol aparecia por alguns instantes para depois ser coberto pelas nuvens que escureciam ou clareavam o ambiente em uma infinidade de combinações. Fotografar com uma câmera *pinhole* nesses termos pode ser bastante difícil. Os tempos de exposição variam, inclusive, durante a obtenção de uma única imagem. Se o sol aparece no decorrer da exposição, o tempo da fotografia deve ser imediatamente corrigido, senão ela pode literalmente “torrar” devido ao excesso de luminosidade. Essa situação se apresentou durante a primeira e a segunda saídas de campo, provocando verdadeiros malabarismos dos fotógrafos para driblar a variação do tempo e um grande exercício de paciência para a obtenção de um resultado satisfatório.

Fotografar também propiciava uma relação de maior proximidade entre alunos e entre alunos e professores. Ao compartilhar o momento das obtenções fotográficas e das revelações era possível aprender os nomes dos colegas e conhecer um pouco mais sobre cada um, já que as possibilidades de conversa são maiores e de maneira mais próxima do que em sala de aula. Os alunos começaram a se aproximar para trocarem idéias sobre as suas fotografias e para fazerem brincadeiras, que poderiam ser motivadas até pela presença da pesquisadora em campo com o equipamento de captação de som: microfone, fones de ouvido e fios, muitos fios. Ao me aproximar com toda aquela parafernália, o Maurício me chamava de “Repórter Esso”, um antigo programa jornalístico do rádio. Eu, em seguida, respondia: “*sem segredos nessa oficina*”, deixando, muitas vezes, eles escutarem as situações registradas. As interações, considerando uma estrutura participativa do fenômeno social, têm profundas implicações em esculpir relações sociais e, na oficina de fotografia *pinhole*, os papéis de aluno e professor são uma construção negociada ao longo da atividade.

Para saber o tempo de exposição do qual deveríamos partir, na primeira tarde de atividades, convidamos os alunos para que fizéssemos uma fotografia *pinhole* da turma, deixando três vezes o tempo de exposição em um dia de sol forte, trinta segundos. Todos mantiveram a pose durante a realização da imagem para poderem ser identificados posteriormente. Aqueles que não permanecessem imóveis durante um minuto e meio saíam como fantasmas ou borrões na fotografia devido ao registro dos movimentos na impressão fotográfica. Ao invés de um instante ser capturado, como em uma câmera fotográfica convencional, um intervalo de tempo maior é

registrado em uma única fotografia. O tempo necessário para se obter uma fotografia *pinhole* contrasta com os instantes fotográficos da linguagem convencional utilizada pelas atuais câmeras amadoras e profissionais. Essa experiência de representação do mundo visível oferece um outro tempo ao produtor e ao objeto retratado. Naquele dia, definimos o tempo após revelarmos o negativo da fotografia com a turma e descobrimos que a exposição havia sido correta para a condição luminosa daquele momento. Após esse primeiro teste, as latas de todos os alunos foram carregadas com papel fotográfico e eles saíram a procura de assunto para suas primeiras imagens *pinhole*.

Na verdade, as imagens captadas traduzem momentos transcorridos em frente à lata, ao contrário de instantes. Uma cena inteira ocorre diante da câmera fotográfica para depois aparecer em uma única imagem, propondo uma dilatação temporal que não é possível ao nosso olho e que se conforma como uma especificidade do aparelho. A “cena real” só pode ser vista por quem a fotografou, pois seu resultado final não contempla uma ilusão especular, que segundo Arlindo Machado (1984) seria a vocação ideológica da fotografia. A fotografia torna-se, afirmativamente, uma interpretação do momento contemplado pelo fotógrafo, fazendo valer a consideração de E. H. Gombrich sobre o artista que “não pode transcrever o que vê, apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza” (1995, p. 28).

Assim, iniciaram as tentativas de traduzir as formas do visível para fotografias em preto e branco, mostrando distorções devido à curvatura da lata e a outros fatores que não estão sob controle do fotógrafo, como é o caso da ausência de visor para o enquadramento. O ato fotográfico *pinhole* implica em decidir o quê fotografar, apoiar a lata em um lugar firme para não tremer durante o tempo de exposição, retirar a fita isolante que tapa o furinho, contar o tempo de exposição, fechar a abertura da lata e retornar ao laboratório para revelar o negativo e trocar o papel fotográfico que funciona como tal. A lata não possui mecanismo para passagem do filme, sendo assim é preciso fotografar e substituir o papel fotográfico exposto por um virgem para a produção de uma nova imagem.

3.2 A construção das primeiras imagens

Escutar faixa sonora n. 2.



Im. 33



Im. 34



Im. 35

Lugares e objetos do Hospital, retratos e formas do prédio histórico começaram a povoar as imagens produzidas, utilizando os elementos e os cenários disponíveis para a escolha do assunto das fotografias. Alguns alunos optaram pelo retrato, apesar do tempo de exposição ter variado entre um e cinco minutos nas duas saídas de campo. Mas o fato de estarmos nas dependências do HPSP era lembrado mesmo nas imagens que se dedicavam a registrar os participantes. O prédio do Hospital aparecia no fundo das imagens como um lembrete ao espectador. Marta e Candido fizeram um retrato dos dois em frente ao prédio histórico do HPSP, apesar de terem explorado recantos do Hospital como Marta no prédio do necrotério e Candido com uma palmeira, fotografada com a lata no sentido vertical ao invés de apoiada normalmente no chão para obter uma imagem horizontal. Sobre sua fotografia, Marta esclarece:

“Eu quis colocar nós os dois aqui. No sentido que o Edgar falou, do humano e não só o prédio, a arquitetura, enfim, a parte histórica que é bonita e cultural do lugar. Mas, também a gente se colocar dentro desse tempo e desse espaço aqui.”



Im. 36

Osvaldo, o Vado, também propôs uma leitura do seu retrato no gramado do HPSP, onde aparecia a Avenida Bento Gonçalves ao fundo. *“Mas é que isso aqui seria tipo uma visão do São Pedro. Não minha do São Pedro. Mas, do São Pedro de mim”*. Christopher fez um retrato seu sentado à frente da parede lateral do prédio e Seu Egídio posou sentado em dos bancos dispostos na calçada, junto à fachada da construção.



Im. 37



Im. 38

Outra opção era levar a lata para casa, com a última fotografia ainda por bater, trazendo-a de volta na aula de laboratório em que eram feitos os positivos para que o negativo fosse revelado. Vado, ao levar a câmera carregada para casa, fotografou o seu avô sentado em um banco de praça e fez uma cópia para oferecer ao modelo. Era dia do aniversário do retratado e ele sairia da aula com o presente em mãos. Seu Egídio também queria levar a câmera pra casa para fotografar a família e trouxe, para revelar em aula, um retrato seu juntamente com a esposa e um de seus filhos. Sua intenção era registrar sua família, como havia dito em aula, que é bem numerosa e mora, parte dela, em uma vila da periferia de Porto Alegre, lugar onde as condições de vida são difíceis, mas que não o fazem desistir de registrar todos os momentos possíveis, tanto com a câmera convencional quanto com a câmera *pinhole*. Possui álbuns fotográficos de inúmeros momentos da sua vida, como relata, levando a mão até a cintura para mostrar a altura da pilha de fotografias na sua casa. Inclusive, Seu Egídio fazia questão de ser sempre fotografado pelas câmeras digitais que o Rafael e o Guilherme, parceiros de Grupo, haviam levado para registrar os bastidores da oficina.



Im. 39

A maioria das imagens teve como assunto as dependências do Hospital Psiquiátrico São Pedro, explorando a arquitetura e os detalhes do prédio mais antigo da Instituição. Assim como Vado voltou sua câmera para fotografar a visão do Hospital, Gabriela também foi em busca de lugares pouco explorados pela maioria dos alunos. Colocou a câmera para registrar um mosaico no chão com a inscrição “HPSP” e, em outra oportunidade, fotografou os pavilhões mais novos do Hospital, ainda em atividade e que não possuem a mesma riqueza arquitetônica. Maísa e os alunos comentavam a fotografia que ela havia registrado:

Edgar: A Gabí tirou umas fotos muito bonitas...

Maísa (Lata Mágica): Essa tá lindíssima! Eu achei legal bem isso, identificando o hospital

Edgar: O enquadramento ficou bem no centro da foto. Tudo. A distância daqui.

Jefferson: Ficou muito bacana. Ela insistiu naquele lado que o pessoal não tava fotografando muito. Acho que ela tentou tirar essa foto uma outra vez...



Im. 40

Um Hospital Psiquiátrico não era um lugar cotidiano para a maioria das pessoas que freqüentavam a oficina. Acredito que somente Nidiana era familiarizada com o ambiente, por trabalhar no Hospital. Os internos circulavam livremente pelo pátio durante o dia e era só deixar o portão de acesso ao laboratório aberto para que, volta e meia, aparecesse um interno, geralmente o Paulinho, que acabou conhecido da turma. No início, eu nunca sabia o quê fazer quando ele resolvia se instalar na ante-sala do laboratório, um lugar perigoso, pois a sala de revelação não possuía chave e ele poderia interromper o processamento dos negativos colocando a perder as imagens dos alunos. Depois, aprendi com a Nidi que ele, normalmente, queria estar na companhia das pessoas, assim era só convidá-lo ao sair da sala para que viesse junto, mas se

alguém permanecesse no local, provavelmente, ele faria companhia. Ele, ainda, posou junto à turma na fotografia *pinhole* realizada na primeira saída de campo e ajudou a Cristhiane a encontrar o local da oficina. Ela chegou no HPSP sem saber a direção do laboratório, os guardas não sabiam informá-la, foi aí que o Paulinho apareceu, puxando-a pela mão e a conduziu até o espaço da Oficina de Criatividade.

Essa convivência com os internos e os espaços do São Pedro provocou muitas reflexões que foram transferidas para as fotografias. Edgar, funcionário da PROCERGS (Cia. de Processamento de Dados do RS) com formação em Informática e Publicidade e Propaganda, possuía muitos amigos entre artistas plásticos da cidade, mantendo uma proximidade com a arte tanto pela sua formação como por seu círculo de amizades. A fotografia, para o Edgar, no espaço do São Pedro, exigia uma composição planejada. Não fotografava um cenário pronto. Ele o construía de acordo com a idéia que pensava em transmitir. Chinelos dos seus colegas, amontoados em uma imagem por serem os mesmos que os internos utilizavam; um objeto de metal retorcido, construído por ele em primeiro plano com o HPSP ao fundo; uma grade representando a visão dos internos do lado de dentro dos pavilhões e uma cadeira de rodas ao lado de uma antiga luminária compunham suas fotografias. Nunca havia pessoas em suas imagens, aliás, creio que a presença humana nas suas fotografias estava, justamente, na ausência. Carlos, estudante de informática e funcionário de uma empresa de telecomunicações, aproveitou para também “montar” sua imagem, mas incluiu a presença de uma pessoa para representar a experiência de estar do lado de dentro de uma Instituição Psiquiátrica, passando a sensação de uma pessoa aprisionada.



Im. 41



Im. 42



Im. 43

Já Nidi deixava claro seu envolvimento profissional e afetivo em relação à instituição quando se referia às suas intenções no momento de fotografar. Contava que o Hospital já possuía 5.000 internos e que, atualmente, só havia setecentos. Mencionou não ter ficado receosa de trabalhar ali, preferindo fazer estágio nesse hospital por ser mais próximo da sua casa. Assim, imaginava suas imagens de acordo com seu cotidiano:

Nidiana: “Outra foto que eu tirei foi da caldeira que tinha falado, que é um lugar que eu passo todo dia e sempre quis tirar uma foto. Não achei que ficou muito legal, podia ter ficado melhor, eu ainda passo por ali e quero ter uma foto. Queria ter tirado mais de perto... não sei... mais pra madeira. Aí eu fui tirar do galpão, que tão construindo um galpão lá atrás e é bem legal, que aqui no hospital tem almoço comemorativo pra arrecadar fundos pro galpão, um assunto que tá bem... tá em alta aqui. O galpão. Tá todo mundo querendo o galpão. Aí eu queria tirar uma foto da construção do galpão pra depois ficar pra história, como ele tava antes, construindo... mas aí não ficou legal... Do lado do galpão, tem uma caixa d’água, eu passei do lado dela e resolvi passar por baixo depois e vi que ia ficar uma foto bem legal. Resolvi tirar e achei que foi a foto mais legal. A foto mais diferente que eu tirei”.



Im. 44



Im. 45

3.3 Uma linguagem com características específicas



Im. 46



Im. 47



Im. 48

Além da ausência de visor influenciar no gesto fotográfico *pinhole* porque muda a relação com o posicionamento da câmera, a relação com o ambiente do São Pedro refletia na busca dos participantes por um lugar diferente para apoiar a câmera e ter como resultado um ângulo inesperado na fotografia. Carlos fotografou uma planta de dentro de um buraco. Ponto de vista praticamente impossível se ele quisesse manter a câmera na altura dos olhos e tivesse que entrar no buraco para fotografar. “Na verdade, eu não tinha visto o buraco. O buraco eu vi depois, porque do lado dessa palmeira tem...uma outra planta...Eu queria pegar daqui debaixo, mas que pegasse as duas, só que não tinha como eu deixar apoiado ali, daí eu olhei o buraco ...”



Im. 49

Fotografar com a câmera *pinhole* não significa apenas escolher um objeto para fotografar. Se não houver um lugar para apoiar a lata e deixá-la firme, os planos da composição podem ser alterados. O ato fotográfico e seus gestos constitutivos envolvidos na produção de uma imagem são igualmente importantes para análise quanto ao resultado fotográfico obtido. A câmera, nesse

caso, não é levada ao olho para enquadrar um objeto através do visor porque não existe esse elemento em sua constituição. O gesto torna-se outro, permitindo uma mudança na concepção sobre a técnica e o ato de fotografar, pois existe uma outra performance corporal para o fotógrafo *pinhole*. Para Pierre Bourdieu (1965, p. 37) uma outra prática supõe um outro equipamento, mas um outro equipamento supõe uma outra atitude, outra condição de existência.

A ausência do visor e, conseqüentemente, o menor controle sobre o enquadramento da imagem, fizeram com que alguns alunos perseguissem, implacáveis, a composição que haviam sonhado. Seu Egídio, uma das vezes que o acompanhei durante a obtenção fotográfica, atravessou o gramado do HPSP pela segunda vez para repetir a imagem que havia ficado superexposta. Brincava comigo e com os dois integrantes do BIEV (Banco de Imagens Visuais) que documentavam a saída com uma câmera de vídeo: *“Vão me perseguir é? Não me persegue! Vou voltar lá, foi errada. Foi muito tempo. Eu quero aquela frente, igual àquela do alemão²⁶”*. Percorreu o extenso gramado para refazer a imagem que desejava obter, apesar do calor intenso que fazia na tarde da segunda saída de campo e da dor na perna que dificultava seu caminhar.

A insistência do Jefferson em fotografar uma porta do Hospital rendeu mais uma piada no repertório do Seu Egídio. O fotógrafo estaria apaixonado pela porta e seria encontrado aos beijos com a “amada” a qualquer instante. Iniciou sua saga na última imagem da primeira tarde de obtenções - que ficou superexposta - conseguindo aproximar-se da concepção que havia criado só na terceira tentativa, já na segunda saída de campo. No final, ele mesmo reconhecia sua insistência:

Jefferson: “No primeiro dia fiz uma foto da porta, depois, no segundo, tentei e enquadrei muito mal, primeiro fui pra cima, depois fui pra baixo, não tava acertando. Na terceira tentativa ela já ficou um pouco melhor. Não ficou exatamente o enquadramento que eu queria, mas... é a foto da exposição... até pela insistência.”



Im. 50



Im. 51



Im. 52

²⁶ Como Seu Egídio se referia ao Edgar.



Im. 53

Os alunos deveriam escolher duas imagens para exporem no HPSP e apenas uma para estar no catálogo e na exposição final do Projeto *Lata Mágica*. Jefferson, entre uma e outra tentativa de fotografar a porta, fez uma imagem muito boa de um ângulo inusitado. Havia fotografado debaixo de um banco, em uma perspectiva que deixava a estrutura do banco emoldurando detalhes do ladrilho antigo do piso que contorna o prédio histórico do Hospital. Essa fotografia já estava escolhida, segundo ele, para as mostras, faltando escolher a sua companheira para estar na exposição do São Pedro. Aí entrou a relação afetiva, que o autor admitia, com a tão sonhada fotografia da porta. Optou por ela em comparação com uma terceira imagem que o havia surpreendido. A insistência e seu envolvimento pesaram na decisão.



Im. 54



Im. 55

Edgar, na busca de suas imagens, refez mais de uma fotografia. A cadeira de rodas ao lado da luminária precisou ser feita novamente após ter ficado subexposta, ou seja, necessitava de mais luz para ganhar riqueza de detalhes no negativo. No momento de revelar a segunda versão para a sua imagem, Edgar ganhou a companhia de outro insistente, Jefferson, que também

aguardava pela revelação de uma tentativa em retratar a famosa porta, e admitiu: “*só tem os cabeça dura aqui*”. Ao final da rodada no laboratório, o clima era de vitória, pois os dois venceram, literalmente, na insistência. E não foi somente essa imagem que o Ed, como era chamado pelos colegas, precisou repetir:

Edgar: Essa é a primeira foto que eu tentei fazer sábado passado.

Rafael (Lata Mágica): Bah! Preciso de todo um curso... A grade de frente, o hospital atrás. Me lembra um pouco aquela do solar paraíso, de dentro da lixeira.

Edgar: Isso! Exatamente... E essa grade também, ela foi o primeiro objeto que eu achei quando a gente começou o curso aqui. No primeiro dia, eu raspei, limpei, tava toda suja. Daí, eu guardei num cantinho.

Rafael: Tu fez as fotos e transformou o ambiente. Ficou muito boa. Meus Parabéns! Isso aí, Grande Sessão!

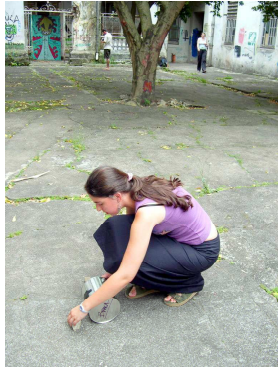
Os buracos de alfinete das câmeras construídas na oficina podem apresentar defeitos por serem feitos manualmente. Os furinhos devem ter, em média, meio milímetro de diâmetro. Como não possuíamos outra maneira de fazê-los, perfuramos em alumínio com a ponta de uma agulha ou alfinete. Às vezes saía um furo bem maior do que deveria, sendo imediatamente descartado. Também havia aqueles que pareciam perfeitos e eram, na verdade, menores do que deveriam, dificultando a formação da imagem. Foi o que ocorreu com Edgar e Nidiana durante a primeira saída de campo. Edgar tinha feito a fotografia da grade e não havia obtido um bom resultado, assim como Nidi nas suas imagens. Para piorar, o dia nublado só dificultava a situação, pois não tínhamos certeza se o problema estava no furo ou em acertar o tempo de exposição. Ela conseguiu fazer sua primeira fotografia depois que consertamos a câmera, já no final do primeiro dia de saída de campo. Edgar ainda obteve uma única imagem na primeira saída, antes que arrumássemos a lata que estava produzindo uma imagem defeituosa, confirmando que havia algum impedimento para que a luz a formasse corretamente. Se fotografar com *pinhole* envolve tantas expectativas, imaginem um problema na câmera e um dia inteiro sem conseguir obter imagens. Em compensação, no segundo dia de fotografias, tanto Edgar como Nidi acertaram praticamente todas as tentativas.

3.4 É preciso controlar a ansiedade...

Escutar faixa sonora n. 3.



Im. 56



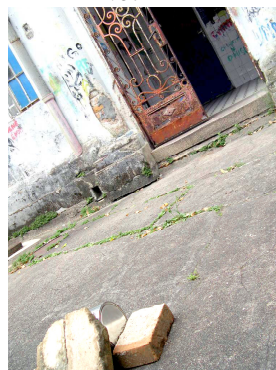
Im. 57



Im. 58



Im. 59



Im. 60



Im. 61

Todos alunos lidam com a expectativa em torno de suas imagens, desde o momento em que as planejam até serem reveladas no laboratório. A primeira imagem pode ser aquela mais aguardada por confirmar a história de que a lata faz fotografias. Vado foi um dos poucos alunos, ao longo da trajetória do Grupo Lata Mágica, que parecia não se importar com o erro, um fator muitas vezes presente no ato fotográfico *pinhole*. Durante a revelação da sua primeira fotografia, afirmou uma relação muito específica em relação aos erros e acertos: *“Tô louco pra ver essa aqui. Tem gente que vai ficar u m a h o r a procurando a foto ali. É só testar... Quer se formar na primeira foto. Eu acho legal até não dar certo, sabe? Pra ver assim.: - Oh, não deu certo, então tem que...”* E ao ouvir minha resposta, que essa não era uma atitude comum dos alunos, disse mais uma vez: *“Não. Não, tem que ser... Eu fui ali só pra testar... Fazer. Ver como é”*.

Assistir ao Vado conversar com Maurício, seu amigo e colega de oficina, era perceber essa diferença de ponto de vista. Maurício, que é fotógrafo, colocava uma expectativa muito grande em relação ao enquadramento das suas imagens, parecendo querer um domínio que não é possível com a câmera *pinhole*. Fez uma fotografia do necrotério, onde a cruz que aparecia entalhada na porta ficou cortada na imagem, se assemelhando a letra “t”. Vado olhou para a imagem e considerou: *“Essa tua ficou muito boa!”*. E Maurício, meio duvidoso do colega, mencionou que a cruz havia sido cortada, ao que Vado respondeu: *“Tá, mas é aí que ficou legal!”*.



Im. 62

Estudante de arquitetura, Bianca também parecia não concordar com a filosofia “Osvaldiana” de aceitação das imagens. Na primeira oportunidade saiu frustrada com o enquadramento das imagens. Buscou nas formas da construção do São Pedro inspiração para suas composições na tentativa de fotografar alguns detalhes simetricamente. Não aceitava facilmente o portão que saía deslocado para um dos lados da imagem quando, na sua opinião, deveria ocupar o centro. Sua fotografia de que mais gostou mostrava um lado da fachada do São Pedro, em um

ângulo que a fez deixar a lata praticamente paralela ao assunto a ser fotografado, comprovando a “capacidade grande-angular” provocada pela ausência de lente, com a conseqüente interferência na distância focal. “*Essa foi a última, pegou chuva, baixou o sol e...eu gostei assim. Botei no chão, ela ficou quase de pé.*” Na sua avaliação, acreditava que o nervosismo do primeiro dia dificultou a produção de suas imagens e, seguindo os conselhos do Seu Egídio de que era só ir lá e fazer, repensou sua postura em relação às fotografias.

Bianca: “Acho que eu posso dizer assim... que da primeira saída pra segunda, a segunda foi melhor, fiquei mais satisfeita. E é engraçado que no primeiro sábado quando a gente saía, eu ficava nervosa. Ah, agora eu vou abrir, agora fechar e enchia a lata de tijolo, pedra em volta, em cima. Daí a segunda, já não esquentei muito com isso, agora é o momento de abrir e de fechar, e também deixei ela bem mais solta, então parece que daí... as coisas aconteceram melhores. Claro, não perfeitas...”



Im. 63



Im. 64

A segunda saída de campo ocorreu num sábado muito quente, dia 04 de dezembro de 2004, que acabou com uma forte chuva no início da noite. Quase ninguém se animava a permanecer na rua nos momentos em que não estivesse a procura do quê fotografar. Assim, a sala de espera, que separava o pátio do laboratório, tornou-se o ponto preferido para esperar a fila do quarto escuro seguir seu curso. Para Seu Egídio, só faltava uma caixa de *Brahma* que amenizasse a espera. Edgar havia levado bolachas, chocolates e refrigerantes para o lanche da tarde, fato que chamou atenção do nosso amigo Paulinho que não se afastava por nada dos “quitutes”. A espera pelo momento de revelar as imagens era marcada pela sociabilidade entre os participantes que, agora bem próximos, se chamavam por apelidos e caprichavam nas

brincadeiras. Seu Egídio parou na porta do laboratório e, com as mãos na cintura, disparou: “*pode entrar que quem manda aqui sou eu*”, caindo na gargalhada em seguida.

Não só a relação entre os alunos era em tom de descontração mas igualmente com os professores e, conseqüentemente, com a pesquisadora em campo. Edgar resolveu reunir os colegas para reivindicarem uma fotografia a mais para cada participante, pois alguns não tinham comparecido à saída de campo. “*Nós da Associação dos Profissionais de Pinhole, APP, vamos conseguir mais uma foto hoje*”. Respondemos que nos reuniríamos como Grupo para decidir sobre a situação e a resposta veio num tom irônico: “*Vocês são minoria...A gente também vai se reunir no lado de fora..*” Demonstrando que, na oficina de *pinhole*, os papéis de aluno e professor são uma construção negociada e atualizada pela presença das brincadeiras ao longo da atividade.

Havia explicado minha pesquisa numa das primeiras aulas e todos haviam colaborado na resposta às minhas perguntas e à presença de equipamentos de registro sonoro e em vídeo como parte do trabalho. Centrei, durante a oficina do HPSP, minhas atenções na relação dos alunos com o ato fotográfico e as rupturas provocadas em relação ao ato convencional. Perguntava sempre o quê haviam fotografado, suas intenções e expectativas em relação às imagens. À medida que fui encontrando suas especificidades nas relações com a fotografia *pinhole*, passei a me preocupar com a constituição dos seus estilos de vida e visões de mundo (GEERTZ, 1989) como configuradores de olhares.



Im. 65



Im. 66



Im. 67



Im. 68



Im. 69

3.5 O espaço e tempo do laboratório fotográfico

Escutar faixa sonora n. 4.



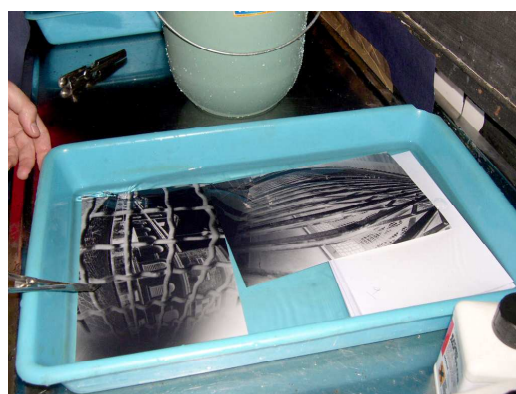
Im. 70



Im. 71



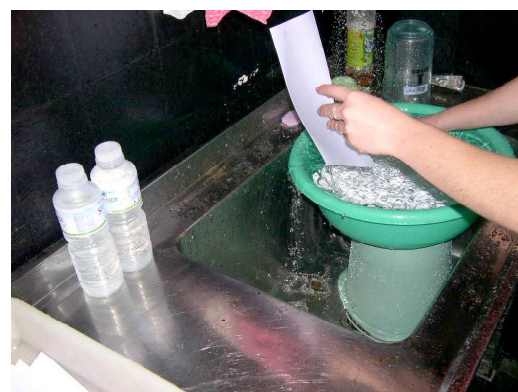
Im. 72



Im. 73



Im. 74



Im. 75

O laboratório para o processamento de papel fotográfico preto e branco é um lugar escuro, iluminado apenas por uma fraca lâmpada vermelha para que nada comprometa o material sensível à luz. Para muitos fotógrafos é um local familiar, mesmo em laboratórios alheios aos seus, pela sua escuridão característica em que se observa um determinado roteiro de procedimentos manuais para executar as tarefas já incorporadas ao fazer fotográfico. Para quem registra apenas festas de família e viagens, com câmeras compactas, a transformação de um rolo de filme em “imagens reais” se dá em uma “outra dimensão”, a do laboratório comercial, o minilab, onde o evento da revelação transcorre alheio ao seu controle ou interferência. Durante a oficina, os quatro integrantes do Grupo Lata Mágica se revezavam nas tarefas de revelação, permanecendo sempre dois responsáveis no laboratório, um para a manipulação dos químicos e outro encarregado do papel fotográfico. Eram substituídos a cada duas rodadas que incluíam a presença de dois alunos para o processamento das fotografias.

O laboratório se apresentava, à maioria dos alunos da oficina, como um espaço não conhecido e escuro, refletindo esse estranhamento através de mais brincadeiras e piadas. Acompanhavam o processo ansiosos para saberem se estava tudo certo com suas fotografias. É sempre emocionante ver a imagem surgir vagarosamente sob a ação do revelador - mesmo para quem já está acostumado ao processo - pois envolve a expectativa por ser uma nova imagem. Os movimentos podiam ser acompanhados apenas pelas suas sonoridades; as latas sendo abertas ou fechadas, o barulho constante do exaustor e a água caindo sobre a bancada de metal, as pinças metálicas utilizadas para segurar o papel batendo na bancada, o papel sendo retirado da caixa onde é guardado. Mesmo no escuro, existia uma comunicação verbal baseada na visualização precária do que estava sendo revelado. As brincadeiras exploravam interjeições e repetições na fala dos alunos justamente pela ausência de luminosidade no local. As emoções eram transpassadas através de interjeições bem marcadas de espanto, surpresa ou alegria ao perceberem a imagem se formando no mergulho do revelador. Depois que colocavam a foto já revelada no fixador e garantiam que ela pudesse ser exposta à luz, chegava a hora de realmente saberem o que estava registrado sobre o papel fotográfico, momentos em que a comemoração era grande pelos resultados obtidos.

Após fotografar e passar pelo processamento, era preciso escolher quais imagens seriam transformadas em positivos. Nas aulas, após as saídas de campo, fazíamos as cópias das fotografias escolhidas pelos alunos, ocupando novamente o espaço do laboratório.

Momentos repetidos de agitação e ansiedade, envolvendo expectativas, com todos falando ao mesmo tempo sobre as imagens enquanto escolhiam quais seriam copiadas. No negativo, a imagem aparece ao contrário nas suas cores, o céu preto e as árvores brancas, por exemplo. A ação da luz escurece o sal de prata presente na superfície fotossensível do papel fotográfico, fazendo com que as zonas com maior presença luminosa fiquem escuras, como no caso do céu. Fazer o positivo é simplesmente inverter essa situação, formando as imagens com tonalidades semelhantes às que enxergamos e com as cores sendo traduzidas através de uma escala de tons de cinza.

3.6 Era essa a imagem imaginada?

Os alunos geralmente ficavam em dúvida sobre a melhor escolha, procurando, através de muitas perguntas, antecipar quais negativos responderiam às expectativas quando da transformação da imagem em positivo. Nesse momento, pesavam aspectos técnicos que envolviam a quantidade de detalhes presentes no negativo, decorrente do tempo de exposição no momento da obtenção fotográfica, além das relações afetivas com determinadas imagens. Um lugar representativo, um retrato que tenha agradado ao seu autor, uma aposta em um enquadramento, a insistência em produzir uma imagem cuidadosamente planejada foram elementos considerados nas escolhas.

Para a tarefa de editarem as fotografias da exposição, os professores indicavam a busca da conciliação entre técnica fotográfica, condição do negativo e intenção estética e narrativa do autor. Deveriam avaliar, também, o conjunto das imagens de acordo com o que os colegas fotografaram e escolheram, mas o mais importante seria optarem por aquelas fotografias significativas do processo da oficina e do aprendizado com a técnica *pinhole*. Essas aulas se tornavam o momento propício para que os alunos avaliassem os resultados das saídas e a produção dos colegas, pois os negativos circulavam livremente pela sala de espera do laboratório enquanto entravam em duplas para mais uma rodada.

Maurício: Ô Seu Egídio, cadê as tuas fotos?

S. Egídio: As minhas tão aqui...

Maurício: Ah! Não vai mostrar, não?

S. Egídio: Tão muito feias por isso que eu separei.

Maurício: ahammm

...

S. Egídio: Ô curioso, Tá aqui, oh... (entregando as fotografias)

Maurício: Tá bonito! Seu Egídio.

Aqui o senhor se mexeu, S. Egídio, né? Aqui o senhor se mexeu!...O Sr. Piscou! Se mexeu no banco!

S. Egídio: Tu não entende da coisa e fica falando...Vai dormir... vai dormir...Não sabe nem fazer isso daqui e tá botando defeito...



Im. 76

Concluído o processo das cópias, os alunos dedicavam as aulas seguintes para avaliarem suas produções. Eram novidades incluídas no programa da oficina - assim como a segunda saída de campo - que estariam presentes nas outras atividades do Projeto *Lata Mágica*. O resultado da primeira aula nesse formato foi tão positivo que resolvemos repeti-la na seqüência da segunda saída. Todos os alunos tinham uma história para contar sobre as imagens que produziram. Um acontecimento engraçado, uma postura em relação à técnica que havia se modificado de uma saída para outra, um imprevisto no momento da obtenção fotográfica ou uma expectativa, alcançada ou não, em relação à imagem. Os alunos retomaram seus percursos e contaram também as histórias das imagens que não deram certo. Mostravam o papel fotográfico, todo branco ou todo preto, indicativo do excesso ou da falta de luz. Havíamos nos colocado pela primeira vez numa postura de escuta frente aos alunos, num momento formal da aula, para que eles elaborassem oralmente, para eles mesmos, para nós e para os colegas suas reflexões a respeito das intenções fotográficas e relacionamento com a técnica *pinhole*. Para meu campo de pesquisa essa nova postura do Grupo era extremamente significativa, pois passamos a escutar os alunos fora da informalidade do laboratório, das saídas de campo ou depois do término das aulas. A escuta se fazia presente como planejamento de aula.

As reflexões demonstravam diferentes maneiras de relacionamento com o uso de uma linguagem fotográfica para além da técnica *pinhole*. A ruptura provocada pela presente técnica acabou despertando a capacidade narrativa dos alunos, através das possibilidades de construção de imagens a partir do desafio de pensá-las em todas as etapas de seu processamento. Uma imagem que leva tanto tempo para ser produzida, desde a construção da câmera até a realização do positivo, envolve muitas escolhas do autor ao longo do caminho, provocando questionamentos e reflexões numa outra relação com o tempo para se pensar a imagem. A oficina de fotografia *pinhole* pode ser considerada como uma experiência visual, sendo apropriada pelo aluno de acordo com seu estilo de vida e visão de mundo, incorporada em sua relação com as imagens de uma maneira mais ampla que extrapola uma técnica específica. Marta, por exemplo, nas suas palavras refletiu sobre a capacidade de uma imagem comunicar um sentimento ou uma emoção vividos:



Im. 77

Marta: “A do necrotério. Eu gostei, gostei muito pela parte das tonalidades que ficou bem forte, a parte...dos tons, semitons, os tons mais fortes. Eu acho, também, que deu assim o peso do lugar, do prédio. Pelo menos foi o que eu captei do lugar, do assunto e eu acho que o quê eu passei também. Uma coisa que a gente consegue fazer uma comunhão, eu diria, não sei se o termo é bem esse...Quando a gente consegue...uma comunicação. Com aquilo que a gente tá pretendendo fotografar. Expressar. Que nem quando a gente tá criando um quadro, uma escultura ou coisa assim. Quando dá aquela coisa que cria mesmo...que nasce! Acho que aqui eu consegui...consegui perceber o peso do lugar, passar do jeito que eu tava sentindo. Parece assim que eu olho isso aqui e sinto aquilo que eu senti no momento que eu olhei. Bastante a questão do afetivo.”

A avaliação do Edgar rendeu uma boa discussão sobre o estatuto de veracidade da fotografia e a autoria que se apresenta na construção de um discurso visual. Ele havia construído suas imagens em torno de montagens com elementos que encontrou espalhados pelo Hospital,

aliados ao cenário constituído pelo prédio e dependências. Edgar tinha como intenção narrativa fotografar como se fosse um interno pois, segundo ele, não queria fotografar como um olhar de fora. Claro que essa afirmação representava uma intenção, pois ele não vivia cotidianamente aquele espaço e, provavelmente, essa condição se apresentava nas suas imagens. Mas o importante naquele momento era justamente o desejo em conceber e construir uma imagem. Durante a avaliação final de suas fotografias, Edgar questionou se não estaria criando uma mentira ou uma farsa por retratar uma cena que foi produzida, criada a partir do seu imaginário sobre a loucura, o espaço do São Pedro e os pacientes que ali vivem. Sua concepção sobre o olhar de um interno era imaginada a partir do conhecimento de obras como da Psiquiatra Nise da Silveira e do artista plástico Arthur Bispo do Rosário, que foi interno de uma instituição psiquiátrica. Ele os havia citado como referência na construção de suas imagens, assim como dizia prestar uma homenagem aos trabalhos que de alguma maneira aliavam a criação artística àquilo que seria vulgarmente chamado de loucura, nome utilizado para designar muitas formas do pensamento que não se enquadram nos padrões considerados socialmente como normais.

Edgar: “Nas minhas fotos, eu tava criando mentiras. Eu tava criando uma certa mentira, uma certa farsa. Quando eu vi o negativo pronto, eu pensei será que eu sou um mentiroso, que eu sou um farsante?”

“Então, até posso ser. Eu nunca tinha pensado nisso antes. E o que eu falo de criar mentira é porque eu interfeiri no ambiente que eu ia fotografar”.



Im. 78

As leituras do Edgar sobre o assunto, o conhecimento sobre peças artísticas produzidas por pessoas na condição de internos em instituições como o HPSP, o costume de frequentar exposições de artes e o fato de possuir amigos artistas constituíam uma espécie de “subtexto”,

conformado pelo seu estilo de vida e visão de mundo, que alimentava seu olhar no momento de elaborar composições. Aproveitando os questionamentos do Edgar, Guilherme apresentou algumas considerações sobre o assunto. Refletiam sua posição individual, mas que era compartilhada pelo Grupo Lata Mágica, sobre nossa relação com o artefato fotográfico e como acabávamos dividindo-a com os alunos:

Guilherme: “Nunca deixa de ser um recorte, nunca deixa de ser um ângulo. Tu sabe o que tu quer, tu sabe que não vai sair exatamente como tu pensou, mas tu sabe que tem algumas coisas que tu não quer na tua foto. A gente não se abstém muito da escolha. Ela pode ser mais exagerada, tu pode realmente montar teu quadro, mas mesmo a pessoa que largar a lata no chão, ela tem expectativas, não é qualquer foto... É a apresentação de uma realidade”.

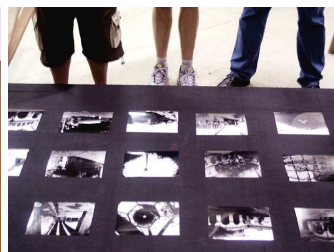
A exposição que finalizou a oficina no HPSP ocorreu num fim de tarde, dia 21 de dezembro, no saguão do prédio histórico. Havíamos combinado que todos levariam bebida ou comida para o dia da abertura e distribuimos os convites para os alunos entregarem a quem quisessem. Edgar convidou os amigos; Marta e Candido levaram a filha que mora em Florianópolis; Maurício, os pais; Seu Egídio foi acompanhado da sua professora no MOVA (Movimento de Alfabetização de Jovens e Adultos). Além dos convidados, os internos também participaram da festa, enchendo os bolsos de salgadinho e querendo muitos copos de refrigerante. Aliás, um deles parece não ter gostado muito da fotografia do Edgar que mostrava uma cadeira de rodas, pois quando chegamos no local da exposição a imagem estava rasgada como se tivessem tentado descolá-la do painel. Lá pelas tantas, como muito internos descobriram que havia salgadinhos e refrigerantes, os guardas acabaram com a festa e os fizeram deixar o espaço da exposição. Foi uma confraternização entre todos os participantes das oficinas que mostravam orgulhosos as imagens para parentes e amigos, explicando detalhadamente como haviam realizado a fotografia. Porque, como diria o Maurício: “Não dá pra fugir do princípio da pinhole que é deixar tudo pinholado!”



Im. 79



Im. 80



Im. 81



Im. 82

3.7 Dois personagens, duas performances

Escutar faixa sonora n. 5.

* Essa narrativa ocorreu durante a observação do negativo da imagem.



Im. 83



Im. 84

No decorrer do período da oficina, Seu Egídio e Edgar se destacaram como *performers* do evento. Seu Egídio, um senhor aposentado que possuía 8 filhos, 22 netos e 9 bisnetos, poderia estranhar uma oficina com tantos jovens universitários, mas em nenhum momento pareceu deslocado. Pelo contrário, sua integração com os demais ocorreu, sempre, pelas performances orais. Houve o reconhecimento, vindo da sua audiência, como um *performer* pela maneira como contava suas histórias ou fazia suas piadas. Repetia aquelas de maior sucesso e sempre tinha uma “tirada” na ponta da língua para aqueles que faziam perguntas na expectativa de uma resposta bem-humorada. Como no dia em que o Maurício dizia que ele tinha piscado durante o tempo do retrato. Já o Edgar tinha sua performance reconhecida no momento de refletir sobre as fotos que produzia, sempre criando cenários para fotografar e conceituando longamente sobre as idéias que gostaria de passar através das imagens. Assim, quando foi avaliar suas imagens logo após o Edgar, Jefferson brincou que não havia sobrado muito para ele dizer.

Outro contraste - visível entre esses dois personagens fundamentais para a compreensão dos diferentes processos de aprendizagens dos alunos - estava nas suas relações com a fotografia enquanto um objeto produzido culturalmente. Enquanto Edgar se dizia dono da fotografia somente durante o período da sua confecção, Seu Egídio preocupava-se em levar a fotografia que fizera da família para que os retratados pudessem se ver na imagem e guardá-la como recordação. Em comum, o gosto pela fotografia, independentemente de seus usos, e o fato de não terem perdido nenhuma aula da oficina. Edgar desabafava sobre suas considerações em torno da imagem:

“Eu falo essas coisas aqui porque tô me sentindo muito à vontade com vocês e com o grupo. Porque eu acho que quando a gente tá falando, a gente tá se expondo muito. Mas se eu continuar com esse trabalho de pinhole, em princípio eu pretendo continuar, nunca mais eu quero falar. Eu tenho que mostrar minhas fotos e as pessoas que olhem. Eu não tenho que explicar nada. Enfim, a foto é minha enquanto eu estiver fazendo, depois ela não é minha mais. Mas aqui como faz parte do processo, eu falo”.

Escutar faixa sonora n. 6.



Im. 85

A captação sonora do evento performático possibilitou a descoberta da significação das fotografias pelos alunos através de suas falas, considerando a importância das mesmas para a estruturação da experiência com a imagem, o que eles falam sobre as suas fotografias e, principalmente, como eles falam. Os “atores sociais criam significados através dos processos da fala” (LANGDON, 1999, p. 19) e a emergência dos significados no uso da arte verbal ocorre no momento da interação social em que se constitui um jogo entre os atores, não esquecendo o caráter dinâmico do uso da linguagem e o lugar central ocupado na construção social da realidade (BAUMAN e BRIGGS, 1990; GOFFMAN, 1998). A oficina, como um todo, deve ser encarada como um processo em que várias ações na construção da imagem possibilitaram interações sociais, permitindo a significação da experiência pela fala dos participantes. Um ato performativo, caracterizado por uma etnografia da fala, está “situado em um contexto particular e construído pelos participantes” (LANGDON, 1999, p. 25), como as piadas e as brincadeiras entre os alunos e entre esses e os professores. Os jogos entre os

alunos refletiam uma maneira específica de se relacionarem, própria ao evento. As brincadeiras se referiam ao ato fotográfico, à situação do laboratório ou ao resultado obtido e o que se poderia falar a partir daí. A apropriação da oficina, a partir da Teoria da Performance, ocorre por ela se constituir como um evento diferenciado e planejado, apartado da vida cotidiana, onde “os vários participantes e suas ações modelam a performance” (FINNEGAN, 1992, p. 109).

Na etnografia realizada durante a oficina do HPSP, a construção da imagem do outro e a reconstituição do fenômeno são propostas a partir da análise conjunta das imagens feitas pelos participantes e suas narrativas orais do evento, trazendo uma reflexão sobre as formas do mundo que são estetizadas ao serem fotografadas. Para Michel de Certeau, “os atos de palavra” não podem ser separados das circunstâncias em que ocorreram, pois os procedimentos enunciativos “articulam intervenções, seja no campo da língua, seja na rede das práticas sociais” (DE CERTEAU, 2004). Uma fotografia com linguagem diferenciada desperta o questionamento sobre o quê e como fotografar, numa forma de ação consciente muitas vezes elaboradas pelo uso da fala entre os participantes da oficina. Possibilita narrar, através do ato fotográfico, não aquilo que é visível, mas uma interpretação a partir dele.

A fotografia *pinhole* permite uma re-apropriação do espaço através de sua linguagem específica, transformando esse espaço para o fotógrafo e constituindo, também, a sua memória do lugar. O prédio do HPSP aparece distorcido, com formas arredondadas nas imagens produzidas durante a oficina. Assim, para os alunos, existe a imagem do prédio como ele realmente é e como ele aparece representado nas imagens. Guardam consigo uma imagem do HPSP que é de certa forma mediada pela fotografia, o espaço já transformado pela captura da linguagem fotográfica *pinhole* com suas características específicas. Portanto, a técnica *pinhole* conduz a uma re-apropriação do espaço através de uma prática, nos termos de Michel De Certeau (2004), que vai configurar a paisagem urbana, ou melhor, o imaginário de habitantes da cidade por fragmentos produzidos, ou seja, as fotografias. O espaço, para De Certeau, é constituído pelas práticas que “tecem as condições determinantes da vida social” (2004, p. 175). Ele considera que a rua se transforma em espaço praticado pelo ato dos pedestres em caminhar. A partir deste exercício etnográfico, posso considerar que o fotógrafo também transforma em espaço praticado os locais que escolhe para serem registrados. A memória se constitui na re-

apropriação do espaço através dos fotógrafos enquanto narradores “fotográficos” de um local de Porto Alegre.

O espaço para essas re-apropriações, segundo Michel De Certeau (2004), estaria justamente na cidade como “lugar de transformações” e “objeto de intervenções”. A partir dessa afirmação, o próximo capítulo buscará construir uma relação entre a ligação dos alunos com a fotografia e suas experiências urbanas, deslocando meu olhar para além da aprendizagem de uma técnica fotográfica não-convencional, utilizando-a como ponto de partida para as análises de um viver na cidade.



Capítulo 4

A oficina no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente e a circulação de olhares e imagens na cidade

A oficina realizada no Centro de Promoção da Criança e do Adolescente, no Bairro Lomba do Pinheiro, significou, para minha etnografia, a busca em unir a prática de uma fotografia diferenciada e a experiência de indivíduos no meio urbano em suas representações sobre o viver na cidade. Neste exercício etnográfico, o objetivo consiste em analisar como os alunos problematizam a cidade a partir da sua narração através de imagens fotográficas não-convencionais, construindo em suas fotografias a paisagem urbana nascida desta experiência social. Desvendando a relação dos habitantes em suas especificidades relacionadas à vida urbana, em suas singularidades de ordenar a vida social através da cultura em uma cidade grande.

A atividade serviu como ponto de partida para uma experiência que envolvia fotografar e circular pela cidade com os alunos, descobrindo as relações entre a imagem fotográfica produzida e as “imagens” da ambiência urbana. A cidade se apresenta, nesse caso, como “um território expressivo da experiência temporal contemporânea” e deve ser apreendida como “matéria moldada pelas trajetórias humanas”, refletindo a adesão de seus habitantes “aos tempos e espaços vividos, ritmados pelos movimentos incessantes das imagens da cidade que habitam seus pensamentos em constante mutação” (ECKERT e ROCHA, 2001, p. 3 e 5). Minha intenção é

analisar a fotografia como obra construída por estes alunos para narrar seus conhecimentos sobre o espaço urbano da cidade de Porto Alegre.

Como ocorre a relação entre a imagem produzida e o contexto dessa situação enquanto espaço vivido e experimentado, nos termos de Michel de Certeau (2004)? Não se pode esquecer que a fotografia é fruto de uma cultura objetiva constituída a partir de uma determinada visão de mundo “moderna”. Para Guy Bellavance (1996), a mentalidade urbana e a mentalidade fotográfica se correspondem. Ao serem “elos” da mesma modernidade, a paisagem urbana torna-se o “gênero fotográfico propriamente dito”, sendo os “fotógrafos de subúrbio” do século XX o correspondente aos pintores de paisagem do século XIX (BELLAVANCE, ano, p. 20 e 21). A análise das fotografias, a partir da sua relação com a cidade, traz questões sobre os diferentes itinerários no meio urbano de Porto Alegre. A combinação entre imagens e elementos sobre a trajetória dos alunos narra sobre habitar um determinado espaço da cidade, isso em relação à oficina de fotografia *pinhole* realizada no CPCA, nos meses de maio e junho de 2005.

O deslocamento em direção ao Bairro Lomba do Pinheiro, local da oficina, pela Avenida Bento Gonçalves provocava um afastamento dos altos edifícios do centro da cidade e o encontro com uma paisagem de bairro, povoada por casas e prédios mais baixos. Era possível ver uma cidade com seus arranha-céus se distanciando, fazendo um desenho no horizonte que corresponderia a definição de uma “cidade grande”, em que, praticamente, não há espaço entre um prédio e outro. Depois, seguindo pela Bento Gonçalves, começavam a aparecer estabelecimentos que precisavam de espaço ao ar livre para se constituírem, como madeiras, funilarias, floriculturas e oficinas mecânicas instaladas ao lado de ferros-velhos.

A ligação da Av. Bento Gonçalves com a Lomba do Pinheiro ocorre através da Avenida do Trabalhador, que une o sudeste ao sul da cidade, alcançando até a Restinga e possibilitando continuar em direção ao Lami, bairro situado à beira do Rio Guaíba. O Bairro Lomba do Pinheiro acompanha essa grande avenida, tomando uma forma “espichada”, onde diversas vilas se formam em pequenos núcleos de um lado ou de outro da “faixa”. As muitas construções de apenas um andar, acompanhando a subida “da Lomba”, possibilitam ver a cidade do alto. De um lado, no primeiro plano, as casas se espalham próximo ao verde dos morros e, de outro, a “cidade grande” aparece ao fundo. De noite, não se vê o contorno dos prédios ao longe mas as pequenas luzes que se espalham e iluminam todo o bairro.

A localização espacial na Lomba do Pinheiro ocorre pela numeração das paradas de ônibus na Avenida do Trabalhador, referência para dizer aonde se mora e como se chega a determinado lugar. O Centro de Promoção da Criança e do Adolescente fica bem em frente à parada de número 11, num grande pátio que tem um galpão na entrada e uma construção redonda. Essa abriga uma capela e um salão, chamados de Paróquia Santa Clara. No fundo do terreno, passando uma quadra de futebol, duas construções de um andar, paralelas uma à outra, lembram o pátio de uma escola. É lá que ocorrem as atividades do CPCA.



Im. 86

4.1 Um lugar afastado e alunos vindos de diversos pontos

Sob uma chuva torrencial, chegamos para o primeiro dia de aula com aquele velho frio na barriga, aguçado pela possível dispersão dos interessados devido ao temporal. Aos poucos, os alunos foram chegando e se acomodando para ouvirem as primeiras informações sobre a “foto na lata”, descobrindo que a lata se transformava em uma câmera fotográfica mesmo. Não se coloca uma outra câmera dentro da lata ou se obtém uma fotografia com a câmera normal e essa reflete na lata, como muitos pensaram inicialmente. A estrutura da oficina se manteve fiel àquela do Hospital Psiquiátrico São Pedro, com o mesmo número de aulas e a distribuição do conteúdo ao longo dos encontros.

Em decorrência dessa segunda oficina ter sido ministrada em local bem mais afastado de outros bairros que o Hospital São Pedro, acreditávamos que haveria menor número de participantes “estrangeiros” e vários alunos do CPCA inscritos. Novamente estávamos

enganados. Mesmo que tivéssemos investido quase todo material de divulgação da oficina no próprio CPCA e na sede que os Freis Franciscanos também possuem na parada 15, parecia que o pessoal havia ficado desconfiado desse negócio de “foto na lata”. É claro que havia mais gente da comunidade dessa vez, mas a divulgação da oficina havia saído no Jornal *Diário Gaúcho* e atraiu participantes de várias regiões da cidade que já tinham ouvido falar da técnica *pinhole*. Outros, ainda, vieram por terem recebido e-mail do Grupo Lata Mágica com o “serviço” da atividade.

Assim, a oficina concentrou moradores da “Lomba” e de diversos bairros de Porto Alegre, provocando um cruzamento de olhares que, de certa forma, me induziu a considerar esta pluralidade como parte da minha pesquisa de Mestrado. Os alunos moradores do bairro eram adolescentes e mulheres e a presença desses jovens conformava outra mudança significativa em relação ao HPSP. Entre os mais moços da turma estavam os alunos do CPCA, Wagner e Fernanda, que faziam cursos de informática e Marcelo, primo da Nanda, que não era aluno mas freqüentava o local. Fernanda tinha aula uma vez por semana na Instituição e Wagner fazia um curso ligado à FASC (Fundação de Assistência Social e Cidadania) que exigia mais dias da semana em atividades no CPCA. As mulheres, moradoras da Lomba, eram quase todas ligadas ao atendimento de saúde comunitário. Tatiana era agente de saúde familiar, visitando as pessoas em casa para controle e prevenção de doenças. Marilene era auxiliar de enfermagem no posto de saúde da Lomba. Ana Maria, também auxiliar de enfermagem, não trabalhava mais na área. Na época da oficina atuava no “marketing” do CPCA, como costumava dizer, organizando os eventos da Instituição e promovendo cursos de manequim para as meninas da região. Depois organizava os desfiles nas festas do CPCA, que ela mesmo promovia, reunindo as roupas para serem exibidas entre as lojistas do bairro.

Entre aqueles alunos que não moravam na Lomba do Pinheiro estavam Jackson e Luciano. Estudavam no Campus da UFRGS, o que facilitava o deslocamento para participarem das aulas, indo até a Bento e subindo a Avenida do Trabalhador, pois o primeiro morava na Zona Norte e o segundo no Centro da cidade. Já Márcia morava perto do supermercado Carrefour, no bairro Partenon, e só precisava pegar um ônibus, o Pinheiro, para chegar ao CPCA. Os irmãos Jorge e Priscila moravam na Glória e pegavam dois ônibus para freqüentarem as aulas, assim como Jeferson, que também precisava de duas conduções por morar na Zona Sul. Ainda havia Carla, que morava no Bairro Cidade Baixa e Gabriela, que havia sido colega de colégio da Maísa e por

isso ficou sabendo do curso. Os alunos que vinham de fora não eram todos universitários, como no HPSP, porque Márcia, Priscila e Jeferson ainda estavam no ensino médio. Os demais cursavam alguma universidade ou já eram formados. Jackson fazia Engenharia, Luciano cursava Ciências da Computação, Carla era formada em Ciências Sociais e Gabriela em Medicina.

Na segunda aula, como de costume, construímos as câmeras e quase todos os alunos posaram com suas latas para que o Rafael registrasse os bastidores da oficina com a câmera digital, como já havia feito lá no Hospital. Desde aquele dia, Fernanda e Marcelo demonstraram interesse em serem fotografados pela câmera digital ou pela minha antiga câmera Pentax. Mesmo que estivessem super tímidos nas primeiras aulas, já ensaiavam alguns sorrisos nos retratos. Tempos depois, fiquei sabendo que eles não possuíam câmera fotográfica em casa e a oficina significava, assim, a chance de se retratarem e guardarem momentos das suas adolescências através daquele que seria a própria expressão de uma individualidade moderna, o retrato.



Im. 87



Im. 88

Fernanda tinha fotos antigas, da época em que morava na Rua Duque de Caxias, no centro de Porto Alegre. Após o encerramento da oficina, fui com ela até sua casa onde me mostrou as fotografias guardadas em que apareciam ela, os irmãos e a mãe com “roupas de passeio”, ou seja, as meninas de vestido e laços de fita na cabeça. Retratados na Praça Matriz, em frente aos monumentos históricos que se situam ali ou, então, no prédio em que moravam e nas proximidades. Um dos aspectos a ser salientado é que sua família, nessa época, se afastava de um “estilo de vida” de classe popular por não estar morando na periferia como os demais parentes, que se dividiam entre a Lomba do Pinheiro e o Bairro Partenon. Considerando, segundo Geertz (1989, p.143), estilo de vida enquanto “os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, que foram resumidos sob o termo de ‘ethos’, enquanto os aspectos

cognitivos, existenciais, seriam designados pelo termo ‘visão de mundo’”. Depois, iniciaram um processo de retorno à periferia, afastando-se do Centro para morarem na Avenida Ipiranga, no Bairro Intercap e, em seguida, mudando-se para a cidade vizinha de Viamão. Retornando a Porto Alegre, após esse período, ao Bairro Lomba do Pinheiro onde a avó da Nanda, por parte de pai, morava há quarenta anos.

4.2 A construção das imagens e a presença dos retratos fotográficos

Voltando à oficina, mas sempre procurando considerar - como pano de fundo - a importância do retrato para esses adolescentes, partimos, na primeira saída de campo, em busca de obtenções das fotografias *pinhole*. O CPCA, assim como o HPSP, ocupava um espaço bem delimitado e significativo, levando o Grupo Lata Mágica a acreditar que, realizando ali a saída de campo, não haveria a paisagem do bairro presente nas fotografias. Os Freis possuíam uma outra sede, uma casa em um terreno bem menor, na parada 15, de onde pensávamos que viriam alguns alunos devido à divulgação promovida. Acreditávamos que seria interessante promover a saída de campo num lugar que propiciasse maior contato visual com o bairro e optamos por essa sede da parada 15, mesmo que os moradores da região não estivessem inscritos na oficina. O local estava situado numa encosta que desembocava em plena Avenida do Trabalhador. Da Vila, espalhada nesse barranco, avistavam-se vários morros ainda cobertos de vegetação e, no meio, aparecendo ao longe, uma ilha de pequenas luzes bem delineada na paisagem, o Bairro Restinga.



Im. 89



Im. 90



Im. 91

A saída ocorreu, como sempre, num sábado à tarde, no dia 14 de maio. Um dia nublado, de um calor infernal que aumentava só de pensar em permanecer dentro do laboratório que havíamos improvisado. Um pequeno banheiro, onde ficávamos bem apertados, para a realização dos procedimentos de revelação. As conseqüências do calor passaram a ser visíveis nos resultados, pois não havia como manipular o papel fotográfico sem deixar as digitais de dedos suados. Havia falta de circulação do ar já que a pequena janela estava coberta por uma lona preta para evitar a entrada da luz. Dizem que Porto Alegre possui um “veranico” em maio, ou seja, dias de forte calor, mas aquilo já era um pouco demais e “veranico” soava como um eufemismo. Com o dia nublado, as dificuldades encontradas no Hospital Psiquiátrico São Pedro se apresentavam novamente, não havia como escapar da variação dos tempos de exposição.

Os retratos foram o sucesso da oficina e um dos motivos era o grande número de crianças na rua que queriam aparecer e ver essa tal de “foto na lata”. As crianças posaram para duas imagens da Gabriela e junto comigo para uma fotografia do Wagner. Um dos locais escolhidos para os registros era uma parede situada no pátio, ao lado da entrada do laboratório, com uma imagem de São Francisco de Assis desenhada. Além da fotografia das crianças que Gabriela fez ali, Fernanda e Marcelo também produziram retratos um do outro com essa mesma parede ao fundo. Já Ana Maria resolveu contrariar as instruções para encontrar um lugar fixo que servisse

de apoio para a lata e resolveu segurá-la durante o tempo de exposição da fotografia. O resultado foi uma imagem bem abstrata, digamos assim, porque nenhuma forma apareceu estável na imagem, somente o compasso da respiração enquanto segurava a lata. Luciano e Jackson comentaram que não queriam pessoas figurando em suas fotografias, mas às vezes isso se tornava uma tarefa difícil pois a criançada da Vila estava disposta a aparecer no maior número de imagens possíveis. Levei, nas duas saídas de campo dessa oficina, minha câmera reflex e fiz algumas fotografias em preto e branco ao longo da atividade, procurando registrar os alunos fotografando e o assunto que haviam escolhido para fotografar.

No início da tarde, quando Ana Maria, Fernanda e Marcelo chegaram, trouxeram uma notícia que nos lembraria a violência presente no bairro e que não seria esquecida também em outras ocasiões. Um vizinho deles havia sido morto a tiros na noite anterior e iriam sair antes do término da aula para irem ao velório, mas não haviam comentado o motivo do crime. Talvez como uma medida de proteção aos possíveis “desvios de conduta” do morto. Outro fato que envolveu violência, durante as aulas, estava relacionado ao retorno da Tatiana para casa. Em alguns dias, à noite, ela precisou sair antes porque sua vizinhança estava sob toque de recolher. Dois grupos rivais estavam em guerra e era preciso chegar em casa antes de determinado horário porque depois havia tiro para todos os lados. Não era possível ignorar que essas situações, estranhas para muitos, faziam parte do cotidiano daqueles moradores. E não era só a violência dos tiros, mas também uma violência que ocorria no trânsito. Certa vez, conversando com Wagner e Nanda, comentei que tinha visto uma mulher ser atropelada por um ônibus na Bento Gonçalves. A mulher, que morreu devido ao acidente, tinha acabado de buscar o boletim do filho na Escola e morava próximo da casa do Wagner, que conhecia a família. Além desse acidente sabiam contar vários outros, de gente que foi atropelada nas pistas da Bento ou da Avenida do Trabalhador.

Ao final daquela saída de campo deixamos os alunos levarem a lata com a última fotografia, para ser obtida até o dia da aula de produção dos positivos, na quinta-feira à noite. A diferença entre essa oficina e aquela do São Pedro foram os dias dedicados às aulas noturnas. Na Lomba do Pinheiro tínhamos aulas nas quintas e sextas, pois eram os horários compatíveis entre os membros do Grupo, que haviam se modificado de um semestre para outro. Com aulas mais próximas uma da outra e com as saídas aos sábados, o tempo de preparo entre os encontros tornou-se mais curto devendo ser feito no início da semana, entre segunda e quarta-feira.

Para as aulas de laboratório, à noite, transformamos um dos banheiros do CPCA, que por sinal era bem mais espaçoso que aquele usado na parada 15. Entre uma saída de campo e outra os alunos pediram para que permanecêssemos na própria sede do CPCA no sábado seguinte. Acredito que se sentiriam mais a vontade, afinal era um lugar já considerado “familiar”. O Grupo concluiu, pela ausência na oficina de alunos moradores da Parada 15, que não havia motivo para continuarmos lá e optou-se por atender ao pedido. Pela primeira vez desde o início do Projeto, no dia 21 de maio tivemos um sábado ensolarado - com um friozinho para lembrar que estávamos em pleno outono - fazendo o tempo de exposição das imagens diminuir e aumentar a quantidade de fotografias produzidas com uma exposição correta.

Os alunos exploraram as dependências da Instituição e, mais uma vez, a produção de retratos mereceu destaque. Se para Fernanda e Marcelo era habitual um fotografar o outro, para Jorge e Priscila essa troca de retratos também se tornou uma prática durante a segunda saída de campo. Esses dois últimos haviam substituído as fotografias de casas, feitas no sábado anterior, pelos retratos com a paisagem do CPCA ao fundo. Talvez o fato de utilizarmos as dependências do Centro, que não era lá muito rico em elementos para o registro, houvesse feito com que voltassem as câmeras para eles mesmos. Já Luciano e Jackson continuaram a fotografar sem a “influência” de pessoas nas imagens. Juntaram-se à Carla e produziram fotografias a partir de uma “instalação” que criaram, uma cadeira que calçava um par de tênis.



Im. 92



Im. 93



Im. 94



Im. 95



Im. 96



Im. 97



Im. 98



Im. 99



Im. 100



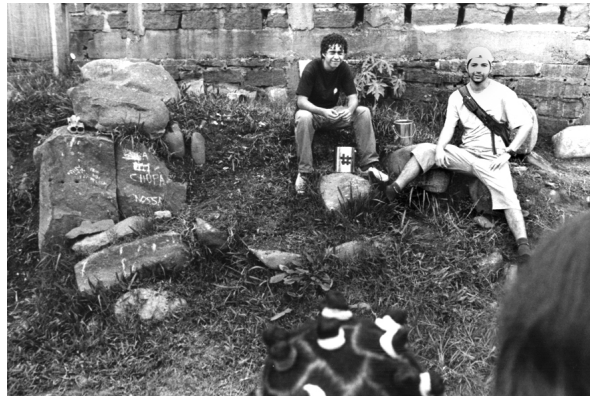
Im. 101



Im. 102



Im. 103



Im. 104



Im. 105



Im. 106



Im. 107



Im. 108



Im. 109



Im. 110



Im. 111



Im. 112



Im. 113



Im. 114



Im. 115

4.3 Um cruzamento de imagens da cidade

Um cruzamento interessante de imagens começou a se formar a partir do ato dos alunos de levarem suas câmeras para casa com uma fotografia ainda por obter. Os alunos, moradores do Bairro Lomba do Pinheiro, em geral produziam retratos seus, de familiares ou de amigos e, muitas vezes, podíamos visualizar suas casas e pátios ao fundo. Imagens fortemente relacionadas aos seus cotidianos e que revelavam aspectos dos locais onde moravam. Não se viam prédios ou monumentos da cidade, como ocorreu com as imagens dos alunos que deveriam se deslocar em um percurso maior para freqüentarem as aulas. Havia um contraste de ambiências urbanas nas imagens. Na Lomba do Pinheiro há uma grande avenida principal, asfaltada e de tráfego intenso, mas os arredores mudam completamente. Entra-se numa transversal e é possível avistar ruas de chão batido, casas entre morros e o verde se espalhando para o lado oposto ao do Centro. Muitas casas e pouquíssimos prédios, inúmeros sítios e pequenas propriedades “rurais”, o olhar contempla Porto Alegre do alto em uma amplidão de espaço. Já os alunos que aproveitavam seus deslocamentos fotografavam elementos representativos da cidade, como o Monumento ao Expedicionário, no tradicional Parque da Redenção, ou ruas com prédios e casas lado a lado, conformando uma imagem “mais urbanizada”.



Im. 116



Im. 117

Dessa forma, os alunos se deslocavam através de diversas partes da cidade e pelos próprios bairros onde ocorriam as oficinas, fazendo com que diferentes experiências urbanas tivessem como ponto de encontro uma oficina de fotografia *pinhole*. As oficinas acabavam sendo uma oportunidade de compartilhar experiências entre pessoas que não se reuniam de outra maneira, de conhecer lugares e de trocar histórias. As trajetórias e os movimentos na cidade são

importantes, aqui, para a constituição dos personagens e a conformação de seus olhares como habitantes do espaço urbano. Havia uma troca entre imagens da cidade de Porto Alegre, os lugares onde cada um viveu e as impressões sobre o viver urbano. Além da imagem fotográfica se constituir como uma re-apropriação do espaço em que o objeto fotografado está inserido. Eu olho a cidade pelas fotografias dos alunos, do local onde eles vivem ou daquilo que escolheram para fotografar. O quê vejo deles pelas suas fotografias? Conheci os colegas de trabalho da Marilene pelo retrato que ela fez a partir da lata. O pátio da casa da Fernanda eu conhecia antes mesmo de ter ido até lá, pelas fotografias. Já o pátio da casa da Tatiana, conheci somente pelas fotos mas pude ver a casa ao fundo e visualizar um pouco do ambiente em que habitava.



Im. 118



Im. 119



Im. 120



Im. 121

Durante as aulas de avaliação os alunos não falaram tanto quanto os alunos do HPSP. Tatiana deu um depoimento interessante. Ela era sempre a fotógrafa da família, quem retratava os outros e agora, com a lata, ela estava aparecendo nas imagens, mesmo que continuasse a ser a fotógrafa. Levei as fotografias que havia realizado com minha câmera convencional na primeira saída de

campo e, claro, ao final daquela aula me deixaram praticamente sem nenhuma cópia. Cada um pegou aquelas imagens onde aparecia para guardar e mostrar em casa como se fazia para fotografar com latas.

Após a segunda saída de campo as aulas começaram a esvaziar. Tinha aluno faltando ao colégio para participar da oficina. Jeferson e Wagner já tinham perdido várias aulas desde o começo do curso e no final da atividade tiveram que retornar à escola, principalmente em dias de prova. Wagner ainda tinha a mãe como vizinha na sala de aula do EJA (Ensino de Jovens e Adultos) e, assim, havia alguém que copiava a matéria, servindo como incentivo para que frequentasse as aulas de fotografia. O irmão do Wagner fazia faculdade de Arquivologia na UFRGS e havia cursado a disciplina de Introdução às Técnicas Fotográficas, pela qual todos alunos da FABICO passavam, inclusive eu e a Maísa. Wagner tinha visto ele manipular uma câmera manual, assim como minha Pentax - que conseguira emprestado com uma tia da esposa - despertando seu interesse pelas técnicas fotográficas.

Fernanda precisou voltar aos estudos durante o período da oficina e matriculou-se num colégio situado na parada 6, no turno da noite. Na antiga escola, onde ela havia estudado desde os seis anos de idade, havia faltado a um mês de aula e perdido, segundo ela, quinze provas. Era um colégio perto da sede da CEEE (Companhia Estadual de Energia Elétrica - RS) na Avenida Ipiranga e começou a estudar lá quando morava nas proximidades. Ainda segundo ela, todos a conheciam. Achou que seria mais fácil passar de ano se estudasse no Rafaela Remião, o colégio atual, mas já não estava bem certa disso. Havia mudado de colégio, de turno de estudo e da avaliação através de conceitos para outra que usava média aritmética. Quanto à mudança de turno, parecia gostar de estudar à noite. Chegava em casa depois da aula e ainda estudava, se tivesse prova no dia seguinte ou trabalho para entregar. Com os turnos da manhã e da tarde livres, exceto nos dias em que tinha aula no CPCA, tentava arrumar um estágio marcando diversas entrevistas pelo CIEE (Centro de Integração Empresa-Escola).

4.4 Exposição na Paróquia Santa Clara

Márcia, Tatiana e Marcelo assistiram a todas as aulas da oficina, inclusive a da montagem da exposição que não era uma aula obrigatória. Nesse dia a Nanda não teve aula, pois havia conselho de classe no colégio e veio ajudar a colocar as fotografias nos painéis que os Freis

conseguiram para a exposição final dos trabalhos. Na semana anterior já havíamos distribuído convites para que os alunos chamassem quem quisessem. Fernanda e Marcelo tinham mudado bastante das primeiras aulas para esses últimos encontros. No início eram super tímidos, quase não falavam e só riam de nossos comentários. No final, Nanda já fazia piada de que iria colocar à venda seus convites e negociar com a família como se fossem ingressos de um show musical ou algo parecido. Fizemos a velha combinação dos salgadinhos e refrigerantes, deixando claro que trouxessem aquilo que fosse possível para cada um. Demonstrando um certo estranhamento com exposições, Fernanda combinou com a prima que avisaria pelo celular quando acabassem as comidas - que ela pensava ser só para os participantes da oficina - para que sua convidada se deslocasse até o local da mostra. Explicamos, então, o propósito de levarmos quitutes para os convidados comerem enquanto apreciavam as imagens e “pegamos no pé” da Nanda de que, na verdade, ela só estaria interessada na comida.

Montamos a exposição na paróquia Santa Clara, uma construção redonda que tem um grande salão e, ao lado, uma cozinha onde podíamos deixar as comidas e bebidas. Todos pareciam emocionados com o resultado obtido. O conjunto das imagens organizado em forma de exposição, com muitas fotografias significativas do processo que vivenciamos. Tatiana explicava para uma convidada que a oficina era Lata Mágica porque era uma verdadeira mágica aquelas imagens serem feitas com apenas uma lata. Nanda e Marcelo haviam levado vários amigos que pareciam impressionados com as fotografias dos dois. E aproveitavam o momento para relatar a história que envolvia cada imagem, onde haviam colocado a câmera, quais problemas encontraram ao longo da obtenção e o processo de revelação. Nanda escolheu para expor uma fotografia que possuía um “defeito especial”, pois era um retrato seu que havia tremido durante a exposição, mas conservou características que permitiam construir uma imagem muito particular e isso era mais um motivo para seus comentários. Os Freis, Waldemar e Luciano, juntamente com Aline, responsável pela nossa chegada ao CPCA, também compareceram à exposição e ouviram dos alunos, com as imagens nas mãos, suas aventuras com as latinhas.

Quando Fernanda e Marcelo estavam deixando o local da exposição me disseram, ao se despedirem, que eu poderia contar com eles para meu trabalho, que era só chamá-los. Durante o período dessa oficina, havia pensado em convidar alguns alunos para continuarem fotografando com suas latas, como uma extensão do meu trabalho de campo. Havia comentado o assunto com eles, que não esqueceram e ainda me lembraram naquele dia, ao final da exposição. Assim,

iniciamos uma série de encontros para fotografarmos em diversos espaços da cidade de Porto Alegre, enquanto eu procurava estabelecer um cruzamento entre suas experiências no meio urbano e as imagens que construíram.



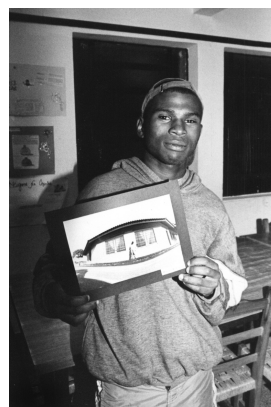
Im. 122



Im. 123



Im. 124



Im. 125



Im. 126



Im. 127



Im. 128



Im. 129



Im. 130



Im. 131



Im. 132

4.5 Retratos em um percurso por Porto Alegre

Fernanda e Marcelo, primeiramente, guiaram meus passos dentro do Bairro Lomba do Pinheiro, local com o qual mantinham relações desde pequenos por ser a residência de seus avós e de outros membros da família como tios e primos. Depois, partimos numa exploração conjunta de outros lugares da cidade para que pudéssemos fotografar em uma diversidade de cenários, desde ambientes familiares até outros pouco conhecidos por eles. Na Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro da cidade, Nanda já tinha estado uma vez com a Escola enquanto Marcelo não conhecia. Ele havia morado sempre no mesmo bairro, contrastando a relação que a prima Fernanda mantinha com a cidade. Ela já habitou diversos territórios, desde o Centro até a própria Lomba do Pinheiro, passando pela Av. Ipiranga e pelo município vizinho de Viamão, pensando sua cidade “atual” a partir de todos esses territórios.

Conforme Nanda, sua avó morava na região “*desde que tudo ali era mato*”, frase repetida pela própria Dona Teresinha no dia em que a conheci. A família dividia três terrenos, com umas

quatro ou cinco casas, numa rua bem abaixo da parte dos fundos do terreno do CPCA. A casa da avó era a única de material e todas as outras eram construções de madeira. A casa da Fernanda possuía dois quartos, sala, cozinha e banheiro, onde ela vivia com as irmãs Ana Paula, com 15 anos e Emili, com quatro, o irmão mais velho, com uns vinte e poucos anos e a mãe. O pai mudou-se para a casa da avó desde que se separou da mulher, havia um ano, morando no terreno ao lado. A avó da Fernanda e do Marcelo era uma figura importante, não só na própria família como na comunidade do bairro. Era uma mãe de santo conhecida e respeitada na região, que já havia formado muitos filhos de santo, atendendo também muitas crianças a fim de benzê-las. Quando pegava ônibus, os cobradores e motoristas perguntavam se Nanda não era neta da Dona Teresinha. Ela tinha, na época da pesquisa, 68 anos e morava há quarenta no bairro, dos quais seis na Parada 13 e os outros trinta e quatro anos na 10, indo para ali quando existiam apenas três casas no local.



Im. 133



Im. 134

Até os cinco anos de idade, Nanda havia morado no Centro de Porto Alegre, na Rua Duque de Caxias, bem próximo de onde resido hoje. Mudou-se, a seguir, para a Lomba do Pinheiro, início da construção de um itinerário diversificado pela cidade e local que sempre tivera como referência, provavelmente pela casa da avó e pelos parentes que moravam ali. “No Brasil, contudo, a importância do lugar de residência para a organização social é inegável. Gerações de pesquisa mostram como, aqui, as redes de vizinhança e de parentesco mantêm-se relevantes apesar da mobilidade geográfica” (FONSECA, 2000, p. 11). Assim, ela já foi moradora da “minha cidade”, pois teve a experiência de viver no Centro, que é o bairro aonde moro atualmente e conhecia bem melhor essa “minha cidade” do que eu “a dela”. O que eu

conheci do bairro onde ela morava foi, de certa maneira, através dos percursos que ela costumava realizar, fazendo com que seu olhar daquela região guiasse meus passos por lá. Ela se deslocava ao Centro quase toda semana, mesmo que o valor da passagem de ônibus custasse quase dois reais. Conseguia com a mãe ou com o pai para procurar estúdios no CIEE. E, apesar dessa relação antiga com o Bairro Lomba do Pinheiro, preferia fazer auto-retratos - mesmo com todas as conseqüências da linguagem *pinhole*, - do que fotografar o cenário da região. É claro que a ausência de outras câmeras em casa deve ser levada em consideração ao avaliar suas escolhas sobre o quê fotografar.



Im. 135

4.6 Ocupar a cidade e a relação de gênero

A circulação desses dois adolescentes, dentro do Bairro Lomba do Pinheiro e na Cidade, além da ocupação do espaço público e do espaço privado, ocorria de maneira bem diferenciada. Enquanto Fernanda, por exemplo, dependia da companhia das amigas para sair à noite – a maioria delas já casada e com filhos - o mesmo não acontecia com Marcelo. Enquanto Nanda, durante os finais de semana, ficava em casa ou ia até a Usina do Gasômetro, mesmo sozinha, Marcelo jogava futebol na quadra do CPCA. A jovem certa vez me confessou que não gostava dos finais de semana porque muitas vezes permanecia em casa enquanto durante a semana havia sempre o Colégio, o curso no CPCA e a procura por estúdios. Na Lomba do Pinheiro ela dependia muito mais de companhia para ocupar o espaço público do que seu primo Marcelo, que possuía maior independência. Mas, deixando a esfera do bairro, Fernanda possuía maior desenvoltura para os trajetos no restante da cidade, se deslocava em busca de estágio e conhecia os principais locais do Centro de Porto Alegre.

As relações de gênero foram ganhando importância ao longo da pesquisa à medida que os relatos dos informantes me permitiam identificar relações diferenciadas daquelas que eu própria vivia cotidianamente. Dona Teresinha, avó de ambos, possuía um lugar de destaque na relação

familiar, provavelmente pelo lugar ocupado na comunidade e a ajuda prestada ao cuidar das crianças da família para as mães que trabalhavam fora. O avô quase nunca era citado nas conversas sobre os parentes e só fiquei sabendo, casualmente, que ainda era vivo e habitava com a família porque um dia ele acompanhou a Fernanda até a frente do CPCA, onde ela havia combinado de me encontrar. Outra situação importante para a compreensão das relações de gênero estava no fato da mãe da Fernanda só ter buscado um emprego após a separação do marido, antes, ele fazia de tudo para que ela não trabalhasse. Certa vez, a mãe teve que abandonar o emprego por trabalhar aos sábados que era o dia de folga do marido. Cláudia Fonseca (2000) ao relatar seu trabalho etnográfico sobre relações de gênero na Vila Cachorro Sentado, em Porto Alegre, descreveu uma situação que poderia ser apropriada aqui: “Os diferentes agentes sociais alegam que as mulheres não procuram emprego remunerado porque lhes faltam creches, enquanto as próprias mulheres dizem que estão sem trabalho porque ‘o marido não deixa’” (FONSECA, 2000, p. 28).

Existia também uma diferença de projeto individual (VELHO, 1997) em relação às irmãs Fernanda e Ana Paula, pois a segunda era quem ficava em casa com a irmã menor, durante o dia, enquanto a mãe trabalhava fora e Nanda fazia seus cursos no CPCA ou enfrentava entrevistas de estágio. Segundo a própria Fernanda, sua irmã não gostava muito de estudar e, assim, não se importava em ficar em casa com a pequena durante as tardes, já que não era seu turno de aula. Nanda afirmava que sempre que fosse possível ocuparia seu dia com cursos ou estágio, pretendendo não permanecer no ambiente doméstico. Estava terminando o segundo ano do Ensino Médio, passando a frente de seu irmão mais velho, que havia parado de estudar na sétima série, confirmando a diferença de projetos (VELHO, 1997) entre os membros da família. Só o fato de não ter filhos, ao contrário de muitas de suas amigas, já denotava outra diferença em relação aos planos que ela traçava para sua vida. Em nosso último encontro, em 2005, contou-me que havia sido selecionada para um projeto profissionalizante em mecânica na empresa de ônibus Sudeste. Iria ocupar todas as suas manhãs deste ano de 2006 e teria ainda o curso no CPCA, as aulas à noite e fazia planos de arrumar o tal estágio que sonhava.

Um estranhamento também ocorria na minha própria relação com o Marcelo, com quem não tinha estabelecido a mesma proximidade que havia com a Fernanda. Além das questões de gênero presentes, alguns desencontros marcaram a nossa trajetória e fizeram com que em várias

ocasiões não conseguíssemos fotografar. Logo em nossos primeiros encontros depois do término da oficina, Nanda e Marcelo brigaram por motivos que nunca me esclareceram muito bem e até a nossa última saída não tinham voltado a se falar. Isso causou alguns transtornos em nossa comunicação e em alguns encontros o Marcelo acabou não aparecendo, pois eu telefonava para Fernanda e ela pedia a alguém da família para avisá-lo, já que estavam sem se falar. E para completar, na última vez que eu e ele nos encontramos nada funcionou muito bem.

Nós três havíamos fotografado na Casa de Cultura Mario Quintana e combinamos de repetir a dose na semana seguinte. Ao chegar no CPCA, não encontrei nenhum dos dois. Esperei um tempo e, como não apareceram, resolvi “descer” até a casa deles, chegando lá, encontrei o Marcelo reunido com vizinhos e primos em frente ao pátio. Ele, logo que me viu descendo a rua, colocou a mão na cabeça fazendo menção de que tinha esquecido nosso encontro. Fernanda também não estava em casa. Saímos super atrasados para a CCMQ, onde eu havia marcado com o responsável pela chave do laboratório de chegar até às 15h. Com nossa demora, quando conseguimos chegar ele havia acabado de sair, impossibilitando nossa tarde fotográfica.

4.7 Percorrendo distâncias na cidade

Um outro desencontro já havia ocorrido na primeira vez que marcamos de fotografar no Centro da cidade. Havia fornecido passagens de ônibus para que me encontrassem, ao descer do Pinheiro, na parada que fica atrás do Campus Central da UFRGS e, chegando lá, não os encontrei. Nanda tinha comparecido adiantada ao encontro e saiu uns dez minutos antes de eu chegar enquanto Marcelo foi para os lados do Centro, com um outro primo, mas também não o encontrei. Para fotografar na Redenção ou no Centro, havia, em primeiro lugar, o problema das passagens que o Marcelo e a Fernanda não possuíam para se deslocarem na cidade para um “luxo” como fotografar. As passagens, que a Fernanda conseguia com o seu pai, eram para procurar estágios no CIEE ou ir até alguma entrevista de emprego, para passear havia os domingos de passe livre ou outras oportunidades semelhantes. Assim, eu deveria providenciar as passagens de ônibus se pretendia compartilhar com eles o ato de circular na cidade para produzir imagens. Após todo esse desencontro, resolvi mudar de estratégia e passei a buscá-los para que fotografássemos em outros lugares, me deslocando de casa ou do Campus do Vale - local bem mais perto - até a Lomba do Pinheiro.

A distância entre a Lomba do Pinheiro e o Centro de Porto Alegre é grande, pois significa atravessar a cidade de uma ponta à outra. Passei a viver essa distância de maneira mais clara quando comecei a circular com a Fernanda e o Marcelo na cidade para fotografarmos. Quando saía da minha casa, ia até o CPCA, me encontrava com eles e pegávamos o ônibus para o Centro, eu fazia a viagem duas vezes, confirmando o percurso daqueles que percorriam esse trajeto todo dia para ir e voltar do trabalho. A Lomba do Pinheiro consegue ser mais distante do Centro que o Campus do Vale, lugar da UFRGS aonde estudo. Ao lado do “Vale” já está Viamão e a Lomba do Pinheiro contorna esse limite da cidade para seguir em direção à zona sul de Porto Alegre, chegando no bairro Restinga pela chamada Av. do Trabalhador. O nome chega quase a ser irônico, pois permite que a classe trabalhadora da periferia, principalmente Lomba do Pinheiro e Restinga, atravesse a cidade para alcançar seus locais de trabalho.

Considerando os percursos na cidade de Porto Alegre de cada personagem presente na construção dessa etnografia, considero, como James Clifford (1990), o trabalho de campo enquanto um deslocamento. E, também, como um conjunto de práticas (CLIFFORD, 1990) e, nesse caso específico, um deslocamento pela cidade envolvendo uma prática fotográfica. Entre os meses de agosto e novembro mantivemos seis encontros em que conseguimos, efetivamente, fotografar, sendo três deles na Lomba do Pinheiro e três na área central da cidade. Outras vezes trabalhávamos somente no laboratório ou nos encontrávamos apenas para conversar. O assunto escolhido para as fotos - pela Fernanda em praticamente todas as imagens realizadas - era o retrato. Mesmo quando não retratava seu rosto, Nanda escolhia como assunto um objeto que a identificasse, como o par de tênis preferido que fotografou na Casa de Cultura Mario Quintana. No dia em que resolveu fotografar a estátua do Buda, na Redenção, sem que ela também aparecesse na fotografia, a imagem ficou superexposta e não foi possível aproveitá-la.

Outra dificuldade a ser vencida, além dos desencontros, era o fator climático, que muitas vezes não permitia que fotografássemos. Então passávamos nossos encontros conversando, como ocorreu no dia em que cheguei no CPCA debaixo de chuva e a Fernanda estava me esperando, mas não havia condições de fotografarmos. Aliás, fotografar em *pinhole* na cidade de Porto Alegre não é das



Im. 136

}

tarefas mais fáceis, dependendo da época do ano e da quantidade de chuvas assolando a cidade. Diversas vezes o tempo nos pregou uma peça, havendo dia em que combinávamos de fotografar e aparecia uma grande massa cinzenta no céu. Numa dessas tardes, pesada e cinza escura, a Nanda nem levou a lata para o nosso encontro no CPCA e, no final das contas, serviu como uma ótima desculpa para eu finalmente conhecer sua casa e o pátio com as casas do resto da família.

Nesse dia, fomos fotografar, os três, no Parque Saint-Hilaire, que faz uma das divisas da cidade com Viamão e é lugar de grande sociabilidade para os moradores do bairro nas épocas de calor, segundo meus alunos. Marcelo contou que a represa existente na área abastece de água certas localidades do bairro e, mesmo sendo proibido, a “galera” toma banho ali. O Parque fazia parte do trajeto percorrido pela Fernanda para visitar sua avó nos tempos em que morava em Viamão. Além de ser o local onde a avó, Dona Teresinha, fazia seus trabalhos de terreira.

Essa ocasião foi uma das poucas vezes em que o Marcelo não se retratou e resolveu fotografar a quadra de futebol, que acabou ficando meio “tremida” pois a lata deve ter mexido durante a exposição. Escolheu um assunto do seu agrado, pois ele gostava bastante de jogar futebol, não de assistir, mas de jogar mesmo. Ele planejou algumas outras imagens que não tivessem nas pessoas seus assuntos principais e que, no final, não se realizaram por algum motivo. Chegou a fotografar o Colégio, onde cursava a sétima série, mas não acertou o tempo de exposição. Planejou fotografar as banheiras com plantas do Jardim Lutzenberger, da Casa de Cultura Mario Quintana, mas a última saída tinha sido aquela cheia de imprevistos.



Im. 137

Para fotografarmos em locais que não possuíssem um laboratório por perto, como no Parque Saint Hilaire, utilizávamos um saco preto que o Grupo Lata Mágica havia construído para a produção das fotografias do projeto *O Olhar Passageiro*. Era “um saco com mangas” que permitia efetuar a troca dos papéis fotográficos, ou seja, um já exposto por outro ainda virgem. Eu guardava as imagens obtidas para que as revelássemos juntos, numa próxima ida ao laboratório fotográfico.

Se quiséssemos fotografar ao alcance de um laboratório, uma das opções era o Parque da Redenção, pois ficava bem próximo à Faculdade de Comunicação da UFRGS e o coordenador do Núcleo de Fotografia já autorizara a utilização do espaço em companhia dos meus dois alunos. Fui encontrar-me com eles no CPCA e Marcelo não apareceu. Eu e Nanda ainda “fizemos uma horinha” para ver se ele chegava e nada. Resolvemos nos deslocar até a Redenção mesmo assim. Vi que ela estava bem arrumada, havia passado lápis nos olhos e feito várias trancinhas no cabelo, iguais as que havia se comprometido fazer em uma vizinha na semana anterior, num dia que eu estava junto. Quando chegamos no Parque, caminhamos até o Monumento ao Expedicionário que é um local, digamos assim, bem turístico. Ela arrumou a lata para fazer uma fotografia do monumento e, por alguns instantes, achei que ela não iria aparecer na imagem dessa vez. Logo que abriu a fita isolante/obturador, saiu correndo para se colocar no quadro com o monumento ao fundo, como parte do cenário. Fomos sentar num banco para fazer a operação de troca do papel e, pensando sobre as fotografias que já tinha produzido, ela concluiu que aparecia em quase todas, na maioria das vezes eram retratos. Afirmou, então, que iria fazer uma fotografia em que não aparecesse que, no caso, foi aquela do Buda que acabou “torrada”.



Im. 138



Im. 139

As pessoas ficavam intrigadas ao nos verem manipular um saco com duas mangas, completamente prateado - ele só é preto por dentro - tirando lá de dentro uma lata de tinta. Tinha me esquecido que fotografar nessas situações e utilizar o tal “saco preto” chamava a atenção daqueles que passavam. Logo depois que carreguei a lata, Nanda avistou uma mesa redonda com uns bancos à volta, como aqueles brinquedos em pracinhas que giram em torno de um eixo. Considerou que ali seria um bom lugar para tirar um retrato, ou seja, teria bom apoio para a lata já em uma altura mediana, sem riscos de cortar a cabeça no enquadramento. Quando revelamos a

imagem, impressionou-se de como aparecia sentada no banco quase de corpo inteiro e ainda com um bom pedaço da Redenção atrás, mesmo que a lata estivesse tão próxima.

Saímos do Parque da Redenção para revelarmos as fotografias obtidas naquele dia juntamente com as que foram produzidas no Parque Saint Hilaire. Entramos no laboratório - era a primeira vez que iríamos revelar em um local que não fosse um banheiro improvisado - por mais que o da FABICO estivesse precisando de uma boa reforma. Também era a primeira vez que a Fernanda entrava em um dos prédios da Universidade Federal e parecia ser um fato bem significativo para que ela tenha se lembrado de relatar posteriormente. As imagens que tínhamos feito nesse dia ficaram surperexpostas, mas a maioria poderia ser aproveitada em cópias sem maiores problemas. Controlamos o processo de revelação, eu no revelador e ela nas bandejas do interruptor e do fixador. Deixamos as fotografias secando para voltarmos na outra semana e fazermos as cópias positivas. Novamente, Marcelo não apareceu ao nosso encontro e fomos, mesmo assim, fazer as cópias que combináramos. Fernanda transformou todos seus negativos em positivos, tomando o controle de todo o processo, inclusive montando o “sanduíche” de vidro com o negativo e o papel virgem, fazendo uma máscara para que a luz atravessasse e produzisse a cópia, exatamente o inverso de sua matriz.

O dia em que fotografamos nas proximidades do terreno da família foi quando eu conheci a Dona Teresinha, mãe de oito filhos, quarenta netos e vinte e dois bisnetos, que se dividiam entre os que habitavam no mesmo pátio e os moradores do Bairro Partenon. Ela me recebeu na sala da sua casa que era, na verdade, também a sala onde atendia seus filhos de santo e outras pessoas que a procuravam com fins religiosos. Um salão com vários bancos compridos de madeira dispostos um defronte ao outro e, no fundo da sala, à esquerda, ficava o seu congá, repleto de santos católicos e entidades afro-religiosas. Algumas fotografias antigas estavam dispostas na parede, inclusive com Dona Teresinha, bem mais nova, em alguns retratos, e diplomas que atestavam o funcionamento de um Centro Espírita de Umbanda naquele local. Nanda tinha “*uma avó evangélica e outra batuqueira*”, como ela mesma dizia. Perguntei se ela costumava ir aos trabalhos de terreiro que a avó fazia no Parque Saint Hilaire, pois tinha me contado sobre isso outro dia, quando fomos lá fotografar. Ela disse que sim e que só não teria ido, no ano passado, porque foi a uma festa na noite anterior e bebeu várias coisas misturadas. Parece que até ônibus eles alugavam para levar as pessoas e as oferendas ao local do trabalho religioso.

Naquele dia em sua casa, Dona Teresinha se recuperava de uma pneumonia que a deixara vários dias no Hospital e, ao longo do dia, os netos cuidavam para que ela tomasse seus remédios corretamente. Permaneci, praticamente, todo tempo na parte de dentro da casa em companhia de Dona Teresinha, mesmo enquanto ela recebia a visita de uma vizinha que desejava saber como estava a recuperação de nossa anfitriã. Fernanda e Marcelo fotografavam com seus primos nas imediações da residência, principalmente na parte da frente da casa, próximo ao muro que separava o pátio da rua. Nesse dia, também, conheci Ana Paula e Emili, irmãs da Nanda, e Cíntia, uma das irmãs do Marcelo, com seu sobrinho Diogo. Todos estavam empolgados em aparecer nas fotografias, mas só poderiam vê-las depois que as processássemos no laboratório. Nanda já estava craque, inclusive manipulando a troca de papéis fotográficos, com o auxílio do “saco preto”, sem precisar de ajuda para a tarefa. A única coisa que atrapalhara a qualidade das fotos tinha sido a presença de alguma sujeira no interior do saco, algo como grãos de areia, que havia marcado grande parte das imagens. Mas não podíamos negar que esse imprevisto fazia parte da linguagem *pinhole*. Enquanto eles fotografavam, Fernanda havia me trazido um saco de supermercado com muitas fotografias de quando ela e os irmãos eram pequenos e também algumas onde apareciam seus pais, bem mais novos, provavelmente antes de terem filhos.



Im. 140

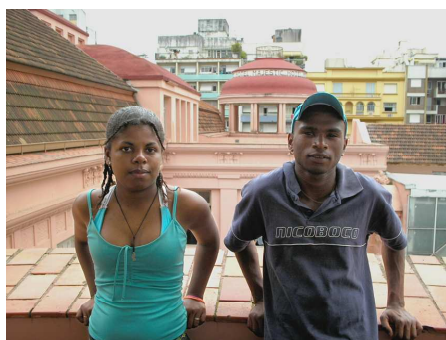


Im. 141

Naquele dia, lá na Lomba, todos queriam ser fotografados e quem não conhece a foto na lata tem aquela expectativa de uma imagem que possa colocar no “álbum de família”, não uma fotografia “toda errada”. Quando convidei a Fernanda e o Marcelo para que continuassem fotografando, perguntei se gostariam de continuar no CPCA ou se gostariam de fotografar no Parque da Redenção. Eles escolheram mudar de lugar, fotografar no Parque e depois na Casa de Cultura Mario Quintana, mas continuaram se retratando. Uma espécie de ato simbólico de

afirmação da personalidade, tanto pelo fato de estarem na adolescência - confirmando uma imagem de si próprios - como pela ausência de câmeras fotográficas em casa para registrarem os seus momentos significativos. Os retratos trazem uma dimensão afetiva das fotografias como momentos importantes de recordação, pois transformam os retratados em um “objeto-imagem que mantém presentes momentos da vida” (MOREIRA LEITE, 2001, p. 75). Ainda segundo Miriam Moreira Leite, “tirar fotografias, conservá-las ou contemplá-las emprestam um teor de ritual de culto doméstico” (2001, p.87) às imagens.

Somente na primeira vez que fomos à Casa de Cultura Mario Quintana consegui reunir Fernanda e Marcelo para fotografar fora do Bairro Lomba do Pinheiro. Na CCMQ havia um facilitador que era o laboratório fotográfico a nossa disposição, ali no terceiro andar, ou seja, podíamos fotografar e revelar uma fotografia por vez. Fazia um calor insuportável em Porto Alegre, daqueles dias abafados e nublados em que não chove, fazendo aumentar o calor. Logo na chegada, levei-os até o último andar, numa das cúpulas do edifício, para uma vista da cidade e do Rio Guaíba. Ambos fizeram questão de serem retratados naquele “cartão postal” com a câmera digital que eu havia levado.



Im. 142



Im. 143



Im. 144

Estava com a câmera do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS-UFRGS) que possibilitou - pela agilidade do fotografar com equipamento digital - o acompanhamento do processo fotográfico *pinhole* e a produção de fotografias, que ainda por cima poderiam ser apreciadas pelos meus ansiosos alunos logo após serem produzidas. Enquanto Nanda realizava um auto-retrato fiz um instantâneo, não muito convencional, mas ela acabou gostando e se identificando. Era um retrato das tranças no seu cabelo, ou melhor, um retrato seu, de costas, ressaltando um aspecto de forte identificação da sua imagem que era o cabelo todo dividido em

pequenas tranças. Passamos a tarde inteira na CCMQ, absorvidos em fotografar e revelar os negativos feitos, que nem vimos o tempo passar. Quase que Fernanda perde o horário para pegar o ônibus, passar em casa e ainda chegar a tempo para a aula no Colégio que iniciava às 19h.



Im. 145



Im. 146



Im. 147

Na outra vez que fui, em companhia da Fernanda, até a CCMQ, fizemos algumas *pinholes* novas mas dedicamos a maior parte do tempo para copiar os negativos das últimas saídas. No nosso encontro seguinte, no pátio do CPCA, reuni todo o material que havíamos produzido nos últimos meses para entregar a ela e ao Marcelo, além de ter feito uma cópia das fotografias digitais em um cd-rom, pois ela poderia abri-lo nos computadores da Instituição. Conversamos novamente sobre o trabalho que eu estava fazendo para a “Faculdade” e ela demonstrou vontade de ler quando eu terminasse.



Im. 148



Im. 149



Im. 150



Im. 151

4.8 Retornando à “Lomba” e construindo sentidos

Ao avaliar as fotografias produzidas ao longo das saídas de campo, Fernanda elegeu as suas preferidas. Um retrato feito no Parque Saint-Hilaire em que aparece sentada em um balanço - eu parecendo um fantasma no balanço ao lado - destacando a distorção causada pela curvatura da lata, fazendo a barra que sustenta o brinquedo aparecer arredondada na imagem. Havia gostado da fotografia do tênis, lá na CCMQ, que apesar de não ser um retrato trazia um elemento com o qual a fotógrafa se identificava e que gostaria de ser reconhecida por ele. O estranho foi que afirmou preferir essa imagem em negativo à sua cópia em positivo, porque na matriz da fotografia a sombra do tênis parece uma luz branca iluminando a parte do sapato que está em contato com o solo.



Im. 152



Im. 153



Im. 154

A terceira fotografia que escolheu, como sua preferida, era o retrato feito no Parque da Redenção em que aparecia “fantasmagórica”, ladeando um busto em bronze. Seu pai entendeu como uma imagem sinistra porque parecia ter sido feita num cemitério. Segundo ela, “*meu pai ficou apavorado com aquela foto que tem uma árvore atrás de mim que ‘reflete’*. Parece um fantasma do lado da estátua na Redenção”. Ele se perguntava: “*por que ela não tira foto colorida que não fica tão estranha?*”. Perguntei a ela se também entendia como “coisa de terror” as fotografias *pinhole* com pessoas que se tornavam fantasmas, devido aos longos tempos de exposição, ouvindo sua afirmativa de que algumas pareciam trazer consigo fantasmas.

O Pai e a avó sempre contavam algumas histórias misteriosas, como a vez em que ele abriu a janelinha da porta de casa, à meia-noite, e levou um tapa sem haver viva alma na rua. Nanda dizia que inclusive sua avó achava o filho exagerado, mas não deixava de confirmar a versão dele sobre o tapa. Ao retomar a trajetória social dos alunos, podia-se perceber uma visão de mundo constitutiva do olhar que está presente no cotidiano desses sujeitos ao habitarem a cidade. Não era de estranhar que Fernanda concordasse em parecer fotografias de cemitério. Até pela ocupação exercida pela avó na umbanda, as histórias de mistério faziam parte do seu

cotidiano. No caso das fotografias, “o ato de olhar demonstrou ser uma interação entre características do objeto e a natureza de quem observa” (MOREIRA LEITE, 2001, p. 145).



Im. 155

Durante nossa conversa no CPCA, perguntei se me levaria novamente à sua casa para reproduzir algumas das fotografias de família, com o auxílio da câmera digital. Entre as imagens, fotos do bairro mostrando poucas casinhas iguais, contrastando com a variedade de construções que se encontram atualmente na sua rua. Festas de aniversário e muitas imagens de família da época em que viviam na Rua Duque de Caxias. Como foi dito anteriormente, as meninas apareciam, arrumadas e com fitas nos cabelos, posando em frente a monumentos e prédios do Centro da cidade. Determinada por sua função familiar, a prática fotográfica é comumente associada aos tempos fortes da vida familiar (BOURDIEU *et al.*, 1965, p.54). Para as populações de baixa renda, a fotografia de família, ao ser disposta pela casa, poderia funcionar como “um distintivo social”, afirmando: “sou de família” (MOREIRA LEITE, 2001, p. 75). Não deixando de representar uma “memória intencionalmente manipulada” (HO KIM, 2003, p. 230) ao trazer os retratados com suas melhores roupas e, além disso, fazendo a seleção do cenário e dos melhores ângulos para as imagens. “É um resíduo, não inserido na ordem cotidiana, mas surgido nela e, muitas vezes, capturado por ela” (HO KIM, 2003, p. 244)



Im. 156



Im. 157



Im. 158



Im. 159

Enquanto eu fotografava, a gurizada que estava por lá parecia “enlouquecida” para ser retratada pela câmera digital e, depois, poder ver o resultado de maneira quase imediata. Emili, os primos e mais alguns vizinhos, que passavam a tarde sob os cuidados da Ana Paula, começaram uma verdadeira brincadeira defronte a câmera na tentativa de atrair a atenção da fotógrafa. Diante dessa situação, não havia como não me render ao jogo de fotografá-los em diversas poses e trejeitos, começando na sala e terminando no pátio da casa da Fernanda.



Im. 160



Im. 161



Im. 162



Im. 163



Im. 164



Im. 165



Im. 166

Essa circulação de muitas imagens partiu da oficina em um bairro de Porto Alegre, foi para o Centro da cidade e retornou para dentro da casa de meus informantes. Na verdade, não deixava de trazer consigo as mudanças que esses encontros provocaram em meu próprio olhar - ao conhecer seu bairro e suas casas - possibilitando melhor compreensão das relações que extrapolam as imagens fotográficas e invadem o cotidiano, e que tornam a aparecer nas imagens formando um fluxo contínuo.

As fotografias, apropriadas como um simulacro da memória, reiteram o pertencimento a um todo social mais amplo, ainda que imaginário. Opõem-se, assim, ao tempo linear e são incorporadas em uma temporalidade duradoura que dá estabilidade e dimensão às coisas que se perdem na realidade insólita e fragmentária do cotidiano: buscam resgatar a biografia na sua perspectiva de 'obra' do gênero humano, como produção de uma vida, uma trajetória na história (HO KIM, 2003, p. 244).

A partir desse momento, é preciso pensar nos cruzamentos que esses olhares e imagens produziram.



Capítulo 5

As trocas sociais e a circulação de olhares sobre a paisagem de Porto Alegre

A partir da concepção sobre a cidade - conformada pela ação dos habitantes e por suas trajetórias - é possível estabelecer algumas considerações sobre habitar o meio urbano e a significação das fotografias produzidas pelos alunos das oficinas de fotografia *pinhole* no contexto da presente pesquisa. A cidade, ao ser “moldada pelas trajetórias humanas”, diz respeito à criação coletiva fundada no comportamento estético (Leroi-Gourhan apud ECKERT e ROCHA, 2005, p. 158). Assim, a cidade, enquanto “um território expressivo da experiência temporal contemporânea” (ECKERT e ROCHA, 2001), é criada coletivamente e nos cria individual e socialmente (ECKERT, 2000, p.10). Essa cidade, expressão e significação do projeto racionalista de modernidade, é habitada por homens e mulheres, enquanto “sujeitos cognitivos e atores sociais”, que “agem no mundo se auto-identificando como corpus construtor de significações de pertencimento e diversidades simbólicas” (ECKERT, 2001, p. 9). Pensando nesse contexto de produção das fotografias *pinhole* e encarando-as como uma construção de sentido para o meio urbano, é preciso refletir sobre o “estatuto cognitivo das representações simbólicas que configuram os vínculos de identidade e pertencimento dos sujeitos humanos a um território qualquer, representações cujo poder de evocação de lembranças capacita-os a nele habitar” (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 162).

As imagens da cidade residem no pensamento de seus habitantes enquanto uma significação em relação aos espaços vividos, conformando um ato cognitivo sobre habitar determinado lugar. As trocas dos olhares sobre a paisagem urbana, construídas a partir da produção de fotografias *pinhole*, são vistas enquanto uma construção de conhecimento sobre o espaço urbano. Nesse capítulo, o objetivo é relacionar a significação das fotografias na conformação de imagens mentais sobre a cidade que, através de sua circularidade ou de suas trocas, dão suporte à memória coletiva dos habitantes a partir da análise da construção de fotografias enquanto um ato de narrar sobre a paisagem urbana. Pretendo considerar os alunos das oficinas como produtores de imagens que constroem narrativas sobre a cidade e sobre os assuntos que escolheram para fotografar. Assim, a paisagem urbana é vista como “composição de olhares” (ECKERT e ROCHA, 2005). Sujeitos que elaboram um olhar, nas fotografias produzidas, conformado de acordo com suas trajetórias sociais ligadas a determinados estilos de vida e visões de mundo.

5.1 O cruzamento entre diversos olhares sobre a cidade a partir da perspectiva das trocas sociais



Im. 167



Im. 168

A intenção é estabelecer os cruzamentos possíveis das experiências e práticas dos personagens dessas duas oficinas e suas relações com a paisagem de Porto Alegre sob a perspectiva da noção analítica - das mais caras à antropologia desde seu processo de fundação - proposta por Marcel Mauss, em sua obra “*Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*” (2003). O autor considera a análise das “trocas sociais”, em sociedades tradicionais, enquanto reciprocidade. Trocas aparentemente voluntárias mas, no fundo, obrigatórias, envolvendo interesses econômicos e que equivaleriam ao que ele denomina como

fato social total. “Tudo se mistura, tudo que constitui a vida propriamente social das sociedades que precederam a nossa. Expressam-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e sociais” (MAUSS, 2004, p. 187). Assim, essas trocas carregam inúmeros significados de valor social e não podem deixar de serem vistas como trocas simbólicas que extrapolam os aspectos puramente materiais. “Apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” como uma “parcela de sua natureza e substância” (MAUSS, 2003, p. 200).

Para Marcel Mauss, na referida obra, a análise das trocas sociais, nas chamadas sociedades arcaicas, enquanto fato social total permite generalizações muito amplas, alcançando vários setores da vida social. Elas põem em ação, em certos casos, a totalidade da sociedade e de suas instituições. Mesmo nas sociedades ocidentais, segundo o autor, “uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que dádiva, obrigação e liberdade se misturam” (MAUSS, 2003, p. 294). Como o exemplo referido no “Ensaio sobre a Dádiva” em que não somente devemos aceitar certos convites feitos mas, também, há a obrigação em retribuí-los em uma negociação simbólica a respeito de status e prestígio frente a certos atores sociais (2003, p. 249).

A apropriação da análise sobre as trocas sociais ocorrerá, na presente pesquisa, ao pensar a circularidade dos olhares - construídos nas fotografias - enquanto uma significação sobre a paisagem urbana, estabelecendo uma troca simbólica nos termos de uma “reciprocidade cognitiva” (ECKERT, 2000, p. 10). As trocas de olhares como construção de sentidos na conformação da paisagem urbana, considerando o pertencimento a um contexto de sociabilidade, durante as oficinas em que os atores pensam reflexivamente sua cidade através da elaboração de fotografias. Os alunos enquanto habitantes que se vêem nesta cidade a partir das imagens produzidas, mas que se vêem, também, a partir do olhar do outro, revelador da polifonia da cidade, para citar o título do livro de Massimo Canevacci (1993), em que “um flâneur antropólogo interpreta a cidade como matéria significativa” (ECKERT, 2000, p. 11).

As trocas de olhares sobre a cidade a partir das oficinas de fotografia *pinhole* tiveram seu começo no primeiro dia de aula, desde a apresentação das primeiras imagens aos alunos. Estabeleceu-se uma troca de imagens do outro e de si sobre a cidade, fazendo das fotografias uma forma de socialização em que a construção de imagens articula a relação entre os olhares. Projetávamos exemplos que reproduziam imagens de antigos alunos, percorrendo a trajetória do Grupo através dos resultados de outras oficinas. Era uma maneira de revisitar os olhares sobre

esses lugares e dizer aos alunos das características que possuíam fotografias confeccionadas em latas com papel fotográfico sendo utilizado como negativo: a fotografia do portão de uma escola, produzida pelos moradores na Vila São Miguel; o prédio do Solar Paraíso, Bairro Menino Deus, visto através das grades de uma lixeira; os retratos dos moradores da Vila Maria da Conceição, onde Seu Egídio participou da atividade e viu aquelas imagens serem produzidas; os ônibus da Cia. Carris, enfileirados no estacionamento, sob o ponto de vista dos funcionários da empresa; prédios do Campus Central da UFRGS sob o olhar de estudantes de Arquitetura. A fotografia pode ser vista como uma maneira do fotógrafo se inscrever na cidade e inscrever a própria cidade nesse sujeito a partir da reflexão sobre o quê e como fotografar.

Esses trabalhos, apresentados aos alunos, acabavam por inspirá-los em alguns momentos das saídas de campo, durante a realização das próprias imagens. Comprovando um cruzamento de olhares sobre essa cidade em que um olhar interfere em outro sujeito na construção do pensamento sobre certo espaço da cidade e que será transposto para uma fotografia *pinhole*. No momento em que a imagem produzida pelo Edgar - onde o HPSP era visto por detrás de uma grade - estava sendo revelada, foi comparada pelo Rafael – Grupo Lata Mágica - com outra, de uma aluna que havia fotografado o prédio do Solar Paraíso de dentro de uma lixeira “quadriculada”, trabalho que havíamos mostrado no primeiro dia de aula. Gabriela também se inspirou em uma imagem vista naquele dia para compor sua fotografia – em que aparece o mosaico no chão do São Pedro com o nome da Instituição - e perguntava se as colegas lembravam da imagem mostrada ao explicar sua intenção.

A “reciprocidade” se concretizou nas influências entre os olhares de alunos que não chegaram a se conhecer, a não ser pelas imagens que os primeiros produziram e acabaram sendo apropriadas pelos seguintes. O resultado de uma fotografia está impregnado do olhar, de um sentido elaborado por aquele que o produziu e, aqui, é visto como uma construção de conhecimento sobre essa cidade. Ocorre uma troca simbólica entre os envolvidos, a partir não só das imagens obtidas mas, também, dos olhares entre os fotógrafos a partir da significação dessas imagens para cada um dos envolvidos no processo. “Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam, o que é precisamente o contrato e a troca” (MAUSS, 2003, p. 212).



Im. 169



Im. 170

5.2 Construir uma fotografia *pinhole*: saberes e práticas negociados na elaboração de um ato narrativo sobre o espaço urbano

Durante o processo de construção dessa pesquisa, as concepções sobre o ato fotográfico e o artefato fotografia estavam em constante negociação entre as diferentes realidades dos participantes. Essas concepções influenciaram uns aos outros ao longo do processo de aprendizagem de uma técnica fotográfica não-convencional. As trocas sociais, no âmbito das oficinas, ocorreram em diversos níveis, não somente entre alunos e professores mas, também, entre os próprios alunos, nas suas brincadeiras, performances específicas e imagens construídas que envolviam a significação do aprendizado de um saber-fazer, formando um círculo contínuo. No momento, darei atenção especial às trocas estabelecidas a partir da circulação das fotografias vistas e produzidas - enquanto uma forma de ver a cidade pelo olhar do outro, uma troca de imagens mentais sobre a cidade - pois as brincadeiras e performances estiveram presentes nos capítulos etnográficos, mais especificamente na etnografia realizada no HPSP. Sem esquecer, no entanto, o quanto as performances individuais de Edgar e Seu Egídio envolviam o prestígio de cada um enquanto contador de histórias orais ou através de montagens no momento das composições fotográficas, levando em consideração a interação com os outros participantes no contexto da oficina.

Mostrar imagens era, também, uma maneira de demonstrar como pensávamos uma fotografia *pinhole* e dizer que estavam diante de nova maneira de fotografar. Uma maneira que produzia efeitos com retratos fantasmagóricos, primeiros planos engrandecidos, movimentos que “riscam” a imagem durante o período de exposição, esquinas inexistentes criadas pela curvatura do aparelho. Afirmávamos a eles que, para o Grupo Lata Mágica, fotografar com latas era

explorar essas características em busca da imagem “diferenciada” e não tentar reproduzir aquela imagem realizada por uma câmera que possui lentes. Os alunos iniciavam, assim, uma negociação entre suas expectativas em relação às aquelas imagens e as idéias de um Grupo - transformadas ao longo do tempo - sobre a construção de uma linguagem *pinhole*.

Assim, a fotografia, enquanto um saber e uma prática, era negociada em relação às expectativas dos alunos a partir de uma imagem produzida por latas. As concepções que os alunos traziam consigo sobre a técnica fotográfica e as reflexões que desenvolviam ao longo do processo de fabricação da *pinhole* eram colocadas em perspectiva para resultarem na significação da aprendizagem dessa técnica não-convencional. Nesse contexto, considera-se que:

Nos processos interativos ocorrem complexos e ininterruptos cruzamentos entre a imaginação, interpretação, reformulação e reinterpretção, neste sentido, o cotidiano não é constituído apenas dos significados que mediatizam as interpretações interpessoais mas de um mesmo método de produção que, reinventados continuamente, não são meramente reproduzidos (GUTERRES, 2003, p. 384).

A partir das situações de interação geradas pelas oficinas, a história do pesquisador e de seu “nativos”, após o encontro etnográfico, modificou por haverem compartilhado uma experiência em comum. Na visão tributária de uma Antropologia Compartilhada - nos termos de Jean Rouch (1979) - o encontro com o outro modifica a vida desses indivíduos ao passarem por uma experiência diferenciada do seu cotidiano e que, ao mesmo tempo, é re-significado a partir dela. Na presente pesquisa, as configurações do olhar, e seus aspectos cognitivos influenciaram pesquisador e “nativos” mutuamente, destacando o fazer etnográfico como “compartilhamento da riqueza da vida vivida dos nossos nativos. A etnografia é, assim, devedora das histórias vividas pelo Outro das quais nós, antropólogos, apropriamo-nos para produzir teorias e conceitos” (ECKERT e ROCHA, 2003, p. 413).

Ao pensar a fotografia enquanto uma prática de sujeitos na cidade, considera-se que o gesto do habitante, nas suas práticas cotidianas, conforma a cidade e a sua experiência urbana se apresenta nas imagens produzidas por ele, sendo que essas fotografias, por sua vez, também vão configurar o imaginário dessa mesma cidade. Assim, o gesto de fotografar registra a paisagem urbana configurada pelas práticas cotidianas dos habitantes da cidade. Para Guy Bellavance (1997), entre a fotografia e a cidade há “algo como uma mentalidade comum moderna” (p. 17),

sendo a primeira uma “característica essencial da cidade moderna” (p. 19). A partir desse pressuposto, fotografar pode ser considerado uma prática ligada a um estilo de vida urbano, pois, como já afirmado anteriormente, a paisagem urbana poderia ser vista como um “gênero específico da fotografia” (BELLAVANCE, 1997, p. 20). Na pintura, a constituição do olhar está relacionada a práticas específicas expressas em gestos, segundo Pierre Daimien Huygge (2002). Apropriando-se dessa consideração para o caso da fotografia, o gesto de fotografar expressa, nas imagens, as próprias práticas cotidianas que conformam o urbano através da exploração das formas da cidade. Ao expressar essa paisagem urbana, é possível pensar a construção de fotografias como a produção de uma narrativa sobre esse meio.

Ao fotografar somos habitados pelo nosso próprio imaginário, sendo que a produção e a significação dessas imagens - dependendo de suas apropriações - vão nutrir a conformação de uma memória coletiva, no caso da presente pesquisa, dos habitantes da cidade de Porto Alegre. Assim, o ato de fotografar, encarado como uma prática, também molda a cidade no momento em que o fotógrafo enquadra para compor o quadro expressivo de uma fotografia onde existe uma intenção narrativa que pode estar mais ou menos explícita, inclusive para o seu autor. Fotografar implica em assinar uma autoria de composição, de pensamento, sobre o assunto fotografado que é re-significado através da escrita específica da luz sobre o suporte fotossensível. Esse ato depende de imaginar o quadro visto em sua transposição nos termos das luminosidades e sombreamentos que utilizam a luz como matéria-prima da escrita. Conformando, na apropriação do objeto fotografado, uma narrativa sobre espaços ou pessoas retratados em um ato de se inscrever na cidade através das imagens produzidas.



Im. 171



Im. 172

5.3 As fotografias significadas a partir do contexto das trajetórias sociais dos participantes



Im. 173



Im. 174

Ao término das oficinas de *pinhole*, “minha cidade” se transforma porque os lugares onde ocorreram passam a fazer parte do meu mapa mental, integrando um itinerário subjetivo da cidade. A partir disso, é possível concluir que o encontro com a técnica *pinhole* mudou minha relação com Porto Alegre. Conheci lugares que, se não fosse pelas oficinas, talvez não tivesse motivos para ir até lá. Nomes de bairros e vilas que anteriormente só diziam de um lugar no mapa, em pontos distantes daquele onde moro e que, por vezes, nem constavam nos mapas com as denominações oficiais da cidade. Partindo dessa constatação e considerando a proposta de James Clifford (1990) - buscando a análise cultural a partir dos objetos em termos de espaço - como o encontro etnográfico media essas diferentes vivências da cidade, resultado de trajetórias e itinerários que se encontram nas oficinas? Se alguma estratégia de localização é inevitável quando maneiras significativamente diferentes de vida são representadas, como se traça essa diferenciação em termos espaciais?

E pensar que as oficinas provocaram alguns trajetos inesperados. Muita gente se deslocou para a Lomba do Pinheiro com a intenção de aprender a fotografar com latas e, como eu, acabou descobrindo um bairro refletido nos olhares que produziram as fotografias. Alunos que habitavam em diversas regiões da cidade cruzaram suas trajetórias a partir da experiência das oficinas, conformando uma oportunidade de compartilhar experiências, de conhecer lugares e de trocar histórias entre pessoas que, provavelmente, não se conheceriam de outra maneira por morarem muito distantes uma das outras, em “territórios” da cidade que se tocam mas não se interpenetram (PARK, 1976). Assim, houve uma troca de imagens da cidade, através de novos trajetos no espaço urbano, entre os alunos das oficinas enquanto habitantes e na suas relações com a

paisagem de Porto Alegre. As impressões sobre o espaço urbano estiveram refletidas nas imagens construídas pois o olhar é constituído pela “visão de mundo” daquele que fotografa. Ao fotografar, somos habitados pelas imagens mentais que carregam nossos percursos e itinerários no espaço.

Como se articulam diferentes “fluxos de significados” (CLIFFORD, 1990) em uma mesma cidade? As práticas dos habitantes participam da manutenção ou alteração de um espaço. Viver no centro de Porto Alegre, como no caso de Edgar, é conviver com a falta de espaço, ruas apertadas, árvores que não nos deixam enxergar bem os prédios do outro lado da rua e fazem com que as construções sejam invisíveis também. Não existe espaço para recuar e admirar o lado oposto da calçada. Muitos prédios passam despercebidos e existem lugares que simplesmente não se vêem, passando-se tão perto deles que não há como ter um olhar contemplativo que seja abrangente em relação ao espaço. Há o amontoado de prédios, o vai e vem de pessoas conformando um “mar de gente”, o trânsito intenso de carros e ônibus em ruas inapropriadas para o volume do fluxo, mas também existe a proximidade do Rio Guaíba.

Já morar na Lomba do Pinheiro é olhar o contorno da cidade de cima, crescendo em número de edifícios para os lados do Centro. Existe espaço para um olhar contemplativo, pois a grande quantidade de casas permite enxergar o horizonte e o verde que ocupa os morros em torno da Avenida do Trabalhador. Para Arjun Appadurai (1994), as paisagens são formadas por fluxos imaginários onde existe uma fluidez frente às diferentes combinações e formas de ligação entre eles. Os panoramas, “interpretações subjetivadas” (APPADURAI, 1994, p. 312), são formas fluidas e irregulares dessas paisagens. Partindo desses conceitos, uma paisagem pode ser apropriada como um pensamento abstrato, um estado de contemplação, uma maneira de conceituar, de pensar sobre o mundo. A paisagem se constrói na relação entre homem e meio, sendo diferentes, evidentemente, aquela vivida no Centro daquela vivida no Bairro Lomba do Pinheiro.

Para Fernanda, a área central da cidade é o lugar onde ela procura estágio e gosta de passear mas, é, também, o lugar das memórias da infância que aparecem nos álbuns de família. Depois, passou a morar na Lomba do Pinheiro, no mesmo pátio que outros familiares, numa paisagem muito diferente dos edifícios em que reside a maioria dos habitantes do Centro. Já Edgar vive sozinho num desses apartamentos e de sua janela é possível enxergar o Cais do Porto. Mora ali desde a juventude, há uns vinte e poucos anos. Nunca havia pensado antes em morar no

Centro, mas foi ficando, ficando e estabelecendo sua vida naquele apartamento que posteriormente acabou comprando. Logo que se mudou gostava de percorrer demoradamente um trajeto, da sua casa na Rua dos Andradas até a Salgado Filho, alternando o caminho conforme observava os casarões da Riachuelo e Duque de Caxias, sendo essa última a mesma rua onde Fernanda morou. Os espaços, pensados a partir de Michel de Certeau (2004), são lugares praticados onde os itinerários são marcados pelas adesões simbólicas de seus habitantes.

Na Lomba, a maioria das amigas da Fernanda é casada e já tem filhos, assim como os próprios irmãos do Marcelo. Ele reside, ali, há dezessete anos e conhece tudo e todos como a palma da mão, sabe os caminhos e os atalhos para se viver no Bairro Lomba do Pinheiro. A cidade, através desses espaços vividos, é tratada como “um repositório de excedente de sentidos e, em seus territórios, os sujeitos vivem cotidianamente estratégias de negociação de realidades, de opções de consumo, de escolhas de interação, etc.” (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 8). Mesmo com a briga ocorrida entre os primos durante o período da pesquisa, os dois não escaparam da convivência diária na casa da avó e até mesmo das conversas entre Cíntia, irmã do Marcelo, e Fernanda ou entre Ana Paula, irmã da Fernanda, e Marcelo, mantendo uma rede de sociabilidade entre as famílias. Assim, no dia em que fotografaram na frente de suas casas, fizeram duplas, entre os primos que não estavam brigados, como se reafirmassem os laços familiares de quem divide o mesmo pátio para habitar a cidade.

Ao longo das oficinas foi possível constatar que há duas maneiras principais de expressão dos alunos através das fotografias: os retratos e as fotografias do espaço. As diferentes práticas cotidianas dos habitantes refletem, igualmente, experiências urbanas que contemplam estilos de vida e visões de mundo, conformando “culturas visuais” que se diferem pelos momentos que tiveram registrado em suas vidas através de fotografias e o significado atribuído a essas imagens. Os retratos produzidos trazem uma dimensão mais afetiva das fotografias como momentos importantes de recordação em uma narrativa, digamos, mais testemunhal da relação com a cidade, pois afirmam que o retratado realmente esteve no lugar de produção da imagem. Nos retratos, existe a expectativa de uma fotografia onde os rostos possam ser identificados e que possam ser guardados como um “objeto-imagem” (MOREIRA LEITE, 2001), uma recordação. Já as fotografias de espaço carregam uma intenção estética sobre determinado lugar, conformando uma interpretação do autor sobre o assunto escolhido, pensando os alunos enquanto

narradores do meio urbano. Essas imagens podem ser encaradas como pontos de vista diferenciados em relação à cidade.



Im. 175



Im. 176

5.4 Os itinerários urbanos, a memória e a fotografia

Fernanda não mora mais no Centro da cidade, mas sempre se refere àquele tempo como de memórias felizes, numa adesão simbólica ao tempo vivido naquele lugar. A relação de Fernanda com o Centro de Porto Alegre passa pelas memórias da infância, lembrando-se desse lugar a partir do tempo presente, em um trabalho da memória, ao olhar suas fotografias de família. De acordo com Ecléa Bosi (1994, p. 55), no livro *Memória e Sociedade*, os quadros sociais da memória se conformam a partir de lembrar - refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje - as experiências do passado. E afirma, “o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra” (BOSI, 1994, p. 63). Nanda diz que preferiria morar no lugar em que passou uma parte da infância porque as amizades, na sua opinião, eram melhores, mas esquece que não é possível saber que relação manteria hoje com essas pessoas se tivesse continuado a viver naquele lugar. Segundo Gaston Bachelard (1988), não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente. “O passado não é antagônico ao presente, eles se superpõem ritmicamente e, num processo ondulatório até a sua consolidação, deixam, a descoberto, a matéria de suas lembranças” (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 154).

As fotografias produzidas a partir da técnica *pinhole* podem servir como um suporte material da memória na relação com os itinerários aos quais os habitantes da cidade aderem e, ainda, selecioná-la de acordo com o enquadramento e intenção do fotógrafo no momento do registro. A fotografia se constitui na negociação entre o quadro imaginado pelo fotógrafo, no sentido de sua imaginação criadora (DURAND, 1997; BACHELARD, 1994), e o registro técnico possível daquela cena. Condiz com determinada intenção narrativa do fotógrafo, plena de sentido, sobre a cena fotografada, trazendo consigo elementos da visão de mundo e do estilo de vida daquele que a produziu. A fotografia, enquanto uma construção simbólica sobre um momento já passado, provoca lembranças, permitindo relembrar de um tempo anterior através da sua contemplação a partir do tempo presente. Para as autoras do livro *A Cidade e o Tempo* (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 163), “o progresso da técnica” - no caso presente, a fotográfica - deve ser visto “como parte constituinte do agenciamento humano do tempo”. Sendo que esse “tempo torna-se humano na medida em que está articulado de forma narrativa” (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 157).

Assim, retratar a cidade é fotografar essa experiência das camadas do tempo construídas e ordenadas pelos seus moradores. “É através da sobreposição de tempos vividos e de tempos pensados pelos habitantes das grandes cidades, reencontrados na vida do dia-a-dia, que se pode pensar o tempo social como *durée* (duração)²⁷” (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 12). A fotografia age nas discontinuidades temporais que os indivíduos agenciam na tentativa de permanecerem no espaço e durarem no tempo (BACHELARD, 1988), trazendo as imagens do passado, mantendo presente o deslocamento dos indivíduos entre as “províncias” e “territórios” de significação no meio urbano, ou seja, seus itinerários nesse meio. Ao construir a ligação entre a memória dos habitantes urbanos e a fotografia, devemos tomar a cidade como “um território expressivo da experiência temporal contemporânea dos grupos humanos que nela habitam” (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 5). Sendo os itinerários urbanos conformados pelo “deslocamento dos grupos/indivíduos entre as ‘províncias’ e ‘territórios’ de significação nas cidades é uma das questões cruciais para se compreender o fenômeno da memória coletiva e, por consequência, da estética urbana das modernas sociedades urbano-industriais” (ECKERT e ROCHA, 2000, p. 4).

²⁷ Duração no sentido proposto por Gaston Bachelard em *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1994.

Além de estabelecer o vínculo entre o trabalho da fotografia e da memória a partir da perspectiva de itinerários urbanos dos habitantes da cidade, é possível pensar outro elo de ligação partindo da cidade como um conjunto de formas a serem exploradas pela linguagem fotográfica, servindo, posteriormente, como suporte para a própria memória a partir da significação dessas imagens por seus espectadores. Uma das possibilidades das oficinas de *pinhole* é oferecer a oportunidade de experimentar um outro olhar, a possibilidade de narrar a própria cidade sob um ponto de vista diferente, através das fotografias que são produzidas na lata de tinta transformada em câmera. Para Fayga Ostrower (2001), a visão de mundo do artista pode ser capturada através das imagens figurativas que traduzem espaços vividos em imagens de espaço, sendo essas últimas a forma ulterior de todas as linguagens. A interpretação dos alunos sobre a cidade onde habitam, a partir de uma determinada ocupação do espaço, está refletida nas fotografias que são originadas sob o ponto de vista dos olhares conformados por suas experiências urbanas. As imagens produzidas pelos alunos devem ser pensadas enquanto uma construção de sentido, em termos narrativos, sobre o assunto retratado a partir de uma técnica fotográfica diferenciada. A memória, enquanto aspecto simbólico do pensamento humano, é constituída por imagens que podem ser elaboradas a partir do processo de significação das fotografias produzidas pelos alunos das oficinas.

Proponho refletir sobre as experiências dos alunos com a fotografia *pinhole* a partir do conceito de “etnografia da duração” (ECKERT e ROCHA, 2005). E, assim, agenciar o “tratamento da memória como conhecimento de si e do mundo”, a partir do “trabalho de recordar que parte de uma intenção presente” na construção de narrativas pelos sujeitos (ECKERT e ROCHA, 2005, p.149). Os alunos, enquanto narradores na produção de imagens desse “objeto temporal” que é a cidade, significam as fotografias produzidas enquanto imagens mentais que irão conformar a circularidade de olhares sobre a cidade e a constituição da própria memória coletiva do grupo como habitantes de Porto Alegre. O significado das imagens é apropriado como integrante na construção do imaginário onde os trabalhos da memória e da duração são vistos “como fabricações intelectuais, produtos da inteligência humana que se conduzem reflexivamente no mundo, ou seja, construtos da imaginação criadora” (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 141). Para Maurice Halbwachs (1990), a memória coletiva deve conter um sentido presente para a existência do grupo. “A cidade concebida como um objeto temporal possui a capacidade de absorção de todas as histórias dos grupos humanos que por ali passaram” (ECKERT e ROCHA, 2005, p.

161), mesmo considerando o incessante movimento das transformações urbanas. As fotografias, no contexto do presente trabalho, são capazes de contar e significar histórias dos autores nas suas relações com os objetos fotografados.



Conclusão

Esta dissertação foi construída ao longo do percurso de uma pesquisa, mas não a considero como ponto de chegada de uma trajetória. Na verdade, muitas possibilidades de continuidade se apresentam no momento de finalização do presente trabalho. Algumas considerações permanecem em aberto e deverão ser aprofundadas na ocasião adequada como, por exemplo, a relação entre a fotografia enquanto objeto construído socialmente e o trabalho da memória enquanto produção de uma significação. Nestas considerações finais, centrarei meu olhar nas implicações éticas e políticas que estiveram envolvidas na construção desse texto etnográfico que se constitui como fruto do encontro entre pesquisador e informantes, mediado pelos conceitos antropológicos.

Como levar o leitor àquelas experiências das oficinas? Estar naqueles lugares da cidade com as mesmas pessoas com quem estive. Um Hospital Psiquiátrico Estadual no Bairro Partenon e um Centro Comunitário, mantido por Freis Franciscanos, na Lomba do Pinheiro. A etnografia descreve a experiência do encontro entre o antropólogo e o outro, considerando o desafio de transpor os fatos, as narrativas, para a linguagem escrita e assim fixar em texto o que ocorreu no fluxo da interação social (Geertz apud Langdon, 1999). Que imagem se formará para o leitor da experiência vivida em campo? Provavelmente, aquela que o antropólogo conseguir construir com o jogo das palavras, das fotografias e das sonoridades registradas. No texto (escrito, fotográfico,

sonoro ou em vídeo/filme), encontra-se o resultado do exercício da antropologia com a tradução da realidade para outros meios expressivos.

Segundo Clifford Geertz (2002), a escrita é uma interpretação²⁸ e se configura como tal a partir da ação de escolher de que maneira o texto será construído através dessa linguagem. Aqui, pude somente narrar (RICOEUR, 1994) - a partir de um tempo vivido e re-configurado em uma narrativa - a respeito de uma relação entre habitantes da cidade, imagens e lugares dessa mesma cidade, em uma perspectiva teórica contemplada pela Antropologia Urbana e Visual. “A Antropologia é aquela onde necessariamente se estabelece uma ponte entre dois universos (ou subuniversos) de significação, e tal ponte entre dois universos é realizada com um mínimo de aparato institucional ou de instrumentos de mediação” (DA MATTA, 1978, p. 27).

Utilizei, ao longo desse trabalho, as imagens que os alunos construíram durante nossas experiências com a fotografia *pinhole*, aproveitando o potencial narrativo delas para reconstituir esses eventos. Mas, mesmo fazendo uso diretamente das fotografias que eles realizaram, não posso deixar de refletir sobre a incursão das mesmas em um texto antropológico e na mediação exercida pelo Antropólogo entre a experiência vivida em campo e a construção etnográfica que chegará ao leitor. A escrita etnográfica, tanto em texto, em fotografias ou através de sonoridades, é uma maneira de afirmar a autoridade etnográfica exercida pelo profissional da Antropologia Social, pois se deve considerar “a arte de narrar em Antropologia como parte integrante da construção de sua autoridade etnográfica” (ECKERT e ROCHA, 2003, p. 405). Um exercício de tradução está envolvido ao transformar a experiência vivida em narrativas que utilizam múltiplas linguagens para restituir determinado fenômeno e, em função desse “poder” de escrita sobre os acontecimentos, o Antropólogo não pode deixar de se questionar frente às suas responsabilidades com aqueles que lhe permitiram compartilhar suas vidas.

A etnografia, enquanto forma de escrita, pode ser considerada como a tradução da experiência para a forma textual. Esse processo, segundo James Clifford (2002), tem como fator de complexidade a “ação de múltiplas subjetividades” e “constrangimentos políticos”. Em resposta a essas forças a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade. A escrita etnográfica é considerada como alegórica, por Clifford, tanto “no nível do seu conteúdo

²⁸ “Mas de que modo as palavras se ligam ao mundo, os textos à experiência e as obras às vidas, essa é uma pergunta que eles [antropólogos] não estão minimamente acostumados a formular” (GEERTZ, 2002, p. 177).

(o que ela diz sobre a cultura e suas histórias) quanto no de sua forma (as implicações de seu modo de textualização)” (2002 p. 63). Por alegoria entende-se a concessão de “especial atenção ao caráter narrativo das representações culturais e às histórias embutidas no próprio processo de representação” (CLIFFORD, 2002, p. 66), devendo ser problematizadas enquanto tais no ato da escrita. As escolhas autorais, realizadas a partir do trabalho com os dados etnográficos recolhidos em campo, terão suas conseqüências éticas e políticas como decorrentes desse processo, a começar pelo próprio reconhecimento dos grupos descritos na obra etnográfica como quanto ao uso e apropriações da mesma pelos próprios informantes.

Além da “autoridade etnográfica” em questão, há o envolvimento do próprio Grupo Lata Mágica na contextualização da presente pesquisa, em políticas culturais que, de alguma forma, viabilizaram a realização das atividades do Grupo. Assim, a inscrição de projetos no Fundo de Financiamento da Prefeitura Municipal se configuraria como uma estratégia para a realização de atividades que necessitam de recursos financeiros para ocorrerem. Mas, ao mandar esses projetos, o Grupo também agencia uma série de interpretações sobre a significação do termo “cultura” visto sob diversos ângulos.

De um lado a “cultura” determinada por uma política cultural, implantada pela Secretaria de Cultura em conformidade com um plano de governo muito mais abrangente do que aquele relacionado a essa esfera. De outro, a “cultura” que diz respeito a perspectivas das comunidades e indivíduos que possuem suas próprias concepções sobre o acesso a expressões artísticas e, nesse caso específico, sobre a própria linguagem fotográfica. Há, ainda, a “cultura” que o próprio Grupo Lata Mágica reflete na sua relação com o ato fotográfico - dentro de uma cultura audiovisual em que estamos inseridos - justificando o termo, escolhido por mim, para designar o encontro dos alunos com a técnica *pinhole*: ruptura. Portanto, os alunos das oficinas devem ser considerados enquanto integrantes de um contexto de produção simbólica que não está afastado de articulações com as demais esferas da vida social.

O agenciamento dessas relações pode estabelecer uma reflexão crítica sobre os papéis de quem está envolvido no processo. A relação entre a “cultura” pretendida pelas políticas culturais com a “cultura” concebida pelos próprios moradores das regiões periféricas da cidade demonstra o limite, muitas vezes, presente no processo em que intelectuais se deslocam até a periferia para compartilhar suas concepções culturais. “Levar o acesso à cultura” pode ser encarado como a tentativa de submeter essas populações a uma cultura dominante e legitimada a partir dos fazeres

acadêmicos e intelectuais²⁹. Assim, devemos refletir sobre como se articula a cultura e a cidade moderna em uma circulação de “conhecimento” na relação centro-periferia.

O Grupo Lata Mágica procurou articular a política cultural vigente com sua produção artística mas, ao mesmo tempo, propôs a circulação dessas atividades e das próprias imagens construídas pelos participantes das oficinas. “Descentralizar”, em termos de política cultural, tem seus aspectos positivos desde que favoreça a interação e a circulação de bens simbólicos, pois “levar a cultura” até a população não é suficiente se não houver uma troca que considere o pensamento desta população sobre as diversas formas que a “cultura” pode assumir.

A questão da circulação na cidade é importante, não somente em termos de uma produção simbólica mas fisicamente, de como se estabelece a separação centro-periferia. Pois “levar à cultura” pode ser interessante desde que não seja mais um motivo para os habitantes da periferia não freqüentarem o Centro, além da separação já imposta pela distância e pelo preço das passagens do transporte coletivo. A política cultural é de inclusão ou exclusão, considerando a circulação das pessoas na cidade e a ocupação dos espaços? E como isso se reflete na apropriação da cidade, nos termos de uma paisagem urbana “moldada pelas trajetórias humanas” (ECKERT e ROCHA, 2000)? Inquietações que construí ao longo do fazer etnográfico e que divido com você, leitor.

Ao considerar os alunos enquanto produtores de imagens - independentemente da localização geográfica onde se situam como habitantes do meio urbano - é preciso discutir essa relação centro-periferia para que seja possível a legitimação das muitas imagens possíveis sobre a cidade que, ao circularem suas significações, conformam a memória coletiva dos porto-alegrenses. Pois, é justamente no encontro dessas múltiplas leituras sobre a cidade, que se torna possível a construção de uma verdadeira polifonia, ressaltando as discontinuidades temporais próprias do trabalho da memória no agenciamento do tempo. Articulando as práticas e trajetórias desses fotógrafos, enquanto configuradores da paisagem urbana, vista como uma “composição de olhares” (ECKERT e ROCHA, 2005).

Sendo assim, dentre todas essas discussões possíveis que contextualizam o fazer antropológico em esferas mais amplas e articuladas da vida social, não se pode entrar e sair de campo impunemente quanto ao lugar e papel do antropólogo na construção da realidade social.

²⁹ Para uma discussão sobre a cultura e as táticas utilizadas pelas possíveis manifestações versus uma cultura hegemônica ver: DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

Para finalizar, espero conseguir, no seguimento da pesquisa, provocar a discussão mais detalhada sobre as várias escritas envolvidas na construção de um texto etnográfico buscando a produção de uma intertextualidade. A articulação das linguagens, com intenção de restituir um fenômeno social, depende da estetização de suas formas para que possa ser significado nos termos de sua poética e não da sua transposição literal. Até porque não considero que seja possível transcrever fielmente uma determinada realidade porque escrever, independentemente da linguagem utilizada, implica na subjetivação da realidade vivida em campo, no caso da tarefa etnográfica.

Referências

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Tomo Editorial, 2004.

ALVES, André. *Os Argonautas do Manguê*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

APPADURAI, Arjun. “Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global”. In: FEATHERSONE, Mike (Coord.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ATHAYDE, Celso, MV Bill e SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATESON, Gregory. “Uma Teoria sobre Brincadeira e Fantasia”. In: RIBEIRO, Branca Telles e GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.

BAUMAN, Richard e BRIGGS, Charles L. “Poetics and Performance as Critical Perspective on Language and Social Life”. In: *Annual Review of Anthropology*, Washington, 1990.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELLAVANCE, Guy. “Mentalidade Urbana, Mentalidade Fotográfica”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem: a cidade em imagens*. Rio de Janeiro, v. 4, 1997. UERJ.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teorias da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. “A Pequena História da Fotografia”. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. “Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo”. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BLAZUS, Paula e DEL FRARI, Maísa. “A Fotografia como Instrumento de Conhecimento de Si e do Mundo”. Trabalho apresentado durante o I Encontro Foto-Educativo: Intervenção e Pesquisa. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre *et al.* *Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: ensaio sobre a Antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CHEUICHE, Edson Medeiros. “120 Anos do Hospital Psiquiátrico São Pedro: um pouco de sua história”. *Revista de Psiquiatria do RS*. Porto Alegre, n. 26, maio/ago., 2004.

CHION, Michel. *Le Son*. Paris: Nathan, 1998.

CLIFFORD, James. “Travelling Cultures”. [S.l.]: [S.n.], 1990.

_____. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DA MATA, Roberto. “O Ofício de Etnólogo ou como ter ‘Anthropological Blues’”. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer. volume 1*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

_____. *A Cultura no Plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

DIETRICH, Jochen. “Câmara Obscura: algumas idéias sobre a fotografia *pinhole* – nas artes, na estética, na educação”. In: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, volume 9, número 17, 1998. Instituto de Artes/UFRGS.

DODD, Nigel. “Aspectos Culturais da Economia Monetária Moderna”. In: *A Sociologia do Dinheiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECKERT, Cornelia. “Apresentação”. In: HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS. *A Cidade Moderna*. Porto Alegre, ano 6, n.13, 2000. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “Premissas para o estudo da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo sob a ótica dos itinerários de grupos urbanos e suas formas de sociabilidade”. In: *Illuminuras: Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre, número 15, 2000. BIEV- PPGAS/UFRGS.

_____ E _____. “Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração”. In: *Illuminuras: Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre, número 4, 2000. BIEV- PPGAS/UFRGS.

_____ E _____. “Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana”. In: *Illuminuras: Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre número 44, 2001. BIEV- PPGAS/UFRGS.

_____ E _____. “O Antropólogo na Figura do Narrador”. In: *Habitus. Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás*. Goiânia, vol. 1, n. 2, 2003. Editora da UCG.

_____ E _____. *O Tempo e a Cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts*. London: Ronhedge, 1992.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUND, Gisèle. *La Fotografía como Documento Social*. México, Editorial Gustavo Gili, 1993.

FONSECA, Claudia. *Família, Fofoca e Honra: Etnografia de relações gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O Saber Local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

- GOFFMAN, Erving. "Footing". In: RIBEIRO, Branca Telles e GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso*. Porto Alegre, AGE Editora, 1998.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da Psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GUTERRES, Liliane Stanisçuaski. *La gente de Ansina : performance, tradição e modernidade no carnaval da 'Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina' em Montevideo/Uruguai*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HISTÓRIA ILUSTRADA DE PORTO ALEGRE. Porto Alegre: Já Editores, 1997.
- HUYGGE, Pierre Daimien. "Avertissement et Regarder". In: *Du Commun: Philosophie pour le peinture et le cinéma*. Paris: Circé, 2002.
- HO KIM, Joon. "A Fotografia como projeto de memória". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem: a família em imagens*. Rio de Janeiro, v.17 n. 2, 2003. UERJ.
- KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- LANGDON, Ester Jean. "A Fixação da Narrativa: do mito para a poética de Literatura Oral". In: *Horizontes Antropológicos: Cultura Oral e Narrativas*. Porto Alegre, n.12, 1999. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra: técnica e linguagem. volume 1*. Lisboa: Edições 70, 1964.
- _____. *O gesto e a palavra: a memória e os ritmos. volume 2*. Lisboa: Edições 70, 1965.
- _____. *Evolução e Técnicas: o homem e a matéria. Volume 1*. Lisboa, Portugal, Edições 70, 1984.
- _____. *Evolução e Técnicas: o meio e as técnicas. Volume 2*. Lisboa, Portugal, Edições 70, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

McLUHAN, Marshall. "Sight, Sound and de Fury". In: ROSENBERG, Bernard e WHITE, David M. (Org.). *Mass Culture: The PopularArts in America*. Nova Iorque: The Free Press, 1957.

MEIRA, Ana Lúcia. *O passado no futuro da cidade: políticas públicas e participação popular na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

MOLES, Abraham, ROHMER, Elisabeth. *Labyrintes du Vécu*. Paris: Librairie des Meridiens, 1982.

MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

OLIVEN, Ruben George. "Por uma Antropologia em Cidades Brasileiras". In: VELHO, Gilberto (Coord.). *O Desafio da Cidade: novas perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

OSTROWER, Fayga. "A Construção do Olhar". In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PARK, Robert Ezra. "A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano". In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

PIAGET, Jean. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. Tomos I, II e III*. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho *et al.* *Manual de Orientações: Coleções Etnográficas Sonoras*. Banco de Imagens e Efeitos Visuais – IFCH – LAS – UFRGS. Porto Alegre, 2005. Mimeografado. [1]

ROCHA, Ana Luiza Carvalho *et al.* *Manual de Orientações: Coleções Etnográficas em Fotografia*. Banco de Imagens e Efeitos Visuais – IFCH – LAS – UFRGS. Porto Alegre, 2005. Mimeografado. [2]

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Cidade como lugar do próprio e do absoluto: os dilemas de uma política de valorização de bens culturais". In: *Iluminuras: Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre, número 31, 2001. BIEV- PPGAS/UFRGS. [1]

_____. "As figurações de lendas e mitos históricos na construção da Cidade tropical". In: *Iluminuras, Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Porto Alegre, número 34, 2001. BIEV- PPGAS/UFRGS. [2]

_____. "Antropologia visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais". In: ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia (Org.). *Imagem em Foco: novas perspectivas em Antropologia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ROUCH, Jean. "La caméra et les hommes". In: FRANCE, Claudine (Org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton, 1979.

SANSOT, Pierre. *Les Formes Sensibles de la Vie Sociale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

SIMMEL, Georg. "A Metrópole e a Vida Mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie. La perte e le reste*. Paris: Nathan, 1998.

SULLIVAN, Lawrence. "Sounds and Senses: toward a hermeneutics of Performance". In: *History of Religions*. Chicago, EUA: Chicago University Press, 1986.

VEDANA, Viviane. "*Fazer a Feira*": estudo etnográfico das "artes de fazer" de feirantes e fregueses da Feira Livre da Eptatur no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

VELHO, Gilberto. "Observando o Familiar". In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. "O Antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia". In: VELHO, Gilberto (Coord.). *O Desafio da Cidade: Novas Perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VILLAIN, D. "Le 'cadrage' du son". In: *Le cadrage au cinema. L'oeil à la caméra*. Paris: Cahiers du Cinema, [S.d.]. Collections Essais.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994.

_____. *A Máquina e a Revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Outras fontes consultadas

<http://www.nosbairros.com.br/hpartenon.htm>

www.pinholeday.org

www.portoalegre.rs.gov.br/cultura/fumproarte

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/>

http://www.saude.rs.gov.br/hospitais/hospital_sao_pedro.php