

FOTOGRAFIA: revelando uma prática educativa do olhar

Jefferson Fernandes Alves – DEPED – PPGED/UFRN

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

(Walter Benjamin)

Uma das formas de explorar a dimensão pedagógica da fotografia é compreender não simplesmente o que ela representa, mas como representa, revelando, com isso, não só sua estrutura composicional, mas seu itinerário estético-histórico, cujos elementos genéticos remontam às incursões pictóricas renascentistas. Este itinerário, ao mesmo tempo que desencadeou novas formas de olhar o mundo circundante, traduzia, também, as próprias formas racionalizadoras e objetivas com que a sociedade procurava se enxergar. Esse esforço social de visibilidade está imerso numa profusão e multiplicidade imagética que suscita estratégias de deciframento e de apropriação pedagógica em decorrência de que tal profusão e multiplicidade são marcadas por dimensões sócio-ideológicas que não apenas expõem e mostram, mas, simultaneamente, escondem e ocultam.

Dando ênfase à linguagem fotográfica e na perspectiva de contribuir com uma prática educativa do olhar, nossa investigação doutoral, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRN, concentra-se no caráter mediador da fotografia no processo ensino-aprendizagem, desenvolvida na E. E. Berilo Wanderley/Natal, em duas turmas do ciclo de sistematização do Ensino Fundamental. Tal investigação, ainda em curso, já indica alguns aspectos concorrentes para se pensar uma pedagogia da imagem fotográfica. Nossa intenção, com esse texto, concentra-se na exposição de algumas notas a respeito da aprendizagem social

da fotografia e do seu caráter epistêmico, como componentes indispensáveis para se revelar uma prática educativa do olhar, capaz de suscitar nas pessoas, como diz Benjamin, a necessidade irresistível de procurar nas imagens o acaso, o não visto, o revisto, entrecruzando os múltiplos lugares e tempos.

A pedagogia social do olhar

Walter Benjamin, em suas reflexões a respeito da emergência da fotografia, chegou a afirmar que o analfabetismo do futuro seria ligado à incapacidade de saber fotografar. Embora esse autor divisasse o processo de democratização implicado na própria natureza reprodutível da imagem fotográfica, o cerne de sua argumentação residia no fato de que a fotografia inaugurava novas possibilidades de educação do olhar, consoantes com o cenário histórico-cultural da modernidade, opondo-se aos modelos artesanais de expressão pictórica, ao mesmo tempo que, complementarmente, provocava o redimensionamento de tais modelos, na medida em que catalisava reflexões em torno de sua contemporaneidade, seu estatuto artístico, sua relação com outras modalidades artísticas, sobretudo a plástica, e a articulação entre arte e ciência.

Benjamin (1988a), portanto, dimensionava na consolidação das imagens técnicas novos aspectos cognitivos e perceptivos ensejadores de processos sociais de aprendizagem do olhar inerentes ao contexto sócio-histórico da sociedade urbano-industrial em franca expansão. Para Aumont (1995), tal sociedade configura-se como uma civilização da imagem, cuja peculiaridade distintiva não é simplesmente a multiplicidade das imagens maquínicas, mas sua propensão à hibridez, ao intercâmbio inter-imagético, inaugurada com o surgimento da própria fotografia, a qual decorre de uma pedagogia social do olhar, secularizada, cuja força racional (des)velava a passionalidade ante ao visto e ao vivido, sendo imprimidora de novas formas culturais e subjetivas de enxergar o outro e o mundo circundante, constituindo-a sujeito e objeto de sua própria historicidade.

Tanto a profusão como a intercambialidade mantêm uma íntima relação com o movimento de democratização não só das imagens produzidas, mas das máquinas que as produzem, submetidas não apenas à natureza ontológica da reprodutibilidade técnica, mas, sobretudo, à natureza mercadológica capitalista que se define na (pela) produção em série que propala, exponencialmente, o paradigma figurativista como fundamento da constituição do visível.

A popularização da máquina fotográfica (Von Simson, 1998; Sontag, 1981) desdobra

a quebra da aura (Benjamin, 1988a, 1988b) na proporção em que amplia, assustadoramente, o contingente autoral, cujas demandas, nem sempre explicitamente estéticas, orientam-se pela necessidade de se constituir como sujeitos e, simultaneamente, apreender o mundo e as relações humanas nele gestadas.

As práticas sociais de leitura e produção imagética, e os seus correlatos e diversos processos de aprendizagem são tributários da proliferação e massificação do fotográfico, tendo na compactação maquínica levada a efeito por George Eastman o seu grande marco. Lançada em 1888, a Kodak nº 1, ao mesmo tempo em que aglutina e comprime todo o saber físico-químico do fotográfico da época, permite a ruptura dos mesmos em relação aos saberes prático-perceptivos, eximindo o fotógrafo ocasional das etapas anteriores e posteriores do processo fotográfico. O *slogan* da Kodak nº 1 é emblático: *você aperta o botão e nós faremos o resto*.

Tal *slogan* estandardizou a divisão social do saber fotográfico em curso, à proporção que distribuiu e separou, técnica e socialmente, os saberes que, até então, condensavam-se no ato fotográfico, uma vez que o fotógrafo necessitava de conhecimentos físico-químicos necessários para operacionalizar todo o ciclo fotográfico. Com o aprimoramento maquínico, esse ciclo é rompido do ponto de vista da manipulação individual, em razão de que os saberes físico-químicos não são mais requeridos por aquele que fotografa. Tal ciclo é recomposto socialmente, pelo fato de que vai se constituindo, mercadologicamente, em uma rede de empresas e serviços que se ocuparão das múltiplas partes que o compõem.

Nesse caso, irradia-se a prática fotográfica, mas condicionada pela divisão social do saber fotográfico, separando as etapas de preparação e revelação do registro fotográfico propriamente dito. Por outro lado, essa divisão social do fotográfico permitiu a sintetização e aprimoramento das etapas que antecedem e sucedem o ato fotográfico propriamente dito, favorecendo sua apropriação técnica e cognitiva por aqueles que se interessavam em ter acesso a todo o ciclo, sendo fotógrafo profissional ou não.

A divisão social do saber fotográfico, que acompanha a própria proliferação de imagens e de máquinas que a produz, engendra expectativas de leitura e de produção diversas que ultrapassam as motivações meramente artísticas, irradiando-se através de práticas cotidianas de interações. De uma forma ou de outra, as pessoas, os eventos, as atividades, os lugares, as cenas vistas, comemoradas, celebradas e/ou apreciadas, são e devem ser eternizadas pelo registro fotográfico. Da mesma forma, as notícias impressas em jornais e revistas começam a ser acompanhadas pela imagem fotográfica, cuja recorrência e complementaridade incorrem para a instituição do fotojornalismo.

Dessa maneira, a fotografia ingressa no cotidiano das pessoas como processo e resultado de novas práticas culturais do olhar, condensando e desencadeando saberes compartilhados, mesmo que assimetricamente. Reiterando o campo do saber fotográfico como um compartilhamento social, Schaeffer (1996) afirma que o leitor dispõe de conhecimentos laterais inerentes à sua vida perceptiva que permite apreender o *arché* da fotografia, o qual vincula-se à relação de impregnância entre a imagem e o seu referente, confirmando o seu estatuto indicial.

Para Schaeffer, todos nós, na condição de leitores (ou mesmo produtores) de fotografias, de uma forma ou de outra, temos o conhecimento do *arché* fotográfico, dado que a fotografia existe enquanto indicação da natureza relacional com seu referente. Para que ela exista, é preciso existir a referência. Segundo ele, esse é o aspecto fundante, em razão de que, de alguma forma, e em níveis variados, temos conhecimento sobre o dispositivo fotográfico e seu funcionamento.

Segundo esse autor, o fato da recepção da imagem fotográfica estar relacionada ao domínio social dos saberes que a envolvem, a mesma é sempre divergente, individual e irregular, sendo irredutível aos limites da codificação, contrariando, portanto, a existência de uma “*gramática de leitura*” universal (Schaeffer, 1996, p. 98).

Mesmo dando ênfase à dimensão receptiva da imagem fotográfica, Schaeffer argumenta que sua produção e sua leitura estão imersas no universo da comunicação social regulado, por sua vez, por duas regras (constitutivas e normativas) que interpenetram os saberes fotográficos e perceptivos.

As regras constitutivas dizem respeito à imagem fotográfica, assegurando-lhe a percepção da imagem como imagem fotográfica, o caráter analógico como fundamento de sua percepção e o registro de acontecimentos e objetos que realmente existem (ou existiram), bem como, existentes, quando do momento da tomada fotográfica. As regras normativas, por sua vez, são de natureza contextual e estão relacionadas às múltiplas estratégias comunicacionais envolvendo a imagem fotográfica, intimamente ligadas às finalidades de seu agenciamento.

Embora sua defesa do caráter indicial da imagem fotográfica secundarize a dimensão histórico-social do fotográfico, Schaeffer aponta para o caráter compartilhado de saberes que se condensam e se propalam com a imagem fotográfica. Dando ênfase, justamente, ao caráter histórico-social da imagem e, portanto, à dimensão do código, Aumont, por sua vez, incorpora o conceito de *arché* sistematizado por Schaeffer como extensivo a todas as imagens retirando-o dos seus limites indiciais:

Se o aborígene australiano, a quem se mostra pela primeira vez na vida uma fotografia, começar a manipular de modo para nós estranho esse objeto estranho para eles – por exemplo, a rodá-lo em todos os sentidos, a palpá-lo e até a mordê-lo -, é porque com certeza não sabe o que é uma fotografia. Mas esse saber que lhe falta é também desdobrado: o aborígene não sabe para que serve uma foto (para nossas sociedades, serve para representar com eficácia a realidade visível) e além disso não sabe como é fabricada (à primeira vista, ela não difere tanto de outro pedaço de papel ou até de tecido). (Aumont, 1995, p. 163-4. Grifos do autor).

Assim, como artefato, a fotografia implica modos de produção e de uso social, os quais estão impregnados de conhecimentos oriundos das interações que os engendram. Mesmo que a complexidade de tais conhecimentos, sua divisão em ramos (industriais e epistêmicos) e as múltiplas funções interativas assumidas pela imagem fotográfica promovam processos socializadores desiguais de saberes, há sempre uma dependência de um saber sobre a imagem compartilhado socialmente e que integra o repertório cultural das pessoas.

Nesse sentido, contrariamente aos argumentos de Schaeffer, consideramos o caráter individual, divergente e irregular da recepção (e também da produção) da fotografia, como ligados a substratos codificados culturalmente que, embora nem sempre acionados e percebidos intencionalmente, orientam a natureza interpretativa presente nos atos de leitura e de registro fotográfico.

A profusão e a intercambialidade imagética, por conseguinte, permitem um expressivo consumo social e um processo sócio-espontâneo de aprendizagem, cujas implicações ideológicas provocam, agregadas às novas formas de produção de saberes e de intercâmbio intersubjetivo, processos de legitimação e propagação de valores que demandam uma compreensão sistemática e crítica pelo fato de que, entre outras coisas, nem sempre nos damos conta de que estamos cercados por uma profusão de imagens que nos bombardeiam, que nos incitam, que nos guiam, que nos confundem, que nos (des)orientam e que nos seguem (e que nos ajudam a seguir) por todas as esferas sociais, inclusive a escolar e que, mesmo laçados pelo encantamento da mímese, necessitamos desconfiar do que vemos, enxergar para além dos limites da moldura, encantarmo-nos com a possibilidade de novas imagens na imagem repetida e (re)educarmos nosso olhar sobre as imagens do mundo e de nós mesmos.

De qualquer modo, uma das características da exponibilidade intrínseca às imagens técnicas é que a profusão e a multiplicidade podem promover um deslocamento, um desvio da

visibilidade para a opacidade. Calvino (1993), como forma de contraposição à opacidade, defende o cultivo e o exercício da *visibilidade* como um dos fundamentos humanos que devem ser estimulados no novo milênio em razão da ameaça à capacidade humana de pensar por imagens, ante ao que ele chama de “dilúvio das imagens pré-fabricadas”. Isso implica, entre outras coisas, em atitudes e respostas mais ativas face aos imbricamentos imagéticos:

A pedagogia das mensagens visuais não pode deixar de ser, primeiro, uma reflexão sobre a verdadeira natureza da imagem e sobre suas coordenadas ontológicas. Discute-se interminavelmente sobre seus conteúdos e sua beleza eventual; mas o essencial, que é examinar seu próprio ser, fica esquecido. Ora, a imagem não coincide com a realidade que ela representa. Sua transparência não passa de uma opacidade camuflada: ela tem uma inocência de hipócritas. Entre o elemento indutor, a realidade, e o elemento induzido, a imagem, interpõe-se toda uma série de mediações que fazem que a imagem não seja restituição, mas reconstrução da realidade. (Tardy, 1976, p. 65).

Assumir as inquietações de Tardy a respeito da pedagogia da imagem pressupõem o centramento, como ele mesmo sugere, nas suas “coordenadas ontológicas”, implicando a dimensão histórico-ideológica dos seus enunciados, as relações intersubjetivas que engendram e sua estruturação sintática.

A natureza epistêmica da fotográfica

Esses três componentes das “coordenadas ontológicas” nos remetem à natureza epistêmica da fotografia e ao seu caráter tecnológico. Para enfocarmos, resumidamente, a fotografia, sob a perspectiva epistêmica, temos que considerar as reflexões de Dubois (1998), o qual define o *fotográfico* enquanto categoria epistêmica que proporciona a construção de modos de ver e de pensar as relações que estabelecemos com o mundo e com os outros sujeitos.

De fato, esse seu conceito de *fotográfico* consegue sintetizar as implicações sócio-históricas e cognitivas gestadas com a emergência e a consolidação da fotografia como artefato do visível. Instauram-se modos de produção de saberes e de processos intersubjetivos

que ultrapassam os limites estreitos da manipulação maquínica e da revelação das imagens produzidas. De outra forma, o fotográfico é expressão e síntese da cosmovisão urbano-industrial que se expande e que se enraiza a partir do século XIX e que representa uma das formas de contração espaço-tempo, comprimindo e encurtando distâncias e tempos entre lugares, pessoas e épocas.

Entretanto, para Dubois (1998), a conexão física entre o referente e a imagem fotográfica confere uma premência em relação às dimensões icônicas (semelhança) e simbólicas (convenções culturais). Assim, a essencialidade do caráter indiciário da fotografia, a qual se encontra entre o antes e o depois da tomada, constitui-se o cerne epistemológico da fotografia. Tal cerne, para ele, encontra-se comprimido por convenções sócio-estéticas: um *instante de esquecimento dos códigos*:

Em tudo o que precede, só falei desse instante de esquecimento (considere o coração da fotografia). Será preciso porém ter em mente que esse instante constitutivo é literalmente delimitado, encerrado, apertado pelas formas culturais da representação cujo trabalho sempre terminará, afinal das contas, marcando mais ou menos a mensagem fotográfica. (Dubois, 1998, p. 86).

Se focalizarmos mais detidamente esse *intermezzo*, veremos que a produção social da imagem fotográfica opera com regularidades e convenções que remontam às experiências com a câmera obscura e ao advento da *perspectiva artificialis*, ambas nascidas e sistematizadas a partir do final século XV e que, portanto, não está imune ao código (Machado, 1984). Por sua vez, o "afastamento" do sujeito da intervenção na feitura da imagem, marcado pelo deslocamento da ação das mãos para a ação dos olhos, é assegurado pelo trabalho humano objetivado na aplicação e desenvolvimento dos conhecimentos renascentistas e na constituição de suportes e componentes foto-sensíveis que asseguraram, entre outras coisas, a contração das máquinas de produzir imagens.

O fato de Dubois (1998) anunciar o caráter epistemológico da fotografia como um procedimento humano de produção de conhecimento em que o sujeito se apresenta como um ser cognoscente em processo reitera sua afirmação de que *com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser*, cuja essencialidade epistêmica não é pura e simplesmente a emanação luminosa dos seres e das coisas, mas o fluxo da convenção que

constrói uma correspondência arbitrária entre a coisa e o signo imagético que a representa, de tal maneira que torna este fluxo invisível ante a transparência e a objetividade do representado. É através do código e no código que o caráter epistêmico da fotografia se constitui:

Nos domínios da figuração automática, o mundo imediato das impressões luminosas passa a ser trabalhado pelo código: isso quer dizer que ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico. (Machado, 1984, p. 11).

Se considerarmos a reflexão que Arlindo Machado (1984) promove, a partir das contribuições de Bakhtin, a respeito da natureza ideológica intrinsecamente arraigada ao caráter de reflexo e de refração da imagem fotográfica, a produção e veiculação de saberes a ela agregada não se aparta (como de resto, todo conhecimento) de valores, interesses, visões de mundo presentes não apenas no que representa, mas *como* representa e, também, naquilo que exclui na representação. Então, explorar a dimensão epistêmica e pedagógica da fotografia não é tão somente explorar os significados por ela gestados, mas, focalizar, também, os arranjos significantes que dão sustentação ao processo de significação, cujos elementos da linguagem fotográficas são operadores epistêmicos e cognitivos.

Portanto, a dimensão epistêmica do signo fotográfico está irremediavelmente relacionada à sua existência sócio-ideológica em que o processo enunciativo liga os sujeitos que o produzem a outros sujeitos que o lêem, cujos movimentos perceptivos, afetivos, imaginativos e cognitivos, por ele mediado, de (re)conhecimento, de (re)criação, de (re)memoração, de (re)produção são orientados pela dimensão cultural da aprendizagem imagética, marcadamente influenciada pela figuratividade plástica, tributária da tradição renascentista. Nesse caso, a abordagem do fotográfico no ambiente formal de ensino deve considerar a sua dimensão epistêmica calcada na convenção histórico-cultural que a ensejou, bem como nas implicações enunciativas que sua estruturação sintático-semântica provocam.

O caráter sócio-ideológico inerente à fotografia se enreda na sua estruturação técnica. Sua configuração moderna acompanha o desenvolvimento das forças produtivas levadas à cabo pela revolução industrial no século XVIII e representa um itinerário técnico, aqui

entendido como uma conjugação entre o pensar e o agir sobre o mundo (Moreira, 1998), com vistas à superação dos modelos artesanais de representação pictórica. Tal itinerário, envolto em esforços racionais e objetivos que marcavam o pensamento científico de então, constituiu a proliferação de próteses oculares, incluindo a fotografia, que permitiam a visualização dos múltiplos universos convergentes: micro-universo das bactérias, do corpo humano, da estrutura celular; o macro-universo das estrelas e planetas e o universo dos homens, da natureza e da cultura.

Influenciada grandemente pela dimensão mercadológica, a natureza maquínica da fotografia em constante transformação, diversificação e compactação permitiu a expansão do olhar sobre o mundo e sobre os homens e uma multiplicidade de usos e práticas sociais da visibilidade. Entretanto, tal proliferação e diversidade de mídias nos colocam diante da inundação de imagens pré-fabricadas, como argumenta Calvino (1993) que nos sufoca e que nos inebria, criando a sensação de que somos reféns da parafernália tecnológica.

Na verdade, não se trata, simplesmente, de uma subordinação ao artefatos tecnológicos, mas sim, de compreender os seus agenciamentos sociais e suas possibilidades cognitivas, em razão de que os mesmos são expressões da cultura técnica, entendida como *conjunto de valores através dos quais o homem se autocria como ser humano*, como define Moreira (1998, p. 34), portando, por conseguinte, possibilidades de usos restritivos ou emancipadores.

Dessa maneira, o agenciamento escolar da fotografia não pode desconsiderar as práticas sociais do olhar (fotográfico) e sua dimensão epistêmica como forma de promover uma expansão do olhar das crianças sobre o mundo, sobre os outros e sobre si mesmas, entendendo a fotografia como um fenômeno brincante (cf. Flusser, 1985) que permite aos praticantes descobertas lúdicas e jogos interativos que ressignificam suas possibilidades maquínicas e ampliam as experiências estéticas, abrindo várias janelas do (e para o) visível.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1995.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988a, p. 91-107, vol. 1.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988b, p. 165-196, vol. 1.

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- MOREIRA, Ruy. A técnica, o homem e a terceira revolução industrial. In: KUPSTAS, Márcia. (org). *Ciência e tecnologia em debate*. São Paulo: Moderna, 1998, p. 33- 51. (Col. Debate na Escola).
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas/SP: Papirus, 1996. (Col. Campo Imagético).
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TARDY, Michel. *O professor e as imagens*. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1976.
- VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Imagem e memória. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC/CNPq, 1998, p. 21-34.