

O OLHAR E O OLHADO¹

José Valter Pereira
UFRRJ, Brasil
valterfile@gmail.com

Graziele Lira
UFRRJ, Brasil
liragrazi@gmail.com

Roberta Sandim
UFRRJ, Brasil
robertasandim@gmail.com

RESUMO

Estes escritos nascem como desdobramento das oficinas de imagens realizadas pelo LEAM - Laboratório de estudos e aprontos multimídia, dentro do projeto de pesquisa *Educação das relações étnico-raciais na cultura digital*. Essa pesquisa pretende lidar com os desafios que ainda nos impedem de compreendermos melhor como as desigualdades produzidas nas relações étnico-raciais podem ser pensadas/problematizadas na chamada cultura digital. Nossas escolhas teórico-metodológicas nos levam ao estudo do uso de algumas metáforas do campo da fotografia/da produção imagética para que estas, num paralelo com as metáforas do campo da produção de conhecimentos, da arte nos ajudem a pensar em embates, demandas e questões do campo das relações étnico-raciais. Para nós está em jogo pensarmos algumas dimensões da imagem, nas produções culturais possíveis: a imagem como produção de imaginários, como produção da nossa subjetividade, dos nossos conceitos e pré-conceitos; os usos da fotografia e seus efeitos, como a produção de determinadas maneiras de ver e, conseqüentemente, com a produção de invisibilidades. O texto, então, pretende nos ajudar a pensar no esforço por desnaturalizar “visões” racistas de determinadas imagens em determinados espaços-tempos. Ou seja, as formas de compormos determinadas imagens e a produção/reprodução de determinadas pedagogias do olhar. Oportunidades para pensarmos, também nas imagens não visuais, a partir das narrativas, ou seja, a palavra como produtora de imagens e de sentidos para as coisas do mundo.

Palavras chave: dimensões da imagem; produção de sentido; fotografia; narrativas; relações étnico-raciais.

1. A NOSSA RELAÇÃO COM AS IMAGENS

Este texto nasce como um dos esforços para enfrentar os desafios do projeto de pesquisa *Educação das relações étnico-raciais na cultura digital* (2015). Desafios que ainda nos impedem de compreendermos melhor como as desigualdades produzidas nas relações étnico-raciais podem ser pensadas/problematizadas na chamada cultura digital. Será que tais desigualdades, muitas delas históricas, aprofundam-se, renovam-se ou são reinventadas? As tecnologias da informação e da comunicação (TICs) poderiam contribuir para uma educação mais democrática? Como pensar as TICs para além das suas dimensões instrumentais? Como pensar as produções imagéticas na cultura digital?

Obviamente que as questões abordadas aqui investem nas nossas condições para pensarmos na imagem, na visão como elementos tidos como fundamentais para a produção de conhecimentos. O projeto de pesquisa citado e as ações que decorrem dele investem fundamentalmente na formação de professores e as implicações das experiências dos sujeitos da educação e as suas relações com o mundo.

A tentativa, neste texto, é apresentar algumas escolhas teórico-metodológicas. Uma delas, que se desdobra em outras, é o uso de algumas metáforas usadas no campo da fotografia para que estas, num paralelo com as metáforas do campo da produção de conhecimentos, da arte - pesquisas, práticas pedagógicas e outros processos criativos - nos ajudem a pensar em alguns embates, em algumas demandas, em algumas questões que permeiam a vida acadêmica. As formas de compormos determinadas imagens e, conseqüentemente a produção/reprodução de determinadas pedagogias do olhar. Questões que têm sido pensadas a partir de alguns paralelos entre as metáforas e os movimentos que orientam qualquer fotógrafo (mesmo que alguns não se deem conta) e as exigências dos procedimentos investigativos ou didático-pedagógicos: o que colocar no quadro (no enquadramento) e o que deixar de fora? O que mostrar e o que esconder? O que ajuda a naturalizar, reforçando de-

1. Esse texto está baseado no artigo Imagem, visão e conhecimento: modos de ver, modos de dar a ver, publicado em 2016 pelo Prof^o José Valter Pereira (Valter Filé), no livro O ato de educar em uma língua ainda por ser escrita, organizado pelos autores: Walter Omar Kohan; Sammy Lopes; Fabiana Martins.

terminadas maneiras de ver, determinadas estéticas e o que oferecer como deslocamento? Que ética do olhar orienta nossos planos, nossos ângulos, nossas sequências, nossas produções? As condições do nosso olhar: o que olhamos? Como olhamos? Do que desviamos o nosso olhar?

No projeto de pesquisa² citado acima, temos trabalhado com oficinas de imagens (entre outras) orientadas para trabalharmos sobre “modos de ver e modos de dar a ver”. Colocamos atenção no papel preponderante da imagem que impregna os espaços virtuais - redes sociais, blogs, sítios, etc. - em tal profusão que alguns de nós temos dúvidas se ela se vale pelo que mostra, pelo que pretende materializar, ou pelas velocidades vertiginosas das suas passagens, mixagens e remixagens, como rastros. Oferecemos, ainda nas oficinas, oportunidades para lidarmos com as imagens não visuais, ou seja, naquilo que temos produzido anteriormente ao visto, ao “visualizado”. Aqui entram as narrativas como forma de lidar com a palavra como produtora de imagens e de sentidos às coisas do mundo. Numa das atividades, oferecemos a seguinte narrativa:

“Ovi e contei essa história várias vezes. O personagem principal é o diretor de uma escola pública de uma cidade do Vale do Paraíba, região que fica no caminho entre São Paulo e Rio de Janeiro. Negro, viveu várias vezes a mesma situação: alguém chega na escola para falar com o diretor e, sem conhecê-lo, dirige-se até o local onde informam que ele estaria. Sempre acontece de ele estar com o secretário da escola, que é branco. Invariavelmente as pessoas se dirigem, sem titubear, ao secretário certas de estarem falando com o diretor da escola. Muitos, nem ao menos percebem a sua presença. Depois, tentam esconder o desapontamento quando o secretário desfaz o “equivoco”.” (FILÉ, 2016:211).

Em seguida tentamos pensar sobre como se adquire tamanha certeza? Como se aprende isso? Como se elege determinados personagens como possíveis para determinados espaços tempos e como se cria a impossibilidade e a invisibilidade de outros? De que maneiras se fabricam essas imagens que passam a nos orientar?

Falar de imagem implica falarmos de visão e de conhecimento. Implica falarmos de uma espécie de antevisão, ou seja, uma visão que vai em busca de confirmação daquilo que já sabemos/queremos ver para repetirmos o já sabido?

Assim, neste texto, as escaramuças tentam levar em consideração algumas dimensões da imagem, prestando atenção (sempre) nas produções culturais possíveis. Ou seja: sua produção, sua materialidade e seu entorno sociotécnico; a imagem como produção de imaginários, como produção da nossa subjetividade, como produção dos nossos conceitos e pré-conceitos; os usos da fotografia e seus efeitos que podem ajudar na reprodução do mesmo, como produção de determinadas maneiras de ver e, conseqüentemente, com a produção de invisibilidades. Esta última dimensão pode nos ajudar a pensar sobre os modelos considerados válidos e aqueles que devem ser eliminados ou reforçados como falta, impossibilidade. Portanto, pode nos ajudar a pensar nas relações étnico-raciais e o reforço de determinadas “visões” racistas com a repetição e a naturalização de determinadas imagens em determinados espaços-tempos. Espaços-tempos que estão organizados para determinadas cenas, para determinados personagens. Uma organização do mundo segundo alguns critérios que se naturalizam. Se não vejamos: Será que é indiferente a cor da pele para imagens produzidas em diferentes situações na vida cotidiana? A proliferação de imagens de um determinado padrão de beleza, de um determinado fenótipo em determinados cenários não atuam como uma “didática” que nos ajuda a aprender as “formas de ver corretas” para reconhecer e até rejeitar (ou, no mínimo, estranhar) outros tipos de imagem em determinados contextos?

2. ENTRE O FOTÓGRAFO E O PESQUISADOR

Uma fotografia sempre oferece uma didática da visão, como todo pesquisador, aliás. Podemos começar colocando essa tal didática da visão como ponto de força para pensar o fotógrafo (e o pesquisador, talvez), o ato fotográfico como o intermediário: aquele que está entre os mandatos que lhe ofereceu o mundo e aquilo que ele oferece na fotografia, na imagem produzida para lidar com tais mandatos - os modos de ver, os modos de dar a ver dentro de uma determinada didática da visão (ou do esforço para a rasura de determinadas didáticas).

Talvez caiba nos perguntarmos: Como fugir do lugar que parece já nos reservado mesmo antes de nos colocarmos na cena, para o ato fotográfico (para a pesquisa, para a prática pedagógica)? Como poderíamos nós, ao nos colocarmos entre o que nos formou/forma e o modelo - a cena a ser fotografada (abordada) - darmos outras possibilidades de se ver o mundo supostamente já sabido? Seria essa a nossa luta, buscar outros pontos de fuga como outras possibilidades de ver e de dar a ver?

Aviso: caso não consigamos ter sucesso nos desafios que nos tocam, ou seja, encontrarmos novas formas de vermos, de darmos a ver, ao menos poderíamos descartar as nossas certezas de que estamos representado o mundo, de que estamos oferecendo o real com as imagens que produzimos, que propomos. Talvez possamos enfatizar nas nossas empreitadas que o que estamos oferecendo são apenas as nossas possibilidades de ver e que estas não eliminam outras. Mais que a representação do real, o que talvez possamos oferecer, nas imagens produzidas, sejam dispositivos que forcem o pensamento a pensar, como nos sugere Deleuze. Uma espécie de exercício prático daquilo que Boaventura de Souza Santos chama de Sociologia das Ausências (2002). Pensar sobre o que está sendo mostrado e como o mostrado pode nos forçar a irmos para fora do quadro, em algumas circunstâncias. Veremos como um contínuo, tomando a imagem materializada como parte. Mais do que foi mostrado, às vezes é o que ficou de fora que parece gritar, que pretende nos convocar a pensar.

2. O projeto de pesquisa se desenvolve a partir de atividades de experimentação de usos das linguagens da cultura digital - fotografia, audiovisual e paisagens sonoras - com estudantes da UFRRJ.

3. O OLHAR E O OLHADO

Muitas das vezes a composição escolhida (ou naturalizada), para a produção de uma imagem, coloca no centro aquilo que supostamente é o mais importante. Uma didática que nos ensina a ver, que nos ensina o que supostamente há para ver. Um exemplo possível está na pintura de Pedro Américo, "O grito do Ipiranga"³. A imagem que representaria a inauguração do Brasil como um império "independente" de Portugal. O quadro que está no Museu Paulista e mede 4, 15 x 7, 60. Ele, o quadro, tenta dar ar imponente ao fato e ao personagem central em destaque que é D. Pedro I. A obra de Pedro Américo, terminada em 1888, sofreu muitas críticas, inclusive de ser plágio de um outro quadro pintado por Ernest Meissonier, Batalha de Friedland, uma das batalhas enfrentadas por Napoleão Bonaparte e seu exército.

Mas o que nos interessa no quadro não são as polêmicas que este gerou ou seus dados históricos. O que nos interessa é a sua função como peça didática, como dispositivo para a educação do olhar, como educação daquilo que devemos ver, daquilo que devemos considerar no visto. Quem de nós escolarizados não fomos expostos a esta imagem nos livros didáticos (e em certa época em capas de cadernos), nos murais das escolas durante a comemoração da independência? Essa imagem nos educou de alguma forma sobre aquilo que é importante neste fato histórico. O professor, e também autor deste texto, costuma perguntar a estudantes do curso de Pedagogia onde trabalha se alguém lembra da tal imagem. Um número esmagador de estudantes ainda lembra. A segunda pergunta (sem mostrar a imagem, apenas recorrendo à memória da turma), é sobre o que da imagem ficou retido e que ainda é possível ser descrito. É perguntado, então: O que tinha na imagem? De que era composta a imagem? A maioria esmagadora das respostas dão conta de que ela retrata o ato da independência do Brasil. Mostrava D. Pedro com a espada em punho dando o grito do Ipiranga, com soldados à sua volta. Depois desta conversa o professor mostra a imagem e pergunta: O que mais, além de D. Pedro e dos supostos soldados, tem na imagem?

Aos poucos a turma vai se dando conta de que havia na imagem, desde sempre, um grupo de pessoas comuns, provavelmente trabalhadores, agricultores, gente do povo, assistindo a tudo aquilo no canto da cena. Pouco a pouco vão percebendo que aqueles personagens "representam" o povo brasileiro. Trabalhamos então o fato de que as "representações" da história, dos personagens importantes tratados pela educação, ainda hoje desconsideram o povo, esse mesmo povo que hoje entra nas universidades e não são reconhecidos/reconhecíveis como alunos esperados e, em muitos casos, são convidados a esquecerem de quem são para se fingirem outros, para ocuparem-se daquilo que interessa aos grupos que sempre ficam no centro das imagens históricas. Quem foi capaz de ver os personagens que estão na margem da cena? Quem porventura foi capaz de estabelecer relações entre a cena da independência e a vida do povo brasileiro, ou seja, a relação entre o centro da cena e a periferia? O que podemos pensar sobre o que não está no quadro? O que ainda não sabemos ver?

4. A FOTOGRAFIA

Poderíamos abordar a fotografia a partir de diferentes possibilidades, mas, optamos por começar recorrendo a Boris Kossoy (2005) e as sugestões que ele nos faz de pensarmos na ideia de que "fotografia é memória e com ela se confunde" (p.40). Esta ideia, aparentemente óbvia e simples, nos leva a pensar naquilo que o autor vai trabalhar a partir daí, ou seja, as "realidades das fotografias". Para Kossoy existiriam múltiplas faces e elas estariam implicadas. Nas palavras do autor:

"A imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades. A primeira é a mais evidente, visível. É exatamente o que está ali, imóvel à nossa vista, na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo da imagem fotografada (passível de identificação), a segunda realidade. As demais faces são as que não podemos ver, permanecem ocultas, invisíveis, não se explicitam, mas que podemos intuir; é o outro lado do espelho e do documento; não mais a aparência imóvel ou a existência constatada, mas também, e sobretudo, a vida das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a realidade interior da imagem: a primeira realidade" (Kossoy, 2005:9)

Kossoy nos convida a pensar sobre uma dimensão da fotografia que é a memória. Mas, quais seriam os movimentos da memória que nos interessam aqui? Vamos chamar o autor mais uma vez:

"Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstrução quase que intuitivo. Veremos que a reconstrução - quer seja ela dirigida à investigação histórica quer à mera recordação pessoal - sempre implicará um processo de criação de realidades, posto que elaborada por meio das imagens mentais dos próprios receptores envolvidos" (ibidem)

E essa criação de realidades não se limita ao momento de estudo, de exame, de fruição da fotografia. Parece que a fotografia é uma das maneiras de reforçar determinadas "visões" que temos do mundo, de estranharmos determinadas coisas que vemos, de deixarmos de enxergar outras.

A imagem fotográfica vale pelo que exhibe no seu quadro, como escolha, e da relação que ela (a imagem) estabelece com os que a veem. Uma escolha que elege mostrar/produzir uma imagem entre tantas outras possíveis. Escolha por uma determinada forma, não de mostrar o mundo, mas de dizer como se vê o mundo, que é uma forma de recriá-lo.

3. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_\(pintura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_ou_Morte_(pintura)). Acesso em 12/06/2017.

As imagens disponibilizam possibilidades de pensarmos sobre a percepção que temos delas e das nossas ações. Nessa direção vai o trabalho de Henri Bergson, sobretudo em seu livro *Matéria e Memória* (1990). Bergson nos propõe que o ato de ver é uma solicitação à ação. Uma ação que se instaura a partir da percepção da imagem. Perceber é agir virtualmente sobre algo. O olhar manipula nosso esquema sensorio-motor de ação e reação a partir dos estímulos que recebemos. Opera uma decomposição do percebido em função da sua utilidade para nós. Numa imagem, o que assegura o nosso deslocamento em seu interior é o deslocamento do nosso próprio campo visual (Bentes, 2006). As imagens certamente contribuem para as nossas mobilizações, para as nossas movimentações em torno daquilo que ela nos oferece como referente no encontro com as nossas subjetividades e como movimento de subjetivação. Mas, será que a repetição de determinadas formas de ver e de dar a ver não podem contribuir com a certa “atrofia” das nossas capacidades de locomoção, de mobilização, uma espécie de consolidação de uma certa ética do olhar, como nos sugere Susan Sontag (1983)?

Kossoy nos sugere que o mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia (KOSSOY, 2001, p. 26). Podemos usar a afirmação do autor para nos perguntarmos: o que entendemos por “familiaridade”? Seria algo ligado ao sentimento de próprio, de próximo, de pertencimento, de costume, de hábito? Alguma coisa que nos leva a pensar naquilo que sempre vemos porque está sempre perto, que temos alguma relação de re-conhecimento. Mas, justamente por isso, temos mais dificuldades de enxergar certas coisas que não são tão familiares. Se for assim, o familiar também poderia ser aquilo que não nos causa mais estranheza, que já naturalizamos? Familiar seria a forma naturalizada de organizar as nossas possibilidades de ver que repercutiram sobre as nossas aceitações sobre as formas de organizar o mundo? Seria a familiaridade um acordo intersubjetivo para a aceitação do mesmo?

Talvez devêssemos nos perguntar o que já naturalizamos e quais imagens e pontos de vista são reforçados nestas naturalizações? Podemos pensar na propaganda, em muitos livros didáticos, nas imagens das mídias hegemônicas, nas imagens que enfeitam nossas casas. O que essas imagens nos ajudam a naturalizar? Quais “modelos” estão sendo reforçados? O que ajudam a mostrar e o que ajudam a esconder com o que mostram? O que nos ensinam sobre a ocupação dos espaços? Quem pode estar em que lugar? O que não nos chama mais a atenção e o que nos causa ainda desconforto?

As imagens nos ajudam a educar a nossa visão, as nossas possibilidades de ver e as nossas cegueiras. Naturalizamos certas imagens apenas pela presença de determinados personagens, de determinada raça, de determinada classe social com determinado tipo físico em contextos, paisagens e cenas. Contextos, paisagens e cenas que já aprendemos serem “adequados ou inadequados”, dependendo da imagem que fazemos dos seus integrantes. E assim vamos nos familiarizando, naturalizando, eliminando outras possibilidades de ver o mundo. Assim, também, talvez nos afastamos daquilo que (supostamente) não nos diria respeito por ser algo longínquo (e talvez produzido como inexistente), por estar fora do nosso “quadro”.

Talvez fosse importante, então, fazermos um exercício de desnaturalização das imagens que nos produzem como uma das possibilidades de agirmos sobre o que produzimos. Podemos começar fazendo uma espécie de inventário imagético daquilo que consumimos, aquilo que nos atinge e o que produzimos: Que tipos de imagens vemos? Em que tipos de imagens acreditamos? Que situações cotidianas as imagens que nos alimentam reproduzem? Que tipo de fotos fazemos e que tipo de fotos nos param (nos param para olharmos com calma, para pensarmos sobre elas)? Se é verdade que o nosso olhar é o resultado de construções da/cultura a partir das imagens que nos são “familiares”, o nosso olhar está familiarizado com o quê? Será que esta familiarização não é o resultado de uma “didática” da produção de uma determinada maneira de ver? Será que vemos o que podemos ver ou será que só vemos o que já sabemos ver? Será que não estamos presos a determinados pontos-de-vista (que são lugares criados pela perspectiva clássica para nos colocar num determinado lugar e prevenir da possível curiosidade da nossa visão)? De prevenir ou de nos desestimular certos “movimentos”, certos deslocamentos, certas posições que nos possibilitariam ver as coisas também de outras maneiras?

5. PRODUZIR-NOS PELAS IMAGENS

Infelizmente ainda não vai ser aqui que nos dedicaremos ao aprofundamento de algumas questões sobre o ato fotográfico. Questões do tipo: de que ele é feito? O que se passa na solidão do fotógrafo no momento da suspensão da sua respiração, quando este se prepara para flagrar o instante que poderá perdurar? Como as tecnologias atravessam e alteram esse instante? O que selecionar, quando o mundo se apresenta tão vasto, mesmo quando nosso objetivo é perpetuar o olhar perdido e distante de uma criança? Como podemos trabalhar pela “des-familiarização” das possibilidades de ver o mundo, das formas hegemônicas de sua organização? Tais movimentos podem ajudar também com a desnaturalização dos movimentos das cidades, para a des-invisibilização de certos personagens, e para inserir outras imagens na equilibrada e bem composta cena burguesa, branca, cristã.

A fotografia mais do que mobilizar modelos geométricos e óticos põe em marcha os meios visuais que passam a vigorar, também, como modelos cognitivos e perceptivos de uma época. Depende, não apenas de um aparato mecânico - câmera - e um modelo (referente), mas daquilo que preexiste ao ato de fotografar, ou seja, aquilo da cultura, da subjetividade do fotógrafo que vai incidir sobre as suas decisões sobre o que mostrar e o que esconder. Nenhum ato de fotografar pode ser considerado como um ato banal, sem referentes, isolado em si mesmo. Este ato revela a reação do fotógrafo (e podemos pensar no pesquisador, também) ao que se apresenta a ele, um tempo-espaco a ser traduzido, a ser registrado. Como reagimos a esses momentos? De que são feitas as nossas escolhas? Que cenas construímos e a que modelos de sociedade ela se presta a reforçar? Será que as nossas propostas de produção de imagens não fazem parte da proliferação de imagens que trabalham pela reprodução sempre de um mesmo *modelo*?

Muitas são as possibilidades de pensarmos sobre as nossas escolhas - e sobre a nossa relação com a fotografia, pois para um profissional, suas escolhas serão mais apuradas pelos ditames de uma técnica, de uma arte, embora ele também não consiga escapar da atuação da sua subjetividade. E, ainda, as intervenções da/cultura. Aquilo que incide sobre um tempo, sobre estes tempos. E alguns autores têm designado estes tempos atravessados pela chamada cultura digital. Uma cultura produzida em torno das TICs.

Pensar a fotografia na cultura digital nos convida a nos envolvermos na sua proliferação. Pensar sobre o retorno desta profusão de imagens como proliferação, muitas vezes, do mesmo. Ou seja, tentar levantar alguns aspectos da influência da banalização da fotografia, já que muitos aparatos hoje produzem imagens e tais imagens são oferecidas ao público quase que instantaneamente nos blogs, flogs, redes sociais, mensagens de celulares, etc. Tal profusão, velocidade e fluxos estão reconfigurando os modos de ver, de produzir, de produzir-se.

No lugar das imagens que pretendiam fazer um testemunho, dar conta de uma realidade, hoje as imagens produzidas, principalmente pelos mais jovens, parecem que se contentam em ser imagens-rastros, imagens-ruídos, ou seja, imagens que aparentam duvidar da sua capacidade de representação, da sua possibilidade de verdade, de relação com um referente. São, muitas delas, testemunhos de perenidade já que parecem ser atravessadas pelo anúncio de sua superação, já que elas são apenas parte do fluxo contínuo de mensagens, muitas das vezes, de exacerbação narcísica.

Parece que esta é uma época em que a fotografia (como metáfora de modelos cognitivos), usada pelos mais jovens nas mídias digitais, experimenta o elogio do efêmero, da velocidade, da urgência, da superação de uma imagem por outra. Parece que o que está em jogo não é mais ver uma imagem ou uma coleção delas. O que parece estar em jogo é uma movimentação constante onde a imagem é apenas um detalhe daquilo que se coloca como elemento de mediação das relações, das autoproduções. O ato fotográfico parece um ato de consumo, de consumição (ou de comichão) das imagens, mixadas e remixadas incessantemente. De toda forma, cremos que podemos ainda falar de produção de imagens, de fotografias como desafio para pensarmos as nossas condições de possibilidades para as nossas tarefas acadêmico-pedagógicas. Portanto, vamos tentar usar a fotografia - as metáforas do seu ato de composição - como analogia dos atos de produção de conhecimento. Sugerimos, como exercício, que possamos pensar os movimentos do pesquisador, do estudante, do professor a partir das metáforas usadas no ato fotográfico. Ou, pelo menos, aquilo que serve de referência para pensarmos a produção da foto como referência para a produção de conhecimentos. O encontro do fotógrafo com a sua cena, com o seu campo de trabalho, talvez possa ser pensado como o encontro do pesquisador, do aprendente, do ensinante com o seu campo de estudo, com o seu campo de pesquisa.

6. EXERCÍCIOS DO OLHAR

Os cursos de fotografia (ou da lida com imagens visuais na educação), que tem acontecido a partir do projeto de pesquisa citado (FILÉ, 2015) baseiam suas propostas (com algumas variações), fundamentalmente, na ideia de trabalharmos a articulação de duas dimensões que acreditamos serem importantes para a produção de imagens: a primeira, considerando que existem algumas informações importantes para se fazer uma fotografia, que existe um trabalho mais técnico - o trabalho que envolve o ato fotográfico, a relação com a câmera, com o enquadramento, a composição da imagem etc.; e, a segunda dimensão, um trabalho de consideração mais epistemológica sobre as questões que envolvem a fotografia, a visão e a produção de conhecimentos e os modelos cognitivos disponíveis e disponibilizados. Questões que podem nos ajudar a estabelecer conexões entre o ato fotográfico e a pesquisa acadêmica, a produção de conhecimentos, as maneiras de ver (e dar a ver o mundo) reconstruindo-o, reinventando-o. Então, pretendem (os cursos) articularem-se traçando um paralelo entre as duas dimensões: o ato fotográfico e a produção de conhecimentos, a partir de algumas metáforas que governam a ambos. Por exemplo: podemos trabalhar sobre a importância da visão para o ato de fotografar e para as condições de ver o que precisamos ver na pesquisa. Nesse sentido, visão e fotografia são inseparáveis, assim como visão e conhecimento. Isto porque a relação visão e conhecimento está na trajetória do pensamento ocidental, desde muito tempo.

“Na altura dos séculos VI e V a.C., a faculdade da visão e o atributo do conhecimento tinham-se juntado na palavra grega ‘theorein’, significando tanto “ver” quanto “saber”. A partir daí, o conhecimento era um registro da visão. A ignorância, consequentemente, torna-se uma falta de conhecimento decorrente de os objetos não serem visíveis (...)” (Hamilton-Paterson, apud Alves, 1996:20).

Porém, muitos de nós temos compreendido a visão como algo relacionado à um órgão e todos que não tenham deficiência visual estariam aptos a ver, bastaria abrir os olhos. Assim, pensamos que temos acesso à realidade e fazemos fotos da “realidade”. Também nas nossas pesquisas supomos ver tudo o que há para ver, supomos ver a realidade que se apresenta.

Portanto, ver, um atributo da visão, compreende outros sentidos. Como nos adverte von Foerster (1996), em um artigo sobre visão e conhecimento. *Não vemos com os olhos, mas através deles*, diz o autor. Ver/perceber, então, não se restringe ao olho e a sua relação com os objetos, pois não vemos com os olhos, mas através deles. Vemos o que podemos ver, o que já sabemos ver. Vemos com aquilo que a nossa subjetividade - nossos valores, nossas crenças, nossos gostos, nossas preferências, etc. - nos permitem ver. O que vemos não alimenta os olhos, alimenta o nosso imaginário, confirmando, ampliando ou modificando os nossos sentimentos, movimentando, acionando valores e contaminando aquilo que supomos incontaminável que é a nossa razão.

7. FINALIZANDO (POR ORA...)

Assim, as propostas dos cursos de fotografia – das ações a serem desenvolvidas na/pela pesquisa - desenvolvem-se a partir das considerações das condições para o trabalho do fotógrafo e do professor-pesquisador-estudante diante do seu “assunto”, diante dos seus desafios: os lugares que escolhemos para nos colocar na nossa relação com as coisas, na nossa relação com o mundo e a consideração das suas precariedades em dar conta da representação. Nossos planos (tipos de enquadramentos), nossas movimentações (a busca por diferentes ângulos, por diferentes posições). A busca de outras éticas, de outras estéticas para tentarmos outras possibilidades de ver e de dar a ver. Tentar des-invisibilizar aquilo que ainda não se pode e não se sabe ver. Tentar inter-romper os processos de reafirmação do mesmo, da imagem como rebatimento da realidade. Tentar possibilidades de complexificação de tal “realidade”. Isso requer não apenas um bom equipamento ou um bom referencial teórico-metodológico, como pensamos muitos de nós. Depende, também, das nossas disponibilidades, da capacidade de reconhecermos os nossos limites e da nossa capacidade de nos deslocarmos, de nos mo-vermos, de nos com-movermos com os outros e com o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARES, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Trad. Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BENTES, Ivana. *Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos*. IN: *Limiares da imagem - tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FILÉ, Valter. *Educação das relações étnico-raciais na cultura digital*. Projeto de pesquisa. UFRRJ/IM/PPGEDUC, 2015. Meio digital.
- Imagem, visão e conhecimento: modos de ver, modos de dar a ver. In: Walter Omar Kohan; Sammy Lopes; Fabiana Martins. (Org.) *O ato de educar em uma língua ainda por ser escrita*. 1ed. Rio de Janeiro: Nefi, 2016, v., p. 211-220.
- FOERSTER, Heinz von. *Visão e conhecimento: disfunções de segunda ordem*. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 59-74.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2005.
- *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, 2002, p. 237-280: Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF. Acesso em: 12/06/2017.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1983.

CURRÍCULOS

José Valter Pereira

Professor Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e membro do quadro permanente dos Programas de Pós-graduação em Educação da UFRRJ e da Universidade Federal Fluminense (UFF). Seus principais projetos foram: A TV Maxambomba, a TV Pinel, o Projeto Puxando conversa e o Projeto Ciência por aí. Atualmente pesquisa Relações étnico-raciais na cultura digital.

Graziele Lira

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEDUC) na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Membro do Laboratório de estudos e apertos multimídia: relações étnico-raciais na cultura digital vinculado ao Grupo de Pesquisa Educação, sociedade do conhecimento e conexões culturais. Orientadora Pedagógica no município de Japeri/RJ-Brasil.

Roberta Sandim

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares – PPGEDUC/UFRRJ. Pesquisa financiada por concessão de bolsa de estudos através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/ MEC). Membro do Laboratório de Estudos e Apertos Multimídia vinculado ao Grupo de Pesquisa Educação, Sociedade do Conhecimento e Conexões Culturais.