

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE

CURSO DE PSICOLOGIA

LUÍSA RIBEIRO TELLES

FOTOGRAFIA, MORADA E TRANSICIONALIDADE:

CRIANDO ESPAÇOS ENTRE

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE

CURSO DE PSICOLOGIA

LUÍSA RIBEIRO TELLES

FOTOGRAFIA, MORADA E TRANSICIONALIDADE:

CRIANDO ESPAÇOS ENTRE

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Prof^a. Dra. Rosa Maria Tosta.

SÃO PAULO

2014

Agradecimentos

Agradeço à minha família por todo apoio ao longo deste processo, vendo desde cedo na fotografia inúmeras potencialidades e dando os contornos da minha morada;

À minha orientadora Rosa Tosta pelo incentivo e cuidado dedicados ao meu trabalho de pesquisa, vibrando junto com as descobertas;

Às professoras Elisa Cintra e Anete Fernandes que me acompanharam durante esta caminhada com importantes contribuições, vislumbrando comigo algumas terceiras margens do rio;

Às minhas colegas da faculdade, que me incentivaram a mergulhar nesta empreitada e me acompanharam nos diferentes momentos deste trabalho;

Aos participantes da pesquisa, pela disponibilidade e dedicação, que nesta parceria abriram as portas das suas moradas e me mostraram verdadeiros universos;

À Luciana Pires, que com seu olhar e escuta me ajudou a revelar muitos lugares habitados;

E a todos aqueles que sonharam e caminharam junto neste percurso.

Resumo

TELLES, Luísa Ribeiro. ***Fotografia, Morada e Transicionalidade: Criando Espaços Entre***. São Paulo, 2014, 117 p. Trabalho de conclusão de curso – Curso de Psicologia, Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica, orientadora Prof^a. Dra. Rosa Maria Tosta.

O objetivo desta pesquisa é compreender a fotografia como um possível fenômeno transicional localizado na experiência cultural, bem como explorar de que maneira a fotografia se relaciona com a experiência de habitar o espaço. Isto foi investigado a partir da produção fotográfica de três sujeitos, procurando compreender de que maneira estes figuram a sua morada, como vivência de um espaço e tempo percebido e sentido. Como acompanhamento teórico-metodológico, foram utilizados principalmente os apontamentos de D. W. Winnicott em relação ao espaço potencial como terceira área entre o mundo subjetivo e o mundo objetivamente percebido e, também, sua proposição de criatividade e transicionalidade. A discussão e conclusão apontam para a fotografia como experiência de transicionalidade na capacidade de ampliar o espaço do nosso mundo, seja na maneira de habitar nosso próprio corpo, nossa casa ou nossa relação com a cidade, buscando sentido para aquilo que é encontrado e integrando o si mesmo no espaço.

Palavras-chave: fotografia, fenômeno transicional, morada, espaço, tempo.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	1
2 O ESPAÇO POTENCIAL E SEUS DESDOBRAMENTOS	6
1.1 Espaço potencial e transicionalidade	6
1.2 Criatividade e produção de sentido	9
1.3 Especularidade e encontro estético	11
1.4 Fotografia como experiência estética	13
3 A DIMENSÃO DE TEMPO NA FOTOGRAFIA	15
4 MORADA: O LUGAR EM QUE VIVEMOS	21
5 O MÉTODO NA INVESTIGAÇÃO DA VIVÊNCIA	26
5.1 Participantes	27
5.2 Procedimento de coleta de dados	28
5.3 Procedimento ético	29
5.4 Procedimento de análise	30

6 ENCONTROS ENTRE PESQUISADORA E ENTREVISTADOS	33
6.1 Fotografias João	33
6.2 A imersão no espaço etéreo	42
6.3 Fotografias Beatriz	51
6.4 A morada na dualidade alma e corpo	75
6.5 Fotografias Fernando	85
6.6 A morada como espaço interno e externo	97
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXOS	114
Anexo I: Termo de consentimento livre e esclarecido	114
Anexo II: Declaração de autorização de uso de imagem	117

Capítulo 1

Introdução

Esta pesquisa busca uma relação possível entre Psicologia e Fotografia. Ao longo de minha trajetória na graduação interessei-me por temáticas relacionadas à possibilidade de expressar as sensações e pensamentos através da linguagem, seja ela oral, escrita ou através da arte com seu potencial estético. No campo da Psicologia, mais especificamente, os desenvolvimentos feitos por D.W. Winnicott foram aqui considerados, sobretudo, com relação à afirmação da vida como força criadora, procurando compreender a experiência de participar da construção da existência como algo que dá sentido ao ato de viver.

Minha relação com a Fotografia existe há algum tempo, pois comecei a fotografar com 16 anos e desde então meu interesse foi se aprofundando cada vez mais. De início foi a fotografia analógica que me encantou, revelando, através de imagens, lugares e pessoas de forma nunca antes vista, e o ato de ampliar um rolo de filme era sempre uma nova surpresa.

Sentia que de foto em foto ia marcando os momentos da vida, marcando os meus passos, atrelando tempo e memória, espaço e lembrança, em um emaranhado de detalhes, enquadramentos, desfoques e raios de luz. Mostrando assim a vastidão e amplitude da realidade, que poderiam caber em uma imagem e em um rolo de filme. Desta forma, considero a câmera uma ferramenta preciosa para captar recortes deste mundo sensível. Utilizo aqui uma frase de Roland Barthes (2011) para ilustrar meu ponto de vista: “(...) eu só me interessava pela Fotografia por um “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (pg. 31). E, acrescentaria, existo.

A ideia da pesquisa surgiu há três anos, quando fiz um curso de fotografia no qual o professor, Eder Chiodetto, fez a proposta de um exercício

prático pedindo para fotografarmos a nossa casa. Poderia tanto ser a casa em si, arquitetonicamente falando, quanto um conceito mais expandido de casa, como por exemplo, o lugar no mundo em que nos sentimos abrigados, protegidos e desarmados. Assim, deveríamos pensar em como representar em imagens este lugar e a sensação de ali estar. Ele nos questionava: Qual a atmosfera a ser empregada? O clima, a luz, a textura? Noite ou dia? Calmaria ou desassossego? Quente ou frio? Liso ou granuloso?

Estas questões sobre como resolver tecnicamente o ensaio fotográfico colocavam no horizonte a maneira como iríamos impactar a sensação daquele que olharia as imagens resultantes, e também nos fazia pensar sobre como nos relacionamos com o lugar da morada. Esta proposta foi de tal forma encantadora e ao mesmo tempo temida por mim que não consegui fazer sequer uma foto. As semanas iam passando e eu me sentia cada vez mais impossibilitada de colocar em imagens este lugar habitado.

Pois foi a partir deste bloqueio inicial que eu entrei em contato com esta temática, que agora já me acompanha há alguns anos. Só consegui tirar estas fotografias depois de uma experiência que tive na graduação, nas aulas sobre Winnicott com a professora Elisa Cintra. Foi na teoria Winnicottiana que consegui traduzir muito da minha relação com a fotografia: é na tensão de relacionar realidade externa e realidade interna que nos aliviamos ao encontrar uma *terceira área* da experiência, conservada através da vida na experimentação pertinente também ao campo das artes. É neste espaço entre que criamos e recriamos os diferentes lugares para residir.

Assim, ao invés de produzir um trabalho final discursivo para esta matéria sobre os objetos e fenômenos transicionais na teoria do autor, produzi um ensaio fotográfico de maneira a compreender de que forma a fotografia, como fenômeno transicional, poderia auxiliar a significação afetiva do contexto do indivíduo. Como, na época, estava me mudando de casa, e ali havia morado durante dez anos, propus como tema do ensaio discutir a noção de lar, retratando por meio de imagens o lugar de morada.

Fotografei a minha casa, mas não só ela como também o meu próprio corpo que habitava este espaço, as janelas que se abriam para a paisagem...

Misturando o corpo às paredes e os desfoques às lembranças, percebi que o lugar da morada não necessariamente precisaria ser apenas físico-geográfico. Para mim, estava em jogo não só questão da morada no espaço, mas também minha noção de identidade. E foi através da fotografia que pude fazer deste momento da minha vida um espaço de continuidade e não de rompimento com aquilo que vinha vivendo.

Quintas (2011) diz que, por meio da fotografia, os lugares se tornam possibilidade subjetiva e documento compartilhado. Considero que nesta experiência não só a dimensão de espaço esteja em jogo, mas também a noção de tempo. Como dito por Quintas (2008), o tempo na fotografia poderia ser considerado como fenômeno de recomposição de memória, e não como instante clássico de registro documental, da temporalidade linear:

O tempo distendido que pode ser o meu, o seu, ter várias narrativas e sentidos. Um tempo que guarda, projeta, auto-representa, instiga ou se esvazia. Que revela a passagem, o fluxo até estender-se em seqüências imaginárias. (<<http://www.olhave.com.br/extraquadro/?p=82>> Blog Extraquadro, acesso em 29 de abril de 2013).

Compreendo que estas narrativas e sequências imaginárias possibilitadas pelo ato de tirar e contemplar fotos atrelam tempo e espaço a *fantasias, imaginação, afetos e memória*. Desta forma, é possível significar as experiências pela articulação de formas estéticas¹ e simbólicas no campo sensorial de nossas vivências. Trata-se da criação de formas com o uso da cor, da luz, do espaço, do tempo, e assim por diante, criando entre a experiência exterior e interior um *espaço potencial* – e nesta pesquisa pretendo compreender como a fotografia propicia a construção deste lugar.

Para isto, foram chamados três sujeitos com a proposta de fotografarem a sua morada. Em um segundo momento, através de uma entrevista semidirigida, os sujeitos mostraram as imagens produzidas e relataram como

¹ Por estético compreende-se aqui a formulação de Safran (2005) para este termo, como “o fenômeno pelo qual o indivíduo cria uma forma imagética, sensorial, que veicula sensações de agrado, encanto, terror, horror, etc. Estas imagens, quando atualizadas pela presença de um outro significativo, permitem que a pessoa constitua os fundamentos ou aspectos de seu self, podendo então existir no mundo humano.” (pg.20)

foi esta experiência. Desde o início estava claro para mim que, como pesquisadora, seria complicado analisar apenas as imagens produzidas pelos participantes, pois isto poderia reduzir os múltiplos significados que estas têm para cada um. Assim, o que poderia interpretar era o impacto que senti ao olhá-las pela primeira vez, assim como através do discurso dos sujeitos compreender de que maneira eles significaram a morada na sua narrativa e na experiência de fotografar.

Como acompanhamento teórico-metodológico, no decorrer deste trabalho foram utilizadas as questões analisadas por Winnicott (1975) em relação ao espaço potencial como terceira área da experiência cultural - entre o indivíduo (no mundo dos objetos subjetivos) e o meio ambiente (o mundo na realidade objetiva); assim como suas proposições acerca da criatividade e da transicionalidade.

Mais especificamente, a experiência fotográfica foi investigada em seu potencial *estético*, com o auxílio dos apontamentos de Safra (2005). Segundo o autor, diferentemente da linguagem discursiva, os símbolos estéticos “não representam, mas apresentam e abrem uma determinada experiência de sentir, existir ou ser” (pg.27). É questionando a experiência de habitar um espaço, a noção de morada e como esta se insere no contexto do indivíduo que se procura compreender a imagem fotográfica como “materialidade veiculadora/transportadora, isto é, como metáfora da condição humana, em seu caminhar no tempo/espaço.” (VOLPE, 2007, pg.9).

Portanto, busca-se neste trabalho responder as seguintes questões: **De que maneira a experiência fotográfica pode ser considerada um fenômeno transicional? Como a fotografia possibilita a construção de um lugar potencial, na busca pelo lugar da morada?**

Desta forma, o objetivo desta pesquisa é compreender a fotografia como um possível fenômeno transicional localizado na experiência cultural. A investigação compreende também, mais especificamente, desvelar através de fotografias os desdobramentos imagéticos e narrativos que investigam a morada, como experiência de um espaço e tempo percebido e sentido.

A pesquisa apresenta três capítulos teóricos. O primeiro tem como

objetivo discutir alguns conceitos de Winnicott que abarcam o espaço potencial, sendo eles: os objetos e fenômenos transicionais, a criatividade e a relação especular. No segundo capítulo fala-se especificamente da Fotografia e suas diferentes noções de temporalidade. O terceiro capítulo aborda a experiência de morada em suas múltiplas relações com o espaço.

O quarto capítulo apresenta o método qualitativo e caracteriza o procedimento adotado para a coleta de dados; três entrevistas individuais semidirigidas, com a apresentação das fotografias tiradas (no período de um mês) pelos sujeitos explorando a temática da morada.

O quinto capítulo apresenta e discute as informações coletados nessas entrevistas e nas fotografias a partir do levantamento teórico apresentado anteriormente e, por fim, no sexto capítulo são apresentadas as considerações finais deste estudo.

A relevância destas indagações será a de promover uma discussão da relação entre Fotografia e Psicanálise, campo este pouco explorado e que esta pesquisa pode vir a contribuir para seu conhecimento e para futuras pesquisas nesta área.

Capítulo 2

O espaço potencial e seus desdobramentos

Se examinarmos nossas vidas, provavelmente descobriremos que passamos a maior parte do tempo nem em comportamento nem em contemplação, mas em outro lugar. Pergunto: onde? Tentarei sugerir uma resposta.

Winnicott, 1975, pg.146.

2.1 Espaço potencial e transicionalidade

Winnicott (1975) questiona o que fazemos quando ouvimos uma música, contemplamos um quadro, lemos um livro, jogamos algum esporte ou mesmo quando um bebê está brincando? Para ele, até então a literatura psicanalítica não havia dado conta de compreender em que lugar estamos ao experienciarmos estes fenômenos.

Segundo o autor, seria necessário não só a noção de interno (realidade subjetiva) ou externo (realidade compartilhada), mas um terceiro termo para abranger o lugar em que vivemos no tempo e no espaço quando nos divertimos. Por diversão pode-se entender no adulto o “desfrutar da vida, da beleza ou mesmo da sua capacidade inventiva; e no bebê o gesto criador que o possibilita criar sua mãe.” (Winnicott, 1975, pg.147)

Para compreender esta terceira área do vivido, o autor recorre à relação mãe-bebê. Nos momentos iniciais, ambos vivem uma indiferenciação na qual o bebê é totalmente dependente da sua mãe. Ainda não há relação com a realidade, pois não existe percepção objetiva do mundo externo: o sujeito encontra-se imerso num isolamento criativo em que se relaciona apenas com aquilo que é composto por si mesmo e sua mãe.

Mas é por meio de algum objeto especial (seja ele uma boneca, um bichinho de pelúcia ou um cobertor, por exemplo) que os bebês se apegam a algo que se constitui como a sua primeira possessão, e isso os possibilita, além de apaziguar a ansiedade na hora de dormir, criar na fronteira entre o dentro e o fora um espaço para este objeto, a partir do momento em que ele passa a ser imaginado.

Winnicott nomeia estes objetos de objetos transicionais, que seriam simultaneamente objetos subjetivos, criações onipotentes do bebê e as suas primeiras posses 'não-eu'. Ou seja, existem independentemente do bebê como uma parte do real, mas ao mesmo tempo são uma extensão do seu mundo interno.

Esta área intermediária entre o eu e a realidade externa, onde se dá o exercício da criatividade, é chamada de espaço potencial, em que por meio da experimentação o sujeito está, momentaneamente, desobrigado a traçar uma linha delimitadora entre o dentro e o fora.

Neste lugar em que experienciamos a vida, que se constitui uma terceira área de experiência entre o que é ofertado pela mãe e o que é concebido pelo bebê, é que ocorrem os denominados fenômenos transicionais.

Estes conceitos têm suas raízes na função do cuidado infantil, em que “a mãe, no começo, através de uma adaptação quase completa, propicia ao bebê a oportunidade de ilusão de que o seio dela faz parte do bebê” (Winnicott, 1975, pg. 26). Assim, o primeiro objeto criado é o seio, que está numa área intermediária entre o seio real objetivamente percebido e aquele criado subjetivamente.

É esta a noção de *ilusão*, que está na base do início da experiência, unindo ficção, construção e realidade. A ilusão de contato remete à coincidência entre o que é criado pelo sujeito e o que lhe é apresentado pelo ambiente – ilusão de realmente encontrar aquilo que se criou. Aqui se estabelece o *paradoxo* no qual o bebê cria o objeto (mãe), mas este já estava ali esperando ser criado.

Nestes primórdios, a relação entre o bebê e os objetos do mundo à sua volta são totalmente indiscriminados, sendo a figura materna quem procura apresentar os objetos no lugar onde a criança está pronta para criá-los. É fundamental ressaltar que esta experiência ocorre somente quando este meio de experimentação torna-se possível através de uma mãe suficientemente boa, que se adapte às necessidades do bebê e lhe permita a ilusão onipotente de que aquilo que ele cria existe realmente. Assim, o bebê cria o mundo e tem a experiência do controle dos objetos de forma mágica.

É com o tempo que este controle do seio introjetado pelo bebê é desiludido pela mãe, para que o bebê possa tolerar cada vez mais a frustração pela ausência de sua mãe, através da manipulação do objeto.

Assim, é por meio dos objetos e fenômenos transicionais que a ausência é sentida como presença, pois estes funcionam como pontes entre a psique individual e a realidade externa, preservando a área intermediária da ilusão, onde a criatividade é sempre uma possibilidade do viver.

Segundo Safra (2005), “é com o aparecimento dos objetos e fenômenos transicionais, ao longo do desenvolvimento maturacional, que se inicia a capacidade da criança de usar símbolos” (pg.23). Para o autor, ‘usar’ implica em brincar com os símbolos, empregando gradativamente os símbolos da cultura e também dando a eles um uso pessoal, vinculando-os às experiências e vivências.

Constituem-se, assim, como símbolos de união. Ao se apegar a um objeto ou a um fenômeno transicional no momento em que a mãe se ausenta, o bebê lhe atribui um caráter de símbolo de união entre ele e sua mãe, permitindo o entendimento de que, apesar de ausente, a mãe continua viva. Desta forma, a questão da separação não surge ao separar-se, mas torna-se uma forma de união.

Assim, o espaço potencial pode constituir-se através do desinvestimento do objeto transicional, decorrente da capacidade do bebê de lidar com a separação da mãe, estabelecendo um senso de si.

A separação entre o mundo dos objetos e o eu só ocorre pelo preenchimento do espaço intermediário pelo espaço potencial existente entre o bebê e a mãe, de forma que este campo seja preenchido criativamente com o brincar, o que mais para frente possibilitará o aproveitamento da experiência cultural.

Complemento com o comentário de Winnicott (2005) de que:

Havendo saúde, não há separação, pois, na área de espaço-tempo entre a criança e a mãe, a criança (e portanto o adulto) vive criativamente, fazendo uso do material disponível. Pode ser um pedaço de madeira, ou um dos últimos quartetos de Beethoven! (pg.20)

É interessante notar nesta frase como Winnicott relaciona o viver criativo da experiência humana a elementos sensoriais ligados a fenômenos estéticos: sons e ritmos de uma música, registros sensoriais táteis, olfativos e visuais atrelados a um pedaço de madeira. São estas as maneiras com que fazemos o uso do material transformando-os em algo próprio, ao atribuir sentidos à experiência por meio de diferentes mediadores.

É, portanto, no espaço potencial que “se desenvolve o uso de símbolos que representam, a um só e mesmo tempo, os fenômenos do mundo externo e os fenômenos da pessoa individual.” (Winnicott, 1975, pg. 151).

2.2 Criatividade e produção de sentido

Esta alternativa de pôr em continuidade com o mundo, e criá-lo, também permite criar a si próprio. Segundo Winnicott (1975), “a união da realidade subjetiva das experiências passadas com a realidade objetiva das experiências futuras no espaço transicional é um dos principais fatores determinantes do sentimento de continuidade do ser” (pg.33). Aí se dispõem as pontes entre o psíquico e o físico, entre o dentro e o fora, entre o passado e o futuro.

O objeto criado pelo bebê e encontrado por ele é um objeto subjetivo, que nasce da experiência da ilusão, dando início à existência de um sentido de

si mesmo, de forma que o bebê seja aquilo que criou. Compreende-se, portanto, a ilusão como ancoragem possível para a continuidade do ser.

É neste espaço que o brincar é originado. O lugar da brincadeira (no qual o sujeito vive aquilo que nem é realidade e nem é fantasia, mas algo que ocorre entre as duas) representará mais para frente a entrada na cultura e na temporalidade.

É criando o mundo que damos sentido a ele e identidade a si mesmo. Winnicott (2005) diz de forma belíssima que a criatividade é “a manutenção através da vida de algo que pertence à experiência infantil: a capacidade de criar o mundo” (pg. 24).

Aqui não se compreende por criatividade a criação de uma obra de arte, ou a ser artisticamente criativo, mas sim ao *estar vivo*, a um “colorido de toda a atitude com relação à realidade externa” (Winnicott, 1975, pg. 95). Nesta medida, tudo o que ocorre é criativo e faz parte da vida de qualquer pessoa que se inclina de maneira saudável em relação a algo, produzindo o sentimento de que a vida é real e significativa. A possibilidade de criar é tão importante, pois por meio dela pode-se dar forma e significado aquilo que nos circunda, processos estes básicos para a existência humana.

Relacionando-se a isto, Figueiredo (2009) diz que “a ênfase é no “ir fazendo sentido”, um processo eminentemente criativo que parte do mais passional e primitivo na experiência humana no rumo da sua articulação e simbolização.” (pg. 116)

Para Winnicott, este fazer sentido está estreitamente ligado com a intersubjetividade, que é individual e ao mesmo tempo transubjetiva, ou seja, atinge o plano da cultura. E são os fenômenos transicionais que nos colocam no campo do contato com o sentido, no movimento de nos desligar e religar com a realidade, atrelando o sujeito e o outro, a vida subjetiva e a realidade compartilhada, o indivíduo e a cultura.

Figueiredo (2009) diz que:

A criação dos fenômenos e objetos transicionais depende estreitamente da relação com os objetos primários. Neste sentido, a intersubjetividade é necessariamente o campo em que o fazer sentido pode ser exercido e evoluir desde suas formas mais primitivas e 'biológicas' até as mais elaboradas e 'sublimes', embora nestes níveis a criação estética venha a ter o caráter singular que, de certo modo, transcende o plano da vida coletiva, mesmo que dela parta e a ela retorne. (pg. 118)

O que Figueiredo (2009) diz é que as criações estéticas são singulares por mais que estejam inerentemente ligadas à vida coletiva e alcancem diversos psiquismos. Para o autor, a atividade criativa se caracteriza pela "formação de símbolos para as experiências emocionais singulares de um indivíduo" (pg. 118). Este processo simbolizador é experienciado através da vivência transicional, "cuja função primordial não é a representação do objeto ausente, mas a articulação de formas plásticas que possibilitam que o indivíduo exista no mundo" (Safra, 2005, pg.44).

2.3 Especularidade e encontro estético

Winnicott (1975) questiona-se "O que vê o bebê quando olha para o rosto da mãe? Sugiro que normalmente o que ele vê é a si mesmo" (pg. 154). O autor dá a este fenômeno o nome de função especular da face materna, no qual a sensação de ter uma identidade própria é fundada inicialmente na relação mãe-bebê. Se suficientemente boa, a relação é capaz de espelhar o bebê, que a sente como extensão de si, assim, o reconhecimento da existência é validado pelo *olhar*, e isto é elaborado de muitas formas diferentes na experiência cultural.

Nas primeiras fases do desenvolvimento emocional do bebê, nas quais o ambiente ainda não é separado de si mesmo, a face materna é sentida como sendo a dele próprio, abrindo caminho para a fundação da sua identidade. Assim, "o olhar materno funciona como espelho vivo, capaz de reagir à singularidade do bebê, refletindo-o e oferecendo um ambiente enriquecedor sem revelar-se como outro." (Andrade, 2010, pg.12).

É esta existência visível que fortalece o sentimento de estar vivo, de sermos nós mesmos, estabelecendo as bases do viver criativo. Como dito por Safra (2005), “no jogo de especularidade, a partir do momento em que o indivíduo é reconhecido pelo outro, o mundo pode ser criado e pode vir a ser conhecido com satisfação” (pg. 44).

Isto se relaciona inclusive com a noção de saúde para o autor, que vai além da ausência de distúrbios psíquicos, mas tem a ver com a possibilidade da “sensação de sentir-se real, de ser e de haver experiências realimentando a realidade psíquica interna, enriquecendo-a, dando-lhe direção” (Winnicott, 2005, pg. 14). Na relação saúde-doença, o caráter doentio é compreendido como a perda da sensação de que a vida é digna de ser vivida em relações de submissão com a realidade externa, nas quais aquilo que importa permanece oculto e o indivíduo tem seus processos criativos apagados por fatores externos a ele. Encontra-se preso a um ajustamento que o leva para uma relação doentia com o mundo. A cura seria justamente:

A afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas. Tem a ver com a experiência de participar da construção da existência, o que dá sentido ao fato de viver e promove o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. (Rolnik, 2002, p.377)

Construir a nossa existência é também criar uma identidade, no percurso do não ser a uma existência visível, constituída primariamente a partir de experiências estéticas dadas no espaço potencial entre o bebê e a mãe. Segundo Safra (2005), o corpo da criança se organiza segundo o que a mãe percebe em seu bebê, de forma que habitar um corpo é significá-lo a partir de uma experiência afetivo-existencial vivida com a mãe.

A possibilidade de ser no mundo é veiculada através do gesto criador, no qual as formas sensoriais táteis, sonoras e gustativas presentes na relação mãe-bebê colocam o sujeito no tempo, no espaço e no mundo. Este encontro estético com o outro será possibilitado, ao longo da vida, através de inúmeras experiências.

2.4 Fotografia como experiência estética

O campo simbólico do ser humano é associado, muitas vezes, a símbolos discursivos (através das palavras e da linguagem), mas estes não abarcam a totalidade de articulações simbólicas possíveis para a construção do si mesmo do indivíduo. Como dito por Safra (2005), a criança vai significando suas vivências através da linguagem discursiva, mas também articulando estética e simbolicamente o campo sensorial de suas vivências, criando e mapeando seu mundo através do tato, da visão, das interferências da luz no espaço e sua mudança no tempo, das cores e cheiros. Segundo o autor:

Para alguns a visão é o sentido fundamental; para outros, o tato, ou o uso da musculatura, a sonoridade, o ritmo e assim por diante. É pela forma sensorial privilegiada para um determinado indivíduo que se abre à constituição do objeto subjetivo e do seu estilo de ser. (pg. 39)

Se a experiência estética inaugura a possibilidade de existir como ser frente a um outro, fundando o campo da ilusão, esta pode ser vivenciada através da fotografia como materialização do gesto criativo. Por materialização compreende-se a fotografia como instrumento de mediação que articula e integra o si mesmo ao mundo.

Assim, a criação de uma fotografia adentra o campo sensorial promovendo uma interface entre “o mundo paupável e a corporeidade viva do indivíduo, que ao reverberar este encontro o traduz de forma identitária e singularização do eu e do ambiente cultural” (Andrade, 2010, pg. 11).

Fotografar pode proporcionar o surgimento de uma terceira margem entre o subjetivamente percebido e o objetivamente compreendido, articulando tempo e espaço de forma fluida, num “lugar transicional de articulação/sustentação do acontecer humano, marcado pela ruptura e cristalização das experiências, do encontro/confronto do familiar e diferente, do novo e inesperado” (Volpe, 2009, pg. 50). Atuando nesta região intermediária, entre as realidades interna e externa do sujeito, o ato fotográfico vem permitir um gesto criativo na direção da realidade compartilhada, numa experiência de contato com o ambiente que abre caminho para manifestações de seu estilo de ser.

Este lugar potencial demanda espaço e tempo próprios, e esta pesquisa pretende investigar de que forma esta área intermediária possibilita construir a arquitetura do lugar em que vivemos.

A fotografia seria uma:

Forma específica do sujeito configurar espacial e esteticamente sua experiência de contato com um ambiente que lhe seja afetivamente significativo, de maneira que reflita diferentes facetas do si mesmo com importante participação, reperiurssão e atualização da própria imagem. (Andrade, 2010, pg. 11.)

A vivência afetiva do tempo na fotografia, assim como a noção de espaço vivido e sentido, serão exploradas nos próximos dois capítulos.

Capítulo 3

A dimensão de tempo na fotografia

Tirar fotos.

Bater fotos é uma ação no tempo,
na qual alguma coisa é arrancada de seu próprio tempo
e transferida para um tipo diferente de duração.

Em geral se acredita
que o que é capturado nesse ato
está DIANTE DA câmera.

Mas isso não é verdade.

Tirar fotos é uma ação em duas direções:
para frente

E para trás.

Wim Wenders, 2001, pg.7.

O cineasta Wim Wenders, no livro “Once” (2001), conta histórias por meio de fotografias. Como uma espécie de diário de viagem, as fotos capturam experiências suas ao redor do mundo em busca de locações para os seus filmes. O texto introdutório deste livro contém reflexões instigantes quanto à experiência de fotografar, e começarei este capítulo com algumas de suas considerações.

Segundo o autor, uma fotografia seria uma imagem dupla, mostrando primeiramente seu sujeito e num segundo olhar (no “contracampo”) a imagem do fotógrafo em ação. Isto é, ela fotografa em duas direções: para frente a câmera vê o seu objeto, mas para trás vê o desejo de capturar este objeto específico em primeiro lugar, mostrando simultaneamente as coisas e o desejo

por elas. Como dito por Frayze (2005), “no momento em que o fotógrafo inspira o mundo, ele é aspirado por este – duplo movimento do qual resulta a fotografia” (pg. 112).

Para Wenders, isto possibilita ao fotógrafo, no momento de tirar a foto, *estar com* os objetos, em vez de separado deles. Através do visor, o observador poderia dar um passo para fora de sua “concha” para estar “do outro lado” do mundo.

Ora, esta proposição relaciona-se com a questão da transicionalidade na obra de D. W. Winnicott. Experienciar o “estar junto” trata da construção de um espaço potencial, da abertura de um espaço físico para um espaço virtual e temporal. Frayze (2005) coloca o ato fotográfico como ato perceptivo-metafórico, no qual:

A fotografia, um possível instrumento disciplinar, é também um modo de criação de imagens que se relaciona com o exercício estético, que consiste num fazer metafórico. É uma prática que, ao invés de colecionar o real na horizontalidade dos acontecimentos, se arrisca na verticalidade do conhecimento, isto é, quebra-o em profundidade para descobrir (ou expressar) com os fragmentos a possibilidade de uma outra cena. (pg. 116)

Este ato produz fotografias que não estão apenas no campo da imagem ou no campo do real, mas abrem caminho para uma zona intermediária de experiência. A fotografia pode ser considerada uma vivência transicional na medida em que articula os campos subjetivos e objetivos da existência, “ultrapassando a clivagem do dentro e do fora, do sujeito e do objeto, do ser e do não ser, espaço da criação e da experiência cultural” (Frayze, 2005, pg.88).

Portanto, fotografar seria também criar uma margem virtual que não está nem dentro (no mundo dos objetos subjetivos) nem fora (no mundo em sua realidade objetiva), mas está em uma terceira região: a transicional. Segundo Winnicott, é nesta terceira área da existência (espaço potencial entre o indivíduo e o meio ambiente) que se localiza a vivência das experiências culturais, derivando primeiramente da brincadeira infantil.

Para ilustrar esta “terceira margem”, utilizo aqui o belíssimo artigo “Meus pais, meus irmãos e o tempo” (2008), de Eugênio Bucci, em que o autor discorre sobre uma fotografia em que está pescando com sua família, dizendo ao descrevê-la que:

Os quatro vultos dentro dela parecem quietos, ilhados, cercados por três margens. Sim, são três as margens que se podem divisar na fotografia. A primeira é esta bem aqui, onde se postou o fotógrafo. A segunda a gente vê poucos metros à esquerda, do lado oposto do córrego, que por sinal tem nome: “corgo” do Marmelada. A terceira margem está lá na linha do horizonte, na outra barranca do rio. (pg.69)

Assim, o fotógrafo atua como uma terceira margem para aquilo que está ali exposto, à partir do momento em que coloca o aparelho diante do seu rosto, enquadra e tira a fotografia. Esta possibilidade de criar uma imagem que anteriormente não existia permite assimilar o mundo por meio desta fotografia.

Para Wenders (2001), a câmera seria um olho capaz de olhar para frente e para trás ao mesmo tempo, fundindo ambas as imagens de modo que o “atrás” se dissolve na “frente”; sendo assim um ato de criação fora do tempo cronologicamente ordenado.

Adentrando agora, mais especificamente, na questão da temporalidade, Bucci (2008) ao falar desta foto de um álbum de família diz que esta remete a um tempo afetivo, e não linear. Segundo o autor, a fotografia não seria apenas um recorte de um fragmento do tempo, ou mesmo um instante congelado, mas sim parte de um tempo que não se foi. Ao falar sobre a cena retratada, em que o autor está pescando com a sua família e vê-se um rio ao fundo, Bucci (2008) relata:

Não sinto que o tempo retorne quando a vejo ou quando me lembro dela, pois não sinto que aquele tempo já tenha ido embora. Sinto, isto sim, que aquela cena ainda está lá, naquele vazio temporal em que a gente espera o peixe morder, e quando o tempo não se foi, apenas o espaço se curvou e fez que a água passasse. (pg.72)

Ou seja, o autor não está se referindo a uma experiência temporal que é vivida como sequencial, que se origina de idéias sobre a causa e seus efeitos -

este pertence à realidade compartilhada. Refere-se a um mergulho em um espaço-tempo fluido, que permite uma resignificação de nossa memória pessoal e vivida, de forma que estes instantes coabitem a realidade presente – borrando as barreiras entre passado, presente e futuro. Esta resignificação pressupõe modificar estes instantes e ser por eles modificado, nas palavras do autor:

Eu o modifico se dele extraio novas consequências, se o reinterpreto e o reinscrevo na minha formação (uma teologia da memória íntima); ele me modifica se aquela emoção se intensifica em mim. Passado, futuro, ora, essas coisas não existem. Tudo o que sou e tudo o que vivi está aqui, no presente. (pg. 74)

Este tempo contínuo, fluido e sem separações pode ser chamado de tempo subjetivo, aquele que nos “reitera do vácuo da eternidade e do não-ser” (Safra, 2005, pg. 62). Numa concepção Winnicottiana, é este o tempo vivenciado na relação mãe-bebê, que possibilita à criança (através de um meio ambiente adequado ao seu cuidado) as condições necessárias para existir de maneira singular.

Também em relação a isto, Georgia Quintas diz, no artigo “A fotografia é a arte necessária para o tempo” (2011), que:

O tempo cronológico (em sua concretude indefectível) reside na imagem, mas – apesar dele – outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Os tempos na fotografia que capturamos ingenuamente, contemplamos, nos deslumbramos, negamos, vivemos, percebemos e sentimos são efêmeros e construídos. (<<http://olhave.com.br/blog/a-fotografia-e-a-arte-necessaria-para-o-tempo/>>, Acesso em: 23 de outubro de 2012)

Assim, é possível montar uma narrativa na qual a nossa vida faça sentido, misturando percepção, criação e memória. Quintas refere-se a esta narrativa como sendo ora verossímil e ora ficcional, no momento em que reconstituímos o nosso passado ao reolhar uma fotografia, atrelando memória afetiva e inconsciente.

Essa resignificação contida na temporalidade íntima aproxima-se da temporalidade do sonho, no qual Bucci (2008) considera que viveríamos em

um presente expandido onde “o que se passou há vinte e cinco anos continua se passando com a mesma carga de novidade” (pg. 75). De tal modo, não há esgotamento para os sentidos do tempo na fotografia, assim como este tempo não se esgota no sonho. Este espaço, onde vigora a lógica emocional do sonho, é contundentemente analisado por Bucci (2008), quando este conclui que:

A ferramenta do olhar social que é a câmera fotográfica esquarteja a nossa memória mais onírica a pretexto de revelá-la aos nossos olhos saudosos – saudosos do presente, não do passado. Ou, olhando pelo avesso, ela consegue de fato nos revelar nossa própria memória, nem que para isso seja necessário esquartejá-la. A fotografia é o relógio que arranca fragmentos da vida para armazená-los na posterioridade, como um banco de sêmen. A fotografia é o relógio carnívoro. (pg 76)

Esta ideia de esquartejar a memória para arrancar fragmentos da vida ilustra metaforicamente a produção simbólica do real, na qual se misturam realidade e fantasia. Se para revelar a nossa memória é necessário esquartejá-la, corta-la em pedaços, é porque nunca teremos um acesso completo e verdadeiro às vivências do passado. Estas se constituem apenas como lembranças, que serão continuamente recriadas ao longo da nossa vivência. O relógio carnívoro é, portanto, o relógio com o tempo visceral e eminentemente humano.

A produção simbólica do real, através da fotografia, também é abarcada no livro “A câmara clara” (2011), de Roland Barthes. Para o autor, existiria uma aproximação que coloca frente a frente o objeto e o olhar lançado sobre ele, de forma que a mediação pessoal e subjetiva do observador é fundamental neste processo de criação de uma imagem – mas, neste caso, esta relação implicaria em finitude.

Aqui os sentidos de tempo e memória produzidos pela fotografia atestam que aquilo representado pela imagem foi, esteve ali, aquilo aconteceu, certificando assim uma presença, um testemunho. Esta concepção é um contraponto à noção de temporalidade na fotografia discutida até agora, já que prescreve um “esmagamento” do tempo.

Segundo Barthes (2011), a fotografia não rememora o passado, pois “o efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu.” (pg.91) Esta noção de que “isto foi” da fotografia coloca sua cumplicidade com a morte, a finitude e a ausência.

Barthes percebe, ao observar diversas fotografias, que há detalhes que nele disparam imediatamente um sentimento doloroso, ligado possivelmente a uma dolorosa impressão de que o que foi revelado pela foto já está morto. Ao falar sobre às vezes em que foi retratado, diz sentir que “a fotografia cria o seu corpo ou o mortifica” (pg.20) no momento em que ele posa para a câmera, produzindo um eu imagético que não coincide com o eu real.

A fotografia seria “o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (pg.22), de forma que o retrato transformaria o sujeito em objeto, numa metamorfose que levaria à sua morte. Se anteriormente o sentido de temporalidade investigado por Bucci era aquele no qual as mudanças são vividas como passagens, e não como rupturas, Barthes afirma com a noção de “isto foi” que além de interpretar o real, o ato fotográfico pode ser também apenas fragmento, pedaço ou vestígio dele.

Barthes fala aqui de um tempo compartilhado socialmente, aquele que presume um começo, duração e fim e, assim, considera seu aspecto de finitude. Como explicitado por Sontag (2004):

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (pg. 26)

Assim, a fotografia como experiência nos coloca em contato com estes diferentes sentidos de tempo e realidade, de forma que podemos considerar como existente um tempo transicional. Este termo, proposto por Safran (2005), refere-se ao tempo que abarca tanto o tempo compartilhado quanto o tempo subjetivo.

Capítulo 4

Morada: o lugar em que vivemos

Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas.

Proust, 2006, pg. 23.

O livro “No caminho de Swann”, de Marcel Proust, narra em suas páginas iniciais a experiência do limiar entre vigília e sono, realidade e lembrança. Nas páginas iniciais, o personagem descreve o processo de dormir e acordar, atrelando o corpo e os sonhos ao espaço, de forma que a identificação da habitação seja formulada a partir da memória dos tempos e das formas.

Fala da maneira com o que, ao despertar, o corpo tenta adivinhar onde se encontra e se recorda “para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor” (pg.24). Este processo de despertar e se localizar no espaço novamente seria, para o personagem, uma maneira de reconstruir e dar nome à moradia onde se achava.

Ora, o que torna um espaço uma morada? Parte da sensação de habitar um espaço está na nossa capacidade de construí-lo simbolicamente e imaginariamente. Como dito por Quintas (2013), “o lar passa a ser o adensamento das emoções, do espírito de vivência, de um lugar que imanta em suas paredes os cheiros, os sonhos, os sons, o carinho e as vicissitudes de

uma vida” (< <http://olhave.com.br/blog/nunca-e-lembrancas/> >, Acesso em: 25 de outubro de 2013).

Esta experiência eminentemente estética com o lugar da morada, criando-o sensorialmente e veiculando-o com nossas emoções (seja de encanto ou de horror) abrem caminho para a nossa existência no mundo. Habitar um espaço não é criá-lo apenas no espaço, mas também no tempo, na memória e nas narrativas que dele derivam. Quintas (2011) descreve de forma sensível os espaços que habitamos:

Ocupar espaços é inexoravelmente transitar por um tempo que será o futuro da nossa memória. Difícil desprender-se de histórias e lugares. Narramos de distintas maneiras as nossas passagens por espaços que habitamos. Somos recorrentemente envolvidos pela sensação de pertencer a algum território, a um lugar que nos acolhe (ou seria que acolhemos?). A casa, a moradia e o habitar passam a ser experiências revestidas de sensações. Vivemos em lugares nos quais vamos acoplando partes de nós. (<<http://olhave.com.br/blog/o-espaco-que-guardamos-em-nos-2/>>, Acesso em: 29 de abril de 2013)

A autora segue dizendo que na experiência de morar, cantos são braços, a sala epígrafe de afetos, os quartos gavetas repletas de devaneios, de forma que fazemos do ato de habitar a criação de paisagens íntimas e afetivas. Assim, o lugar da morada não precisa ser representado necessariamente física e geograficamente, pois se constitui na soma de nossos aspectos identitários, relacionais e históricos.

O lugar em que vivemos pode trazer experiências de proteção, intimidade, refúgio e abrigo ou pode significar medo, resistência e solidão, e esta noção se acentua ainda mais ao considerar que o primeiro lugar que habitamos é o corpo. Corpo este que sente e experimenta o mundo, o toca, o vê, caminha por ele – nas palavras de Augé (2012) “o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos” (pg. 58).

Um momento importante para o desenvolvimento humano em que as práticas de espaço relacionam-se com o corpo é na infância, e este retorno aos

momentos iniciais de constituição do si mesmo são abarcados na leitura de Safra (2005) e sua vertente Winnicottiana de pensamento. Para o autor, primeiramente o corpo da criança organiza-se segundo o que a mãe percebe em seu bebê, de forma que habitar um corpo é significá-lo a partir de uma experiência afetivo-existencial vivida com a mãe. Este primeiro lugar funda-se por meio de importantes experiências estéticas e formas sensoriais: macio, duro, quente, frio, sons, tato, ritmos. É através de registros estético-sensoriais que o bebê “ganha unidade corporal por meio da e na presença do outro, surgindo paulatinamente um corpo psíquico: um corpo cujas funções foram elaboradas imaginativamente” (pg. 79). Aqui, a presença da mãe constitui o si mesmo da criança, ou seja, a presença do outro capacita a criança a ter um corpo.

Na teoria Winnicottiana, as primeiras relações do corpo com as práticas de espaço, na entrada no mundo, são possibilitadas a partir do momento em que o bebê cria a sua mãe. Na experiência de onipotência, o bebê recria o mundo preexistente e o transforma, e neste momento o mundo é o bebê e o bebê é o mundo e, aqui, experienciar o espaço é, de certa forma, *ser o espaço*. Para Safra (2005), “esse é o ponto de partida para que o self venha, ao longo da história do indivíduo, a alcançar as diferentes nuances do habitar o mundo” (pg. 150).

Numa próxima etapa, será possível destruir esta criação para tirá-la da área de seu controle onipotente, inaugurando a entrada do sujeito no mundo. Assim, o interessante é que, posteriormente, este mundo criado pelo gesto do bebê possa ser destruído, por poder ser encontrado em sua realidade não subjetiva. Assim, “o mundo revela-se como permanente e capaz de ser apropriado pela criança e também de acolher o gesto inaugurante-transformador, pelo qual ela poderá inserir-se na realidade compartilhada de maneira original” (Safra, 2005, pg.150). Neste momento a criança pode separar-se da mãe e o espaço do mundo é percebido como um campo a ser explorado. Isto é bem observado nas palavras de Certeau (2013), ao dizer que:

Aí se deve enfim reconhecer a repetição, em metáforas diversas, de uma experiência decisiva e originária, a diferenciação que

ocorre quando a criança percebe ser outro corpo que o da mãe. Aí se inaugura a possibilidade de espaço e de uma localização (um “não tudo”) do sujeito. (p. 176)

Ora, este “não tudo” relaciona-se com as primeiras possessões não-eu da criança, experienciadas através dos fenômenos transicionais. Segundo Safra (2005), “é a primeira possessão não-eu, o objeto transicional, que possibilita, por meio da capacidade criativa da criança, a construção de um mundo com o outro, onde o self pode existir como si mesmo.” (pg.24). Esta é a experiência de criação do espaço potencial, espaço habitado imaginativamente entre o corpo materno e o corpo da criança, e da entrada no seu espaço da vida.

Certeau (2013), ao falar sobre a infância e as metáforas de lugares, relata que uma criança que diante do espelho se reconhece como um (é ele, totalizável), mas não é senão o outro (isto, uma imagem com a qual se identifica) de forma que “praticar o espaço é, portanto, repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro.*” (pg. 177).

As experiências no espaço seriam então maneiras de passar ao outro, de ocupar um lugar na vida do outro, ocupando então um lugar no mundo. Augé (2012), comentando este trecho, diz que:

A experiência jubilosa e silenciosa da infância é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. (pg.78)

As cidades e casas, as paredes, janelas, lâmpadas, ruas e portas que irão circunscrever o nosso caminhar pelo espaço vêm posteriormente à sensação de habitá-lo. O mundo não é um objeto pronto e acabado, mas sim um campo existencial, constituído nas suas presenças e ausências e situado por desejos.

É ocupando os vazios da ausência do outro que estamos abertos para sonhar o mundo e significá-lo, voltando o nosso olhar para o mundo com curiosidade. Para Certeau (2013):

Essa relação de uma pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas) ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar (das circulações e viagens). A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento. (pg 177)

É a partir da capacidade de criarmos espaços potenciais que ampliamos o espaço do nosso mundo, na maneira de habitar nosso próprio corpo, nossas casas, nossa relação com a cidade, buscando sentido para aquilo que puder ser encontrado, em direção a uma maior integração do si mesmo no espaço.

Estes lugares habitados por afetos e permeados por narrativas e ficções, podem ser abordados através da fotografia e seus vestígios que, como dito por Quintas (2013):

Impregnada de tempos e lugares; de estórias e histórias; de possibilidades e negações, a fotografia preserva a atmosfera do lar não pelo ícone que a consome, mas pela dicotomia entre o registro e o afeto. (...) É nesse fluxo relacional entre sermos e percebermos que a imagem fotográfica intensifica a urgência em nos apegarmos a imagens de onde habitamos. (<<http://olhave.com.br/blog/nunca-e-lembrancas/>>, Acesso em: 25 de outubro de 2013).

Ora, se o objeto desta pesquisa é a experiência de fotografar, de que maneira a fotografia se relaciona com a experiência de habitar espaço e de morada relatada até aqui? Poderia a fotografia, através da visão e da contemplação, possibilitar uma vivência transicional dos lugares? A busca de compreender como situamos nosso lar no espaço, como o categorizamos em nossas memórias e de que forma o redimensionamos, é o que será investigado com a participação e produção dos entrevistados.

Capítulo 5

O método na investigação da vivência

Segundo Yolanda Forghieri (1993), o objeto do método fenomenológico no campo da Psicologia seria o de captar o sentido ou o significado da vivência para a pessoa em determinadas situações por ela experienciadas em seu existir cotidiano. Seria por meio desta ação do gesto do homem no mundo que criamos o mundo e o transformamos.

Relacionando-se a isto, segundo Winnicott a criatividade remete à capacidade de criar o mundo, e nesta pesquisa os pensamentos deste autor são fundamentais no sentido de compreender de que maneira nos relacionamos com aquilo que surge por meio da experiência. Anete Fernandes (2011) diz que na teoria Winnicottiana a metodologia do trabalho inter-humano compreende o espaço potencial de experiência que é compartilhada, e considera que o valor da experiência é mais importante do que o da interpretação.

Se nesta concepção o método se desvela a partir da experiência, e não antes desta, propõe-se definir o método no espaço potencial como um percurso, revelador de uma concepção em que a experiência vivida é desveladora de sentidos. Assim, considera-se, mais do que o discurso, o valor da experiência e a importância do que está presente na expressão do fenômeno.

Desta forma, o método não precede a experiência e não tem processos definidos à priori, mas emerge durante a experiência e assim é gerado a partir das vivências, abrindo margem para, segundo Morin, a “possibilidade de encontrar nos detalhes da vida concreta e individual, fraturada e dissolvida no mundo, a totalidade de seu significado aberto e fugaz” (*apud* Fernandes, 2011, pg. 84). Procura-se ir de encontro à abertura para os múltiplos e variáveis

espaços de experiência que articulam os sujeitos ao mundo, que articulam o que as imagens suscitam como inquietante.

Isto pressupõe o exercício de uma psicanálise implicada que vise as “possibilidades analíticas disponíveis para trabalhar com o visível sem perdê-lo inteiramente de vista” (Frayze, 2005, pg.116). É derivando das imagens e das narrativas a elas subjacentes que é possível compreender a sua singularidade.

Nesse caminhar junto, com cada sujeito entrevistado neste trabalho, que foram feitos pequenos recortes, assinalando frases ou expressões faladas pelo sujeito, pois ao se apresentar e trazer suas fotos e narrativas cada um vai:

Tecendo, costurando ou desvelando partes do seu mundo, um tapete construído ou em (re)construção. Aparecem experiências ligando dentro e fora, eu e outro, presente e passado, uma relação *entre...* Uma relação *com* os outros. (VOLPE, 2007, pg.72)

Portanto, é colocada uma perspectiva compreensiva mais do que interpretativa. Por meio da abordagem qualitativa pretende-se desvelar a experiência de tempo/espaço na fotografia, na perspectiva winnicottiana, ao pesquisar a noção de morada para três sujeitos, a partir de fotografias trazidas por eles e as narrativas ligadas a este processo.

5.1 Participantes

Os três participantes são adultos, com idade entre 20 e 40 anos, e possuem algum tipo de relação prévia com a fotografia, exercendo o ato de fotografar com alguma frequência. Desta forma, estão de alguma maneira expostos a um campo de interesse pela temática, pois são pessoas que se consideram fotógrafas, mesmo que amadoras, e que tem equipamento próprio para fotografar.

A escolha dos sujeitos foi feita a partir de contatos da própria pesquisadora e sua rede de relações, segundo sua disponibilidade de realizar a proposta e suas características em relação ao perfil desejado.

5.2 Procedimento de coleta de dados

Inicialmente, é importante ressaltar que o modo de conduzir o uso da fotografia em pesquisa foi referenciado a pesquisa de Adriana Perassi Bosco (2009), intitulada “Entre a essência e a construção: experiências cotidianas do feminino a partir da produção fotográfica de jovens mulheres paulistanas.”.

O primeiro contato com os participantes foi feito por meio do telefone, com a explicação da pesquisa e seu objetivo. Em seguida, foi marcado um encontro pessoal em um lugar público. Neste encontro foi explicada a pesquisa, indagando o sujeito sobre o interesse em relação a sua participação na pesquisa, apresentando a seguinte proposta: “Fotografe sua experiência de morada. Você deverá produzir até 12 imagens ao longo de um mês”. O encontro foi feito com cada participante individualmente, e a eles foi apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo I) e a Autorização de Uso da Imagem (Anexo II).

Desta forma, foi feita a adaptação do método auto-fotográfico descrito por Neiva-Silva e Koller e atribuído a Ziller e Smith (2002, pg.241), segundo o qual uma consigna é dada aos participantes de determinada pesquisa e, a partir dela, fotos são produzidas como forma de responder à questão do pesquisador.

O segundo encontro ocorreu um mês após o primeiro, quando cada participante retornou com as fotografias produzidas. Cada participante utilizou sua própria câmera para a confecção das imagens e, no momento da entrevista, escolheu a ordem que gostaria de apresentar as imagens.

Neste segundo encontro realizou-se também uma entrevista individual solicitando que eles construíssem uma narrativa sobre as fotografias em relação a consigna original, ampliando assim a compreensão do processo de produção das fotografias. As entrevistas foram gravadas, com anuência dos participantes, e posteriormente transcritas.

Desta forma, os participantes foram convidados a falar sobre as imagens em relação à experiência de habitar um espaço, o que os motivou a elaborar cada imagem e como isto se relacionou com as suas vivências.

O projeto de pesquisa foi inserido na Plataforma Brasil, sendo aprovado para execução pelo número 23364913.9.0000.5482.

Como a entrevista foi semidirigida, houve algumas questões norteadoras, tais como perguntas em relação às informações do participante (como sua idade e formação) e em relação às fotografias, sendo:

“Fale sobre cada imagem produzida, separadamente”;

“O que você pensou ao tirar esta foto?”;

“Que sentimentos ocorreram durante o processo de tirar as fotos?”

“De que forma as fotografias lhe permitiram representar em imagens a sensação de estar neste lugar?”;

“De que maneira você considera que estas imagens representam seu lugar de morada?”;

“Fale sobre as imagens como um todo. Elas se relacionam? Se sim, como?”;

“Como foi para você passar por este processo?”

5.3 Procedimento ético

Foram seguidas as questões gerais de pesquisa com seres humanos e assim os participantes da pesquisa foram informados sobre a proposta da pesquisa e os cuidados éticos tomados. Os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Anexo I). Mas, além disso, foi importante discutir aqui questionamentos éticos específicos da pesquisa com fotografia.

Coloca-se como questão a identificação dos participantes que produziram imagens de si mesmos. No caso da realização de auto-retratos, os sujeitos podem concordar ou não em mostrar na pesquisa sua imagem. Assim, mediante a assinatura da Autorização de Uso da Imagem (Anexo II), a identificação do participante nas imagens é autorizada.

5.4 Procedimento de análise

Cada entrevistado apresentou-se de forma singular, retomando o seu percurso no campo da fotografia e atrelando-o à sua história, e assim o texto foi elaborado destacando inicialmente como cada um se apresenta e o que enfatiza. Em um segundo momento, foi relatado como é a sua relação com as fotos tiradas, o processo de tirá-las e o que é evocado nesta relação com o espaço habitado.

Algumas questões tornaram-se centrais para a compreensão dos relatos e das imagens: Como o sujeito apresenta as fotos? O que é falado, o que parece ficar entredito? De que forma isto se atrela à sua história? Como representar este lugar e a sensação de habitá-lo?

Captar uma imagem através da câmera fotográfica não trata apenas de pressionar um botão, mas sim de investigar, sobretudo, o processo desta linguagem. E, para esta pesquisa, é fundamental que seja repensada a noção de morada nas seguintes dimensões: seria a casa em si ou o lugar no mundo em que nos sentimos abrigados e protegidos ou mesmo desamparados? O narrar e os sentimentos envolvidos na experiência de fotografar a morada remetem a situações de encontro, aproximação e continuidade ou trazem a marca da ruptura, da descontinuidade e do desencontro?

Estas questões abarcam a atmosfera a ser empregada, o clima, a textura, a luz... E é por meio delas que as fotos podem ser criadas, inclusive tecnicamente, e compreendidas.

Considero importante ressaltar que só é possível escrever sobre o que os encontros significaram para mim, como pesquisadora. Ao invés de prender-me ao que os sujeitos falaram objetivamente, serão escritas como foram as entrevistas a partir das minhas impressões, na captura estética proporcionada por este encontro. A minha subjetividade está implicada no trabalho de análise, já que a manifestação singular das imagens e suas narrativas subjacentes também se dão na relação do espectador. Em relação a isto, diz Volpe (2009) que:

As fotos não existem para serem simplesmente observadas, antes para serem faladas, apalpadas, apropriadas (ou destruídas), conduzindo recortes e fragmentos narrativos, a um vaivém no qual agem a imaginação, a memória e a singularidade do acontecimento. Podemos dizer, pois, que criar uma imagem, olhá-la, mostrá-la e comentá-la modificam a relação consigo mesmo e com o interlocutor (presente ou não). A imagem penetra em nós, deixa marcas, podendo ser evocada e lembrada com suas nuances, distorções, silêncios. (pg.29)

Assim, apresentei as questões que as histórias e comentários dos entrevistados me suscitaram, e através dos fragmentos da vida presentes nos relatos, nos entremeios das imagens fotográficas e na construção das narrativas, fiz alguns recortes e assinalamentos. Também busquei apresentar aspectos que não se apresentaram diretamente em uma primeira aproximação.

A solicitação inicial feita por mim foi que os sujeitos fizessem fotos da sua morada. Tal escolha ou situação proposta importa em “tomar decisões, separar, excluir, parar, deixar em repouso, buscar, abrir e fechar, trazer as fotos para perto de si, apalpá-las, senti-las...” (Volpe, 2007, pg. 73). Segundo Volpe, é nesse processo que cada sujeito pode novamente se localizar consigo mesmo, com a sua história, com os diferentes lugares que habita e que o habitam.

É por meio da narrativa de como foi o processo de elaboração das fotografias para cada sujeito que estas questões foram abordadas e compreendidas, de modo que a análise do material por meio do pesquisador foi um “ato de descrição, ampliação e estabelecimento de relações em fluxo, e não se busca uma conclusão, mas a continuidade do momento de refletir” (Bosco, 2009, pg.54).

O relato de cada sujeito foi feito diretamente, guardando o seu caráter coloquial. Algumas informações foram alteradas no sentido de preservar sua confidencialidade e identidade dos participantes, como por exemplo, usando nomes fictícios para caracterizá-los.

A numeração das fotos foi feita de acordo com a sequência de apresentação escolhida por cada um dos participantes. É importante ressaltar

que por mais que a proposta fosse tirar até 12 fotografias, um participante apresentou 9 fotos e os outros dois 24 fotografias. Desta forma, serão apresentadas aqui todas as fotos escolhidas pelos sujeitos.

Capítulo 6

Encontros entre pesquisadora e entrevistados

6.1 Fotografias João



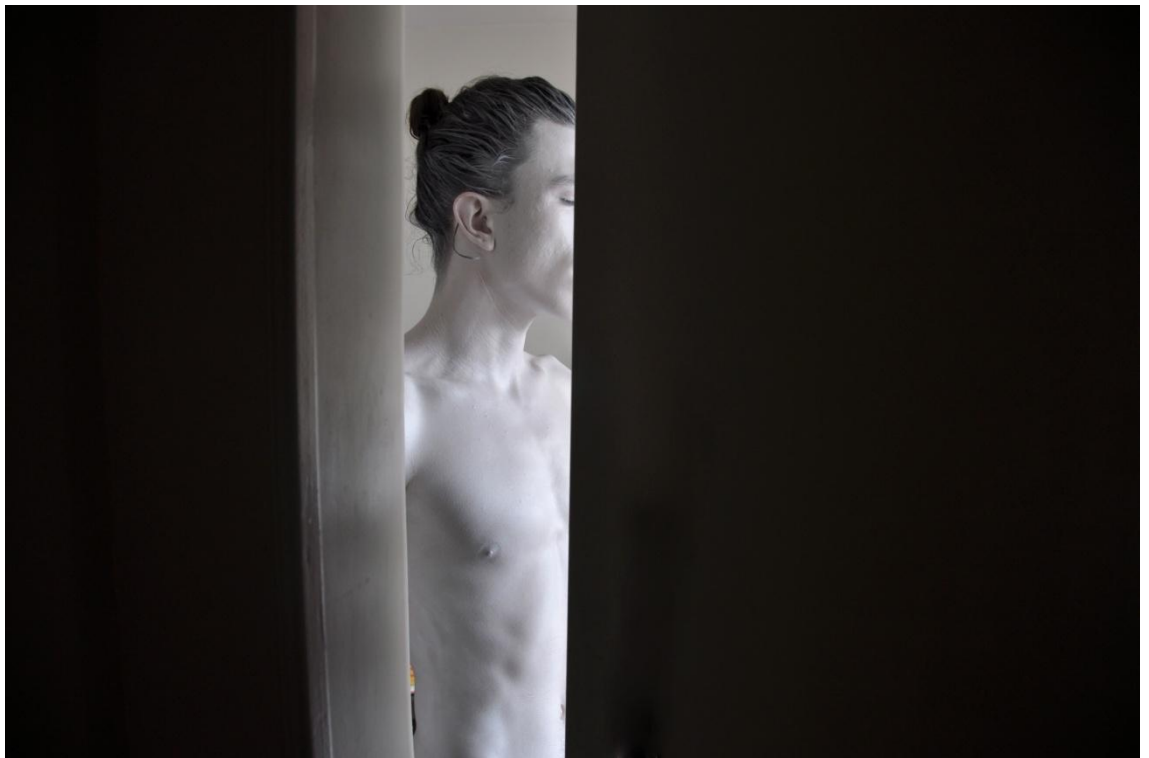
1



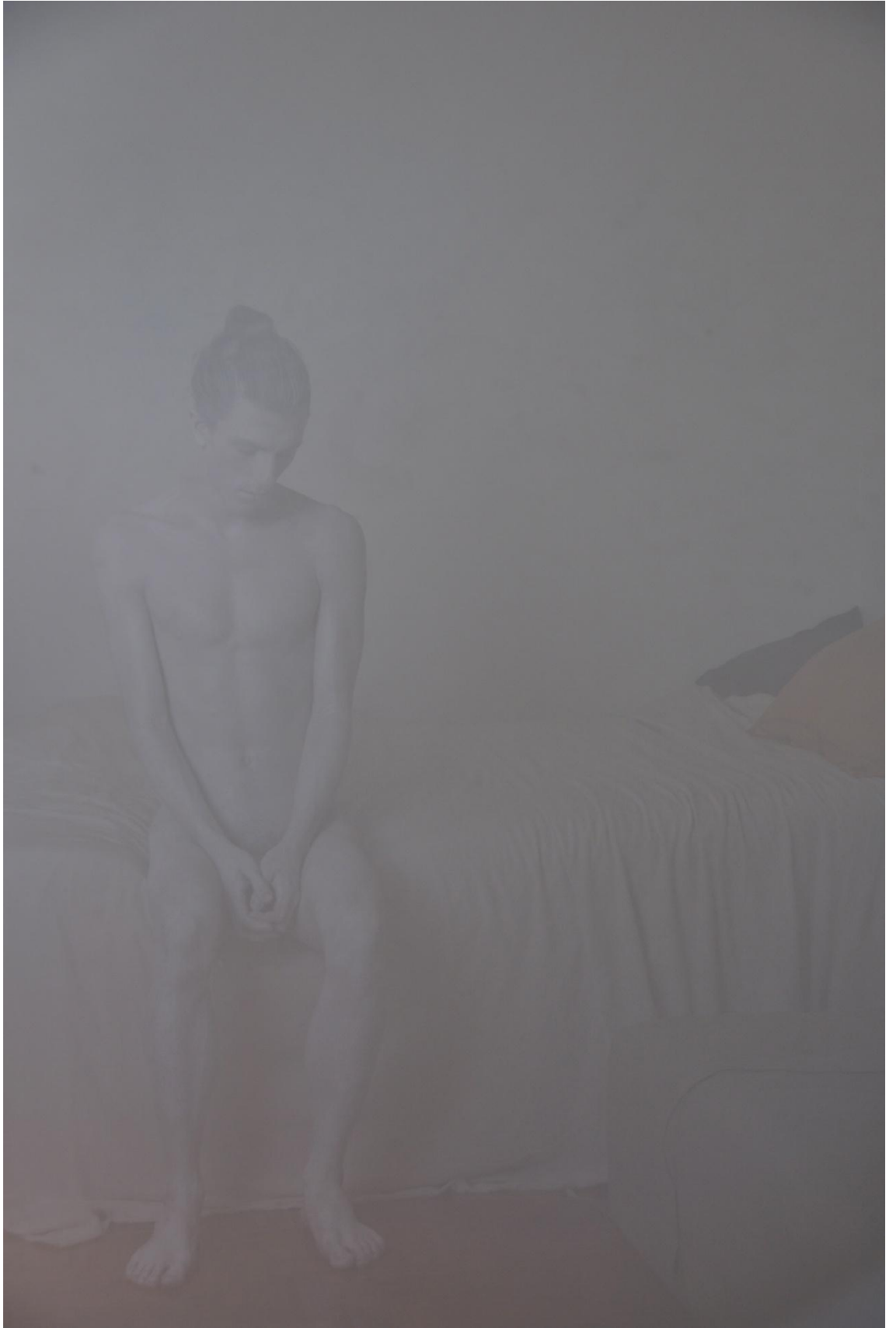
2



3

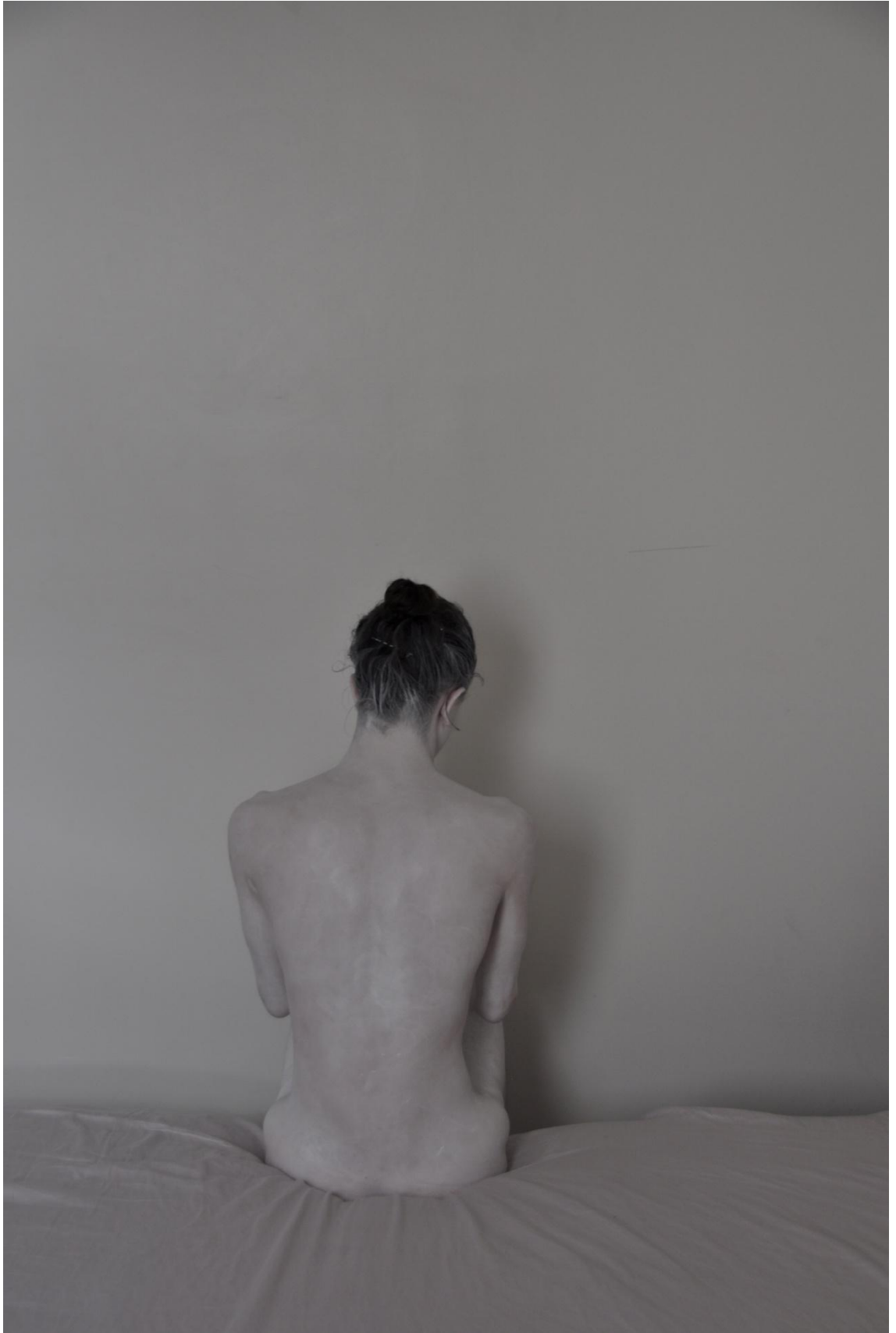


4





6





8



9

6.2 A imersão no espaço etéreo

Conheci João no curso de graduação em Psicologia, e após alguns anos ele foi estudar Artes Visuais em outra faculdade. Dois anos atrás, quando fiz fotografias pensando na temática de morada para uma aula da graduação sobre Winnicott, encontrei-o algumas vezes e conversamos sobre estas fotos, sua relação com a teoria Winnicottiana e com os teóricos do campo da fotografia. De alguma forma as minhas fotografias conversavam com as fotos feitas por João (também tratavam do corpo como morada e também eram autorretratos) e me questionei sobre o modo como isto o influenciou.

A entrevista com João foi na sua casa, local onde ele também tirou as fotos. Um mês antes, havíamos nos encontrado ali mesmo para o esclarecimento da pesquisa, e da sua possibilidade de participação. Foi o primeiro sujeito que contatei ao iniciar a parte prática da pesquisa.

João tem 22 anos e contou que como havia acabado de se mudar para morar em um apartamento novo com o seu irmão esta temática do lar e da morada estavam muito presentes em sua vida, já que este era o primeiro lugar que podia chamar de seu e nunca morou no mesmo lugar por mais de quatro anos. Disse então que a morada era uma questão para ele, questionando-se “qual é o meu lar e como eu construo o meu lar?”. João é estrangeiro, e ter se mudado muitas vezes fez com que tivesse “sempre isso de um lar ser construído e com pouca participação minha, pois era mais novo”.

Neste primeiro contato, mostrou também outro trabalho seu com fotografia, em que fez retratos de pessoas sem mostrar o seu rosto, e contou também que fotografava todas as pessoas que entravam no seu apartamento. É importante ressaltar que, durante este mês, João me contactou perguntando se eu poderia fazer retratos dele e se ele poderia me contar as idéias que teve. Respondi dizendo que não, já que isto não fazia parte da consigna e alteraria o objetivo da pesquisa. Mais para frente, ele justificou o pedido, dizendo que como o seu ensaio tinha a questão do outro fotografá-lo e que ele pensou não estar fazendo as fotos para ele mesmo mas para mim, faria sentido me chamar para tirar as fotos.

Depois de um mês, na entrevista, João retomou um pouco de sua história para contar como que teve a idéia de fazer as fotografias. Contou que estava morando ali com seu irmão, e disse que o apartamento tinha sido inteiramente reformado ao longo de oito meses, de modo que ambos pensaram em cada detalhe daquela casa. Como um parto, em que vivenciamos o nascimento de algo novo e que faz parte de nós, a construção desse lar mobilizou João ao ponto de, na hora de pensar em como fotografar sua morada no espaço, gostaria de mostrar a si mesmo nas imagens, mesclando-se com o apartamento, fundindo-se com ele.

Em suas palavras, sua motivação foi questionar-se “Como eu ocupo este espaço e como este espaço me ocupa ao mesmo tempo?”, ressaltando o valor do corpo como morada. Foi a partir desta idéia de mistura e contato que João pensou em pintar o seu corpo todo de branco e tirar todas as fotos hiperexpostas, de forma que a luz exterior estivesse sempre clara e invadindo o espaço, sem mostrar a paisagem nas janelas do apartamento.

Houve a criação de um espaço dentro de um espaço já existente, para tirar as fotos, além de um ritual de preparação para a produção destas fotografias, assim como houve meses de gestação do apartamento, construindo-o do chão.

João chamou duas amigas suas para pintarem todo o seu corpo de branco, com uma maquiagem densa e espessa que produz quase uma máscara na superfície da pele. Isto levou 40 minutos de preparação, que para João foi “muito tempo”. O corpo branco como as paredes brancas do apartamento, provocando uma indiferenciação, de forma que até sua percepção de corpo ficasse diferente: “a sombra na minha pele era diferente de repente”.

Outras texturas, outras sombras e outras cores, como um ritual de transformação, a experiência em curso, em conjunto à experiência de fotografar. Em suas palavras, “no momento em que eu estava com o meu corpo inteiro com este pó branco a espacialidade do meu corpo mudou completamente”. No momento em que se reforça a pele com esta camada uniforme de maquiagem branca, cria-se uma interface comum com a parede:

há, portanto, uma parede dupla, em que é abolida a separação entre as duas faces.

O interessante é que não foi João quem tirou as fotografias. Ele pediu a sua amiga e ao seu irmão para o fotografarem, o que altera consideravelmente a consigna da pesquisa: de *fotografar* para *ser fotografado* por outro. Isto me deixou muito surpresa, pois coloca inclusive um caráter performático na experiência de fazer as fotos.

Isto insere a problemática de *olhar e ser olhado*, problemática esta que é constituinte para João na sua relação com a fotografia. Para ele, a fotografia é uma mídia que permite o questionamento do “vazio entre aquilo que eu imagino e aquilo que eu vejo, entre aquilo que conheço e a pessoa que eu não conheço, a pessoa que eu vejo e a pessoa que me vê”.

Ser é ser percebido e antes de tudo ser visto, e isto retoma a noção de *relação especular* estabelecida por Winnicott (1994), ao afirmar que o reflexo de si no olhar do outro é a primeiríssima forma de identidade: “O self se reconhece essencialmente nos olhos e na expressão facial da mãe e no espelho que pode vir a representar o rosto da mãe” (pg. 210). Ao falar sobre a instância especular no caráter primário do conjunto mãe-bebê, Winnicot afirma que o sujeito aparece como visibilidade que se oferece ao olhar materno assim “antes de ser coisa objetivada ou unidade para e pelo outro, o sujeito é imagem” (Luz, 1998, pg.177). Assim, chamar o outro para fotografá-lo é, de alguma forma, atestar a sua existência ao afirmar a imagem de si mesmo.

Logo na foto 1, fiquei espantada com o que via: um rosto todo branco, com olhos e boca fechados. O enquadre do retrato era bem fechado, de modo que se via apenas o rosto e a parede branca atrás dele. Apesar de falar que é o olho que dá vida e individualidade às pessoas, João optou por deixá-lo fechado em todas as imagens. Não olhar para a câmera é também não identificar-se como sujeito: “queria que pudesse ser qualquer corpo que estivesse no espaço”.

Na foto 2, um pouco mais afastada que a primeira, João diz gostar que “já tem estas partes em que a pele se confunde com a parede, já tem os limites

que se distoam, no braço, no pescoço”. Ao mesmo tempo em que fala que há uma indiferenciação de limites, João aponta para a questão da sombra preta que aparece na imagem, apesar de ele próprio estar completamente branco. Esta conversa do espaço branco com o preto da sombra promove de certa forma alguma fronteira entre seu corpo e o espaço, e aponta para a questão de que nunca podemos estar completamente imersos e fundidos com o meio, por mais homogêneo que seja.

Na foto 3 nos deparamos com outro elemento, que irá repetir-se em outras imagens: uma porta que promove passagem, que abre a parede para um outro cômodo, que coloca uma tridimensionalidade do espaço ao colocar a perspectiva no cenário. João fala isto ao comentar a imagem e dizer que há uma questão das linhas que se cortam, falando que gostou “desta verticalidade, destas várias linhas verticais, uma até atrás de mim”.

João está no meio desta passagem, e de novo há um jogo de sombras que coloca o claro e o escuro, o dentro e o fora. “Querida uma luz vindo por trás de mim e um espaço escuro na minha frente, queria a sinuosidade do corpo com as linhas”. Novamente o corpo e o espaço se confundido, como se o seu corpo fosse mais uma das vigas do apartamento, mais uma de suas sustentações.

Ao ver a foto 4, associei pela primeira vez o seu corpo com o corpo esculpido em mármore de uma escultura - todo branco, e muito sólido. Para ele, “a textura desta maquiagem dá esta impressão, era muito liso, quase uma pele em cima da minha pele”. Aqui a impressão é que ele se deixa entrever - que corpo é este que se mostra, mas também se esconde? Que é luz, mas também é sombra, presença e ausência?

Estas polaridades estão imersas na vivência de morada, e principalmente nesta imagem vejo esta dicotomia de maneira muito singular: a fotografia está cortada pela metade, parte dela é ausência de luz e a outra é corpo. É interessante que a quarta imagem é um reflexo da terceira imagem – João está na exata mesma posição, mas agora visto por um ângulo oposto em um jogo de esconder e mostrar.

Na foto 5, esta questão do aparecer/desaparecer, mostrar e não mostrar, está ainda mais marcante, pois quase não se vê a figura do corpo no espaço, pois a imagem está opaca e apagada, “quase como se fosse um quarto cheio de vapor”. Novamente, o reflexo: a fotografia foi tirada do reflexo de João no vidro do armário de seu quarto. Ora, remeti isto ao mito de Narciso: a sombra que ele observa e pela qual se apaixona não é sua imagem, mas o reflexo desta no espelho d’água.

Na foto 6 aparece um novo elemento que irá aparecer em outras fotografias também: a janela. Quando aparecem janelas nas imagens, sua luz proveniente é estourada, de forma que não seja possível ver o que está fora, nem nenhum elemento externo. Para João isto acentua o espaço interno, “este espaço interno que é a minha casa, mas também o espaço dentro de mim”. João diz sentir ter criado um *espaço etéreo* nestas fotos tão voltadas para dentro, e ao mesmo tempo um espaço fechado, assim como ele está com os olhos fechados para aqueles que o observam. São espaços com muitas paredes: os olhos fechados, a maquiagem que de certa forma lacra o seu corpo... Há um contato seguido de um não contato ao mesmo tempo.

Poderíamos considerar então a luz como representação do que está fora, do que invade o corpo e o circunscreve, o delimita. Se foto-grafar significa *escrever com a luz*, estas fotos mostram como que a casa foi *recriada por estes jogos de luz e sombra, presença e ausência*.

Na foto 7, João diz que tinha pensado em “uma imagem na cama, comigo virado sobre a minha sombra. Eu de frente para a parede que refletiria a minha sombra e estaria quase que voltada para mim”. Deparar-se com a própria sombra! Rosalind Krauss (2012), no artigo “Corpus Delici”, traz esta questão do deparar-se com si mesmo através da sombra de forma muito interessante: “O duplo, essa primeira projeção narcisita, é portanto pensado no espírito primitivo através de toda espécie de duplo, sombras projetadas pelo corpo ou também imagens do corpo refletidas no espelho. A sombra é a mais antiga forma com que se imaginou a alma.” (pg.191)

Além disso, ao deparar-me com esta imagem, logo associei fortemente a figura de João com a figura de um *feto*: um bebê recém-nascido, ainda com a

pele levemente roxa e branca, somente com os cabelos em tom mais escuro. Sem a circulação do sangue, sem a cor da pele. Aquele corpo miúdo no espaço, pequeno frente a ele, uma sensação de nascimento, de um lugar que é quase como uma nuvem, um céu. E aí então compreendi uma série de percepções que havia tido até então: a fusão do eu com o espaço (que poderia então ser compreendida como vivência uterina de união com o meio), o branco que remete ao novo e ao inaugural (como uma folha em branco, algo a ser criado, a ser sujado, a ser desenhado), o corpo nu no espaço, os olhos fechados para o outro e para o mundo.

Isto é reafirmado na foto 8, em que João diz não querer referências externas em nenhuma imagem, pois “queria que continuasse o mesmo espaço *etéreo*”. Tive a sensação de olhar para algo que estivesse flutuando, em um espaço idílico. Segundo o dicionário Michaelis (2002), a palavra *etéreo* significa *sublime, puro, elevado, celeste, celestial* – e portanto trata-se do não palpável e do imaterial. Desta forma, constitui-se uma morada atemporal e fora do espaço, com os olhos voltados para dentro, com a pele que se funde no branco mas que não o toca, com as janelas que nos cegam para o mundo externo.

Na foto 9 (imagem esta adicionada no momento em que conversávamos, pois não constava na seleção prévia) apresenta-se um corpo dividido. João afirma que “queria que tivesse uma linha que cortasse meu corpo pela metade”, estar entre paredes, com parte de seu corpo escondido. Há um corpo que se mostra e que se esconde, que se entrevê.

Aqui novamente João ressalta como os brancos, por mais que sob o mesmo nome (são todos brancos), são diferentes em sua tonalidade – “um branco estourado de um lado que você não consegue ver direito e esse branco que vira quase cinza, que é um tom parecido com este outro espaço interno que a porta está trancando”. Finalizam-se as fotos com a porta trancando este espaço, dividindo este corpo na dualidade daquele que aparece e aquele que não aparece, num jogo de luz e sombra dividindo o espaço.

Ao final da entrevista, João contou que tem dermatite atópica e que por isso havia sido difícil fazer as fotos com esta maquiagem: “Não tenho o óleo na superfície da pele, minha pele é extremamente seca e eu tenho coceira o

tempo inteiro, às vezes formam placas no meu corpo e fico avermelhado por conta disso. A maquiagem tinha uma camada densa sobre isso então começou a coçar o meu corpo”.

Conta que havia tentado pintar-se com tinta guache mas não gostou do resultado pois era possível ver a pincelada e a pintura por cima do corpo: “não queria que desse para ver nas fotos, queria que fosse uma segunda pele mesmo”.

Para que a textura da pele ficasse branca e lisa foram passadas muitas camadas de maquiagem, como “uma casca mesmo”. Isto remeteu, para ele, a uma noção de cuidado: “Eu não podia me coçar, não podia encostar em nada, pois senão borrava, saía e manchava. O meu sofá ficou manchado, a minha porta ficou manchada, tem vários lugares que ficaram manchados. Então isto era engraçado: eu querendo agarrar as coisas, tocar nas paredes e não poder ao mesmo tempo”.

Desta forma, esta segunda pele produziu um não-contato, o que é paradoxal já que a pele representa eminentemente uma superfície de contato com o mundo. É importante pensar aqui a pele como dado de origem orgânica e ao mesmo tempo imaginária, como sistema de proteção de nossa individualidade assim como primeiro instrumento e lugar de troca com o outro. O que significa então cobri-la? E pintá-la com o branco mais puro? A maquiagem que o torna parte da parede o separa dela ao mesmo tempo.

A questão do contato permeia outros elementos destas fotos, como por exemplo as pessoas que não aparecem nas fotos mas o estão fotografando, as pessoas que olham para ele mas que ele não olha de volta no retrato. Uma intimidade que não é uma intimidade: é íntimo na medida em que eu o vejo e sei que ele está lá retratado; mas está transvestido, maquiado.

Anzieu (1989) aborda esta questão afirmando que o paradoxo da pele é que ela protege o equilíbrio do meio interno das perturbações exógenas mas também conserva as marcas destas perturbações (com sua textura e cicatrizes), reveladas externamente:

Ela é aos olhos dos outros um reflexo de nossa boa ou má saúde orgânica e um espelho de nossa alma. Estas mensagens não verbais emitidas espontaneamente pela pele são intencionalmente desviadas ou invertidas pelos cosméticos, pelo bronzamento, pelas pinturas, os banhos ou mesmo pela cirurgia estética. (pg.19)

A pele preenche uma série de funções essenciais em relação ao corpo vivo considerado, em sua continuidade espaço-temporal e em sua individualidade: promove a manutenção do corpo em torno do esqueleto e de sua verticalidade, a proteção contra as agressões exteriores, a captação e transmissão de excitações ou de informações úteis... Pintar a pele poderia ser então uma maneira de ativar e realçar este sistema de proteção mas, ao mesmo tempo, provocar suas afecções.

João comentou também que considerava muito estranho ser fotografado: “Pessoalmente isto é algo que me incomoda um pouco, eu prefiro estar atrás da lente do que na frente. Por ser muito revelador e envolver coisas que você via em você mesmo e isto incomoda. E eu sinto muito isso, desde pequeno não gosto que tirem foto de mim. Tem muito uma questão de auto-consciência”.

Sobre a experiência de ser fotografado, João comenta ainda que era “quase uma meditação, estava pensando nas estruturas ao redor e pensando na luz, ao mesmo tempo... Tinha isso de estar fechado e no momento da imagem respirar fundo e encontrar este lugar. Acho que tem que se dedicar ao ensaio porque é uma simulação de um momento falso, é algo pensado e isto pode se mostrar muito visível”.

Assim, por mais que ser fotografado possa ser compreendido como uma experiência de encontro (na medida em que ser percebido é a condição básica do sentir-se existindo), esta experiência pode ser vivida também como *morte*, na medida em que se deixa algo na imagem. Para João, ser retratado constituiu-se como uma experiência solitária, em suas palavras “A pessoa que está sendo fotografada e retratada precisa entrar numa performance, numa sinergia com ela mesma, porque ela tá ali sozinha”.

Em relação a isto, Barthes (2011) diz que “a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (p.20). O autor segue dizendo que nesta transformação, a fotografia cria o seu corpo ou o mortifica quando ele sabe que está posando para a objetiva. Está, portanto, *condenado* pela fotografia, na medida em que o seu *eu* (leve, dividido, disperso) não concide jamais com a sua *imagem* (pesada, imóvel, obstinada) e nesta medida está aí a simulação de um momento falso citado por João. Ele fala da impossibilidade de encontrar a sua imagem verdadeira, mas de ir ao encontro de seu reflexo possibilitado pela câmera.

6.3 Fotografias Beatriz



1





3







6



7



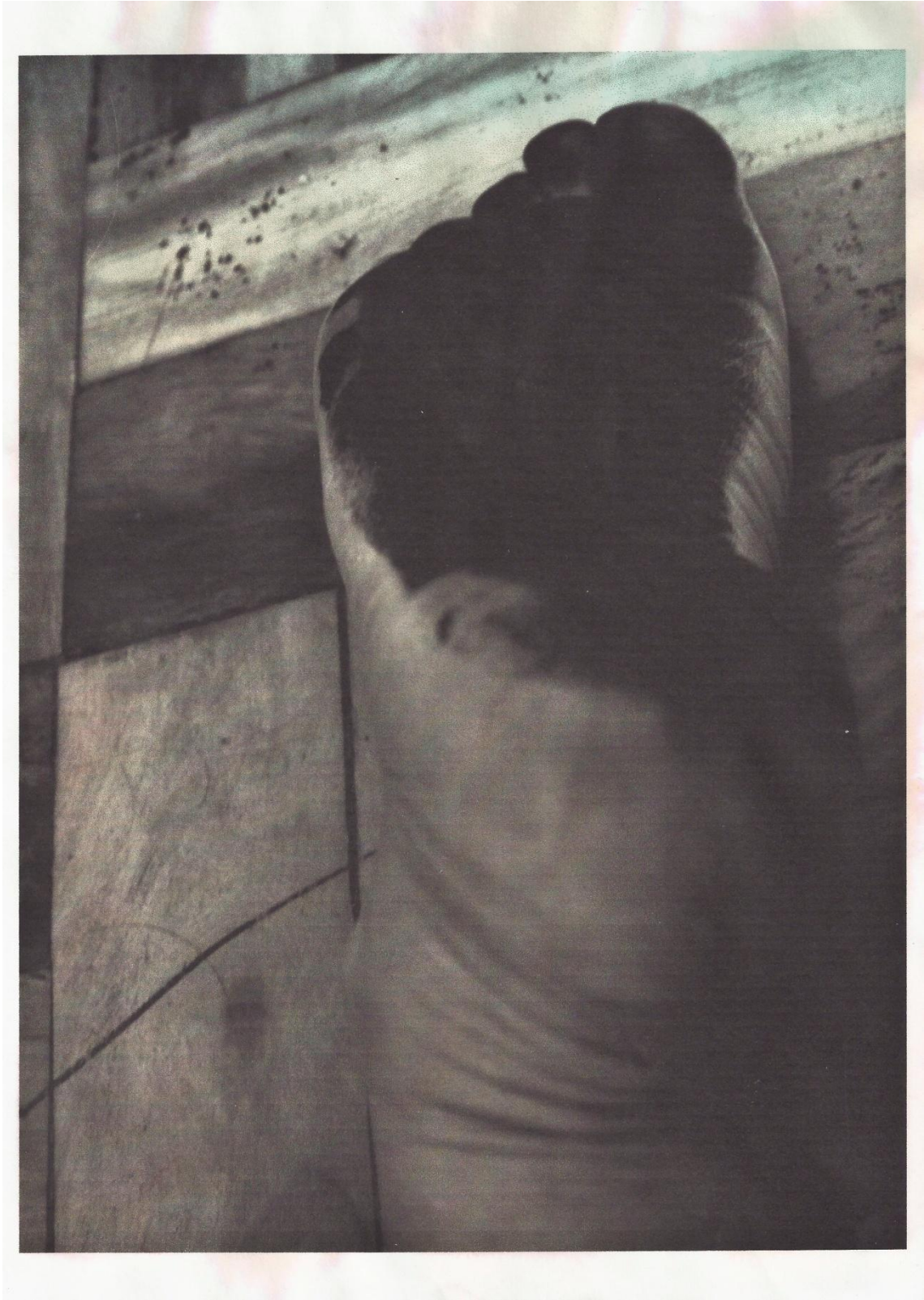




10











15

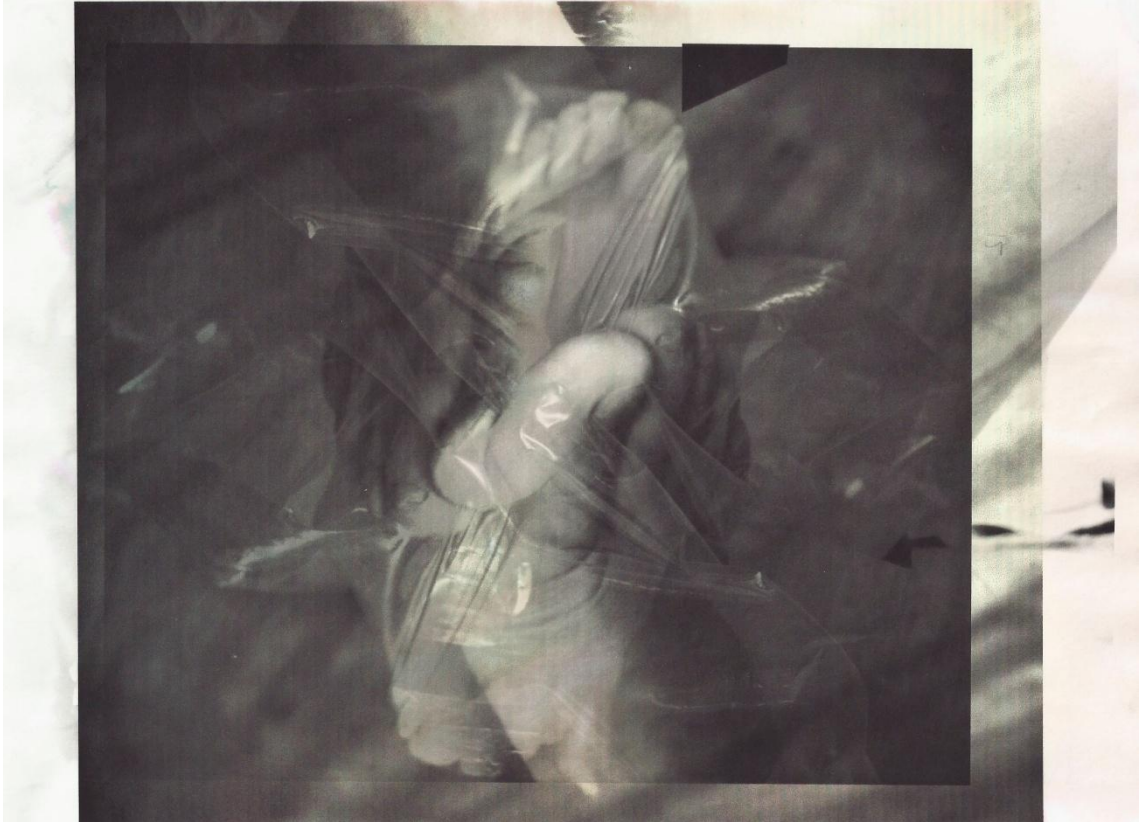


16



17













23



6.4 A morada na dualidade alma e corpo

Conheci Beatriz em um curso de fotografia, e já naquela época me chamava a atenção sua maneira de fotografar, imprimindo as fotos mais de uma vez no mesmo papel ou pintando-as de forma que ficassem diferentes de como eram originalmente.

Beatriz tem 40 anos, e mora com seus dois filhos. Na primeira entrevista, disse que tudo o que faz é muito intenso e que mergulha muito nos processos de criação. Ela estava com o livro da Louise Bourgeois (que é uma das mais importantes artistas da arte contemporânea) e suas obras lidam intensamente com os dilemas humanos e são também autobiográficas, ligando as temáticas das obras a traumas que vividos na infância. Estas conexões com a história pessoal encantavam Beatriz, cujos trabalhos também estão conectados com seu percurso, sofrimentos e aprendizados: “O trabalho de arte e a vivência estão muito interligados. É uma forma de tirar o que está aqui dentro e materializar no trabalho de arte. Pode ser fotografia, pintura, escultura, roupa, qualquer coisa.”

Disse ter começado a estudar Artes Visuais quando era jovem e ter casado cedo, nesta mesma época. Não concluiu este curso pois optou começar a estudar Estilismo, que também não foi feito até o fim pois na época sofreu um aborto, isto a mobilizou muito, e durante algum tempo ficou sem produzir depois que isto aconteceu. Seja neste encontro ou na entrevista, ela retomou em diversos momentos este acontecimento, demonstrando muito sofrimento por esta perda. Beatriz nunca parou de estudar, e manteve ao longo do tempo seu trabalho autoral com roupas e jóias (além de fazer esculturas, pinturas e fotografar).

Contou também que participa de um grupo de estudos com diversos outros artistas, cada vez com uma temática diferente a ser explorada. Atualmente, o tema era Portas e Janelas – tema este muito relacionado à minha pesquisa também. Para este trabalho, Beatriz desenvolveu esculturas e objetos ligados à perda de seu filho.

As temáticas anteriores foram Aliança e Cicatriz. Na entrevista, Beatriz referiu-se bastante às suas produções para este projeto Cicatriz, projeto este que inclusive a iniciou no campo da fotografia. Ela quis fazer fotos de cicatrizes e quelóides, e como na época não tinha máquina e não sabia ainda fotografar foi em busca de um curso, no qual nos conhecemos.

O tema do projeto Cicatriz era colar de pérola. A pérola é resultado de uma poeira que entra na ostra, é uma agressão à ostra, e que funciona assim como um curativo, pois se fazem camadas acumuladas ao redor desta poeira intrusiva. Beatriz refere-se a isto falando como a pérola é tão linda e valorizada e como que nos tornamos pessoas melhores com o sofrimento, fazendo então uma ponte das cicatrizes com as pérolas. Estas temáticas irão aparecer também nas fotos feitas por ela para esta pesquisa: *membranas, pele, películas, fragilidade, limite, escuro, preso, matéria, toque, proteção...* São palavras repetidas no seu discurso sobre as imagens.

Já no começo da entrevista, Beatriz disse que o seu objetivo com as fotos era trabalhar os pés e as mãos do corpo, ligando isto à estar na terra, ao corpo como matéria usada por nós, nossa ligação com e necessidade do corpo.

Por considerar-se budista e espírita, Beatriz traz à tona muitas vezes uma questão espiritual da dualidade entre corpo e alma: para ela há uma oposição entre termos este corpo material, mas sermos feitos de luz e alma. As fotos irão abordar esta temática, demonstrando por meio de objetos os limites deste corpo físico: as mãos e os pés estão amarrados e presos ao chão por fita crepe ou sufocados por plásticos.

Nas suas próprias palavras, “estamos na terra, estamos aqui, e a alma é tão livre que encarnada o corpo a prende. A alma é muito maior, é uma luz imensa, e nós estamos no corpo – então o corpo é limitado. Como estas fitas, estas coisas que te prendem, você não vai longe, você tem um limite”.

É importante frisar que, para Beatriz, a fita e o plástico representam coisas diferentes e teriam ordens diferentes também: primeiramente viria a fita e depois o plástico. A fita seria mais pesada e forte, que puxa para baixo,

enquanto o plástico teria mais esperança e aceitação, seria mais leve. Pensei que o plástico contém dentro dele um espaço que comporta movimento, enquanto a fita não contém nada, apenas prende, limita e corta.

Na foto 1 e 2, há um jogo de entrar e sair do plástico, em que por mais que haja contato (referido por Beatriz como carinho e proteção) há também uma película entre os dois pés, como uma segunda pele. Já na foto 3, aparece a fita crepe prendendo os tornozelos, e se o pé poderia simbolizar o caminhar e o movimento, aqui ele está imobilizado e prestes a quebrar. Beatriz diz que “fica uma coisa meio membrana, uma ligação, eu quis passar esta idéia mesmo de pele fininha, de película, a fragilidade da gente. Desta ligação toda de corpo, de alma, de órgãos, de sangue, de pele, muito frágil”.

Esta noção de película e de membrana é abordada por Anzieu (1989), ao dizer que “todo ser vivo, todo órgão, toda célula, tem uma pele ou uma casca, túnica, envelope, carapaça, membrana, meninge, armadura, película, pleura” (pg.14). O autor diz que toda casca vegetal e membrana animal comporta duas camadas: uma interna e uma externa, e dá o exemplo das células que são envolvidas por membranas citoplasmáticas: “É através da membrana citoplasmática que se efetuam as trocas físico-químicas necessárias à vida” (pg.11). Assim, as fitas e plásticos teriam um papel intermediário de entremeio, de transicionalidade, separando e unindo ao mesmo tempo corpo e alma.

Chamou-me a atenção que nenhuma imagem continha o seu rosto, ou qualquer outra parte do corpo que não fosse seus pés e mãos – além do espaço também ser constituído apenas por chão, não havendo perspectiva ou paisagem.

Então um fator interessante nas fotografias é que todas foram tiradas pela Beatriz, do seu próprio corpo, e ela propositalmente só fez fotos daquilo que é possível enxergar na sua visão, ou seja, ela queria que as fotos tivessem a visão do olho: “o que eu estou vendo, o que eu olho, qual é o meu portal, a minha porta. Então eu estou vendo, é essa a minha altura, é esse o meu olhar, eu olho daqui, eu vejo isto. Olho para baixo e vejo a minha mão assim, não tenho foto das costas ou do rosto pois eu não enxergo”. Este contato com o

mundo mediado pelo olhar (como ver, até onde ver, até onde nos enxergamos) constitui a forma de ver, assim como os pés e as mãos constituem as formas de tocar e caminhar no mundo.

Segundo Frayze (2005), o fotógrafo e os seus instrumentos constituem a única porção invisível da foto:

A câmera nunca pode fotografar-se a si mesma. Se refletida na superfície do objeto fotografado, o resultado é o comprometimento se não da foto, pelo menos de seu efeito de realidade. Na prática dominante, cabe ao fotógrafo esconder o lugar do extraquadro onde se encontra a câmera, garantir que o poder subterrâneo e o invisível do sentido assim permaneçam, excluído da fotografia, embora seja sua condição. (pg. 115)

Pode-se compreender que Beatriz gostaria de retratar então, literalmente, até onde ela vai e até onde consegue chegar. Novamente, no momento de retratar a morada, apesar de dizer que ela está no todo e na alma, as fotos mostram o que é físico, o que é material, o que ela enxerga.

Assim, as fotografias não tem perspectiva, pois ao olhar de cima para si olha-se para o chão, que por si só já é um limite. Não são só as superfícies que limitam, mas o chão também está ali como uma fita crepe, funciona como mais uma camada.

Outro limite presente nas imagens é o *escuro*. Todas as fotos foram tiradas em preto e branco, e são permeadas por uma sombra preta envolta delas, contrastando com o foco de luz presente apenas no corpo. Assim, a luz foi um fator importante no processo de fotografar: “Este foco de luz, parece que é um nicho, uma coisa presa envolta do escuro, que você não sabe até onde você vai, até onde você consegue ir”. O escuro delimita e circunscreve este corpo, delineando-o.

Pensei inclusive que, se a foto é um enquadre, ela também é mais uma camada, mais um limite. Beatriz associa a fotografia a um contato com as coisas em que se retrata “esta película invisível do limite da pele com o ar, com o objeto, com pessoas”. Relacionando-se a isto, segundo Anzieu (1989):

No primeiro sentido do termo, uma película é uma fina membrana que protege e envolve certas partes dos organismos vegetais ou animais e, por extensão, a palavra designa uma camada, sempre fina, de uma matéria sólida na superfície de um líquido ou na face exterior de um outro sólido. No segundo sentido, a película utilizada em fotografia analógica é um fino folheto que serve de suporte à camada sensível destinada a ser impressionada. (pg. 245)

Esta película do filme fotográfico permite que o negativo transforme-se numa imagem-objeto capaz de suscitar em nós recordações e narrativas. Assim como a película das membranas e de nossa pele carregam em si nossa história.

Esta analogia com a fotografia é interessante, pois nos permite pensar que a foto aqui entra como mais uma camada, mais uma ligação material com este corpo. Para Beatriz, a fotografia congela o visível e é uma ferramenta para retratar a sua visão do real, comunicando-se muito mais facilmente e diretamente com o outro. Ela opõe a fotografia à pintura e ao desenho, pois estes seriam muito mais lúdicos, ideais e imaginativos.

Assim, de certa forma, ao atestar o real, a fotografia sempre traz consigo o seu referente e ao emaná-lo “(...) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente” (Barthes, 2011, pg. 15).

Voltando às imagens apresentadas, na foto 4 há uma tentativa de sair, de tirar o pé da fita que prende. Esta questão do contato é retomada nas próximas duas fotos: na foto 5 o contato com as mãos está presente, que para Beatriz entra como um curativo, as mãos representariam um portal de luz e de energia; e na foto 6, aparece novamente o toque das mãos, agora com uma outra película, “ela está com uma camada grosseira, engessada”. Há uma relação intrínseca entre o visível e o tangível e, nas palavras de Frayze (2005), “a visão é palpação pelo olho e o tato visão pelos olhos” (pg.161).

Segundo o autor, “é preciso levar em conta que o mundo tangível é também visível, isto é, por um lado os olhos vêem o que as mãos tocam e, por outro, todo ser tátil está de algum modo voltado para a visibilidade” (pg.160). Esta relação dos órgãos do sentido irá aparecer continuamente nas fotografias,

trazendo diferentes aspectos estéticos na sensação de habitar este mundo e este corpo.

A foto 7 apresenta uma fita que está sendo puxada, numa tentativa de movimento que não se completa. Isto continua nas fotos 8 e 9, em que “ela tenta puxar mas a fita te prende, você tenta juntar os pés mas os pés estão presos por uma proteção, você não consegue” e “parece que você está andando mas o pé está preso no chão”.

Este *aprisionamento* permanece também nas últimas duas imagens, as fotos 10 e 11, e é relatado com muito sofrimento - em que “a fita não te dá abertura” e “é ela presa nela mesma, quer dizer, as pernas estão presas nela, uma perna na outra, e ainda está presa no chão”. Beatriz diz ter feito as fotos em uma manhã permeada por uma sensação de tristeza, de “ter a consciência da limitação momentânea da matéria”.

Chama a atenção o fato de Beatriz referir-se a si própria na terceira pessoa, e me questionei o porquê disto. Considerei que talvez fosse uma maneira de se ver de fora como se fosse outra pessoa, como se não estivesse no próprio corpo.

Beatriz diz que para ela a morada não é um lugar, mas é a *alma*; no entanto todas as suas fotos retratam justamente o limite do corpo físico. Para ela, com a alma vamos para onde quisermos, mas as suas fotografias retratam o oposto disso, retratam o limite físico da falta de movimento dos pés e das mãos aprisionados. “A gente é o todo, somos energia, somos luz. Na verdade a gente é, mas não está, é isto que eu quero mostrar aqui. A gente é luz, mas estamos no corpo.”

Em outro momento da entrevista, Beatriz afirmou também que a sua morada é o *corpo*: “Eu estou aqui nesta morada, este é o meu corpo. A minha alma está nesta morada, é o que eu tenho. Onde quer que eu esteja a minha morada é o meu corpo, não consigo ver de outra forma. A minha morada não é a luz, ou o quintal, a natureza ou o mar, e eu levo o meu corpo, levo ele até onde eu posso, não posso muito, tem um limite.”

Há, portanto, uma dualidade na concepção do que significa habitar um espaço, e é possível relacionar estas diferentes leituras com as perspectivas Platônica e Aristotélica de abordagem à pessoa humana. Na vertente Platônica, a pessoa é compreendida como derivação do Cosmos (em sua integridade e harmonia) e, segundo Safra (2004):

Nessa visão, o homem tem uma alma pré-existente que em determinado momento se une a uma substância individualizada surgindo o homem. Na visão platônica, quando o homem morre, a alma retorna à origem à espera de uma outra possibilidade de se vincular à substância novamente, possibilitando uma nova encarnação. (pg. 54)

Em contrapartida, na concepção Aristotélica, a pessoa é uma derivação da metamorfose do corpo e “é a substância corporal que dá ao ser humano a possibilidade de ser uma individualidade” (pg.54). Compreende-se que, apesar de citar em seu discurso muitas vezes o fluxo incessante de renascimentos através dos mundos (por conta desta alma regulada por uma harmonia cósmica), Beatriz retrata justamente a morada na sua substância material.

Depois de apresentar as 12 fotos, em um segundo momento da entrevista Beatriz mostrou fotos que havia feito com interferência de água e tinta preta no papel, além das impressões agora serem mais grosseiras e não tão definidas. Algumas fotos eram iguais às mostradas anteriormente, outras eram diferentes.

Estas fotos eram divididas em dois momentos. Em um primeiro momento, as fotos eram mais escuras ainda que as anteriores, pois foram feitas mais de uma impressão na mesma folha (colocando assim ainda mais camadas nas imagens) e por vezes era difícil de ver a foto que ficou em baixo. Beatriz referiu-se a isto como sendo “uma coisa de repetição, forma de enxergar repetido, coisas se repetem. Morre, nasce, renasce, e está neste ciclo, nesta Samsara”.

Em um segundo momento, muito diferente das imagens vistas até então, as fotos foram muito molhadas com água, trazendo uma leveza até então não vista nas imagens, agora muito mais claras e brancas como a folha de papel. Nas palavras de Beatriz, “Tem isso de lavar, parece que tira a tinta, e quando

tirou a tinta tirou muito este pretão que tinha. Pois é a mesma foto, mas parece que limpou, sabe esta coisa de leveza? Levou embora, lavou.”

Este desfecho para as fotos me surpreendeu. A releitura das imagens, agora manchadas e borradas, de certa forma tornavam o trabalho mais pessoal e denotavam mais claramente a necessidade de camadas expressa por Beatriz, a necessidade de intervenção e contato, e também muito claramente estavam nestes dois momentos desta segunda leva de imagens a oposição *do leve e do pesado, do material e do espiritual, a fixidez da matéria e a fluidez da água*.

Com a intervenção da água nas imagens apresenta-se então, finalmente, o movimento. A fita e o plástico são subvertidos, e sua antítese (a água) traz à tona a fluidez necessária para esta morada até então presa em todos os seus limites, proporcionando inclusive uma outra experiência estética com as imagens. Nas palavras de Beatriz, “é água, água limpa, água tira, e as fotos ficaram mais leves. O resultado é completamente outro, como ela muda. A água limpa, e por isto que a última fase do trabalho foi esta água lavando tudo. Libera tudo”. Há portanto uma trajetória de ir fotografando e o fim ser o *branco*, quase como se Beatriz estivesse furando e rasgando esta folha branca para que então outras coisas viessem, para que então a tão referida *aura* fosse de alguma forma referida nas imagens.

Neste ponto, Beatriz retoma a importância das marcas e das camadas, temática já citada no começo da entrevista quando falamos sobre as cicatrizes e as pérolas: “Acho interessante frisar aqui a marca que ela fica, pois as marcas vão ficando. A gente vai mudando, a gente vai aprimorando, a gente vai aprendendo... É a história da pérola mesmo. É interessante porque é um grão de areia que entra na ostra e ela começa a fazer um trabalho circular para proteger ela do grão”. Trabalho circular, em si mesmo, na materialidade da imagem – feridas no papel e no corpo que resultam em coisas lindas, representadas em imagens, tecidos ou obras de arte.

O *paradoxo* da pérola e da cicatriz está intrinsecamente ligado à noção de corporeidade expressa por Beatriz e remete também ao funcionamento paradoxal da pele: “A pele protege o equilíbrio de nosso meio interno das

perturbações exógenas, mas em sua forma, sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva as marcas destas perturbações” (Anzieu, 1989, pg.19). Assim, nas fotografias, o ato de auto-inscrição do corpo (produzindo e deixando marcas nele por meio de plásticos e fitas) fabrica e deixa traços que atestam esta condição ambígua do habitar o próprio corpo.

As fotografias de Beatriz remetem a uma relação estética de apreensão do mundo, criando esta morada nos suas formas sensorias mais primárias: o toque e a visão. Estes elementos perceptivos remetem a:

Possibilidade que cada um dos sentidos tem, dada a própria estrutura do sensível, de representar os outros. Assim, o olho ouve, toca, cheira e saboreia, como o tato é capaz de olhar, ouvir, cheirar e saborear o mundo. Assim é para o pintor, como para o fotógrafo, o corpo reflexivo, ainda que ferido ou cego, é esse que traz consigo a possibilidade de fazer surgir imagens a partir das trevas. (Frayze, 2005, pg.164)

É o encontro com este corpo reflexivo, com suas marcas, cicatrizes e limites, que pode possibilitar habitar este corpo que foi originalmente significado pela presença do outro. Associei isto a um retorno às origens das configurações do corpo da criança em contato com o corpo da mãe, pois “tocar uma parte de seu corpo é reencontrar a experiência afetivo-existencial vivida com a mãe ou seu substituto, é ter acesso a um repertório imaginativo através do qual o psíquico vive no corpo.” (Safra, 2005, pg. 48)

Beatriz referiu-se a estas fotografias como uma extensão do seu trabalho e das suas vivências, pois seu trabalho com roupas e jóias também retomam o adorno do corpo, o embalam e dão limites. Para ela, por mais que a fotografia seja uma mídia mais recente, “é a mesma coisa, a mesma história, eu vi que aqui está retratado tudo o que eu acredito, que eu estudei, que sai naturalmente desta forma, com esta visão.”

Comenta que considera a roupa uma expressão muito forte: “Todo mundo se expressa de alguma forma, pois a gente tem que usar roupa. Então a gente vai procurar alguma coisa que tem a ver com a gente, com a nossa personalidade. Seja ela mais formal, como um terno, ou como uma peça toda mais recortada que vai te limitar. E eu trabalho muito com roupas amplas, que

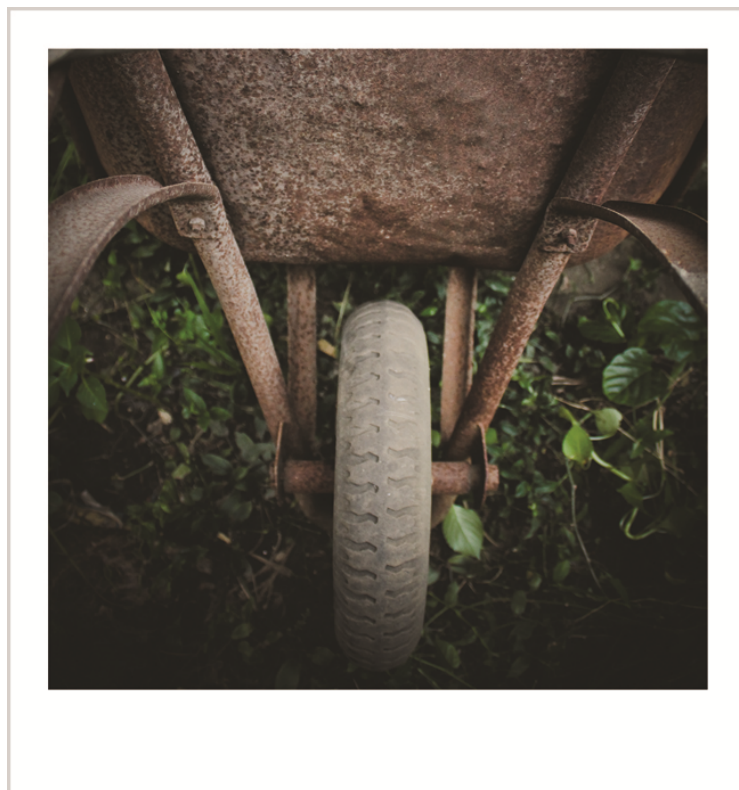
te liberem o movimento, que te soltem, que você se expresse, então está tudo muito interligado”. Para ela, nós vestimos (e habitamos) este corpo, e a roupa seria a expressão mais completa que se poderia ter, por ter “movimento, toque, estética, tamanho, cor, textura...”.

Daí então a necessidade de alterar o valor de verdade e de objetividade da fotografia para trabalhar a imagem no papel como algo construído, trabalhando-a para si, construindo e manipulando as fotos com sobreposições, água e tinta. Desta forma, como citado por Rosalind Krauss (2012), “através da manipulação “o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação” (pg. 166).

6.5 Fotografias Fernando



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



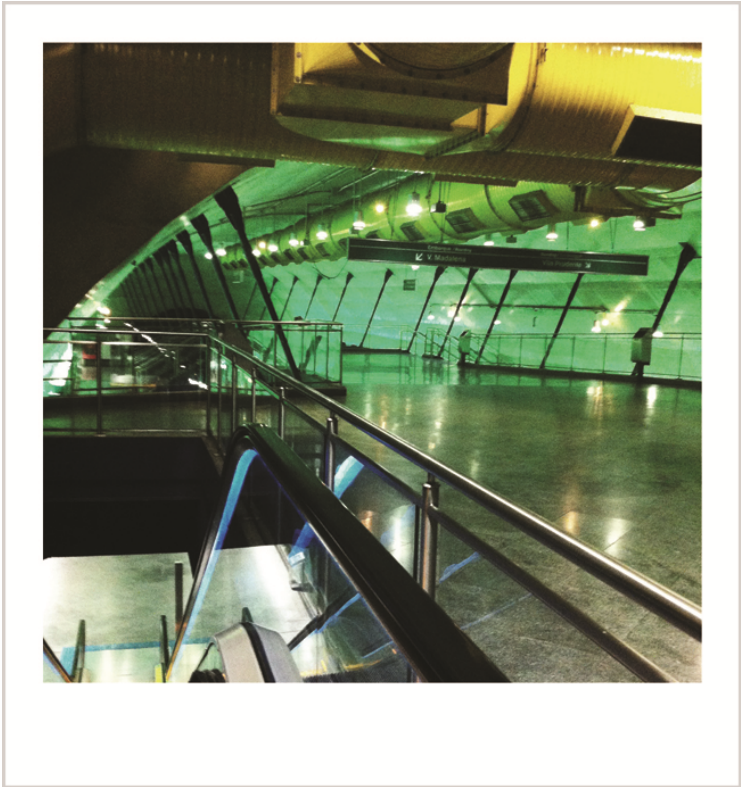
14



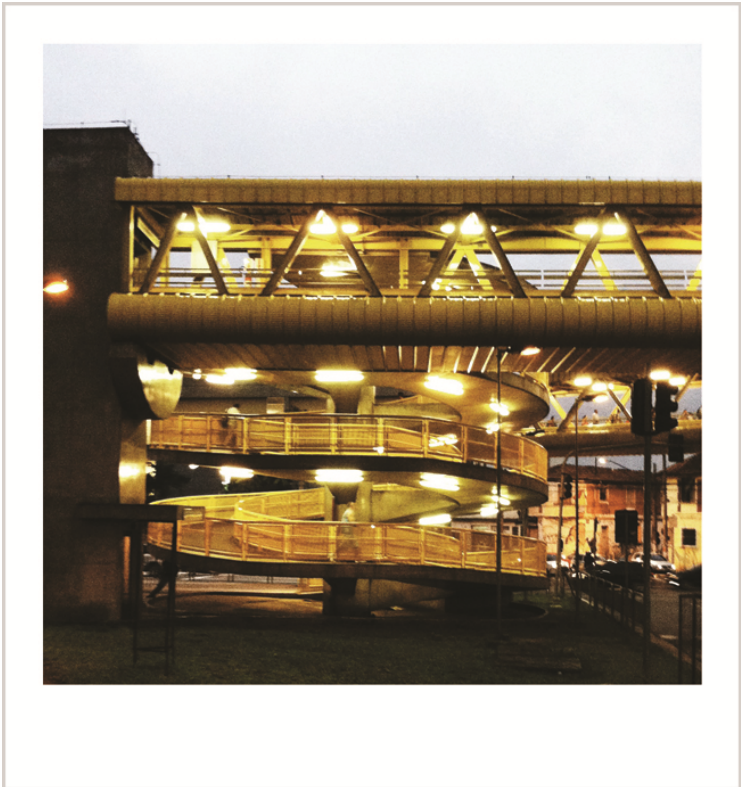
15



16



17



18



19



20



21



22

6.6 A morada como espaço interno e externo

Fernando tem 26 anos e fotografa há 12 anos, começou a fotografar por meio de um curso promovido por uma ONG perto de sua casa. Foi chamado para trabalhar nesta mesma instituição como educador, e então não parou mais. Já fez eventos e casamentos como fotógrafo e hoje tem a sua empresa própria com um amigo, em que faz também trabalhos autorais. Coursou Design na faculdade.

O conheci através de uma amiga minha, e como ele também era fotógrafo isto nos aproximou. Foi a última pessoa que contatei para fazer a pesquisa, e neste primeiro contato em que expliquei os objetivos do trabalho e a temática das fotos demonstrou bastante interesse em participar, pois disse que queria voltar a fazer fotos pessoais, não tão ligadas às fotos que faz como fotógrafo no dia-a-dia.

Um mês depois, na entrevista, Fernando apresentou as fotos dentro de uma pequena caixa de cartolina que ele mesmo tinha feito. A caixa abria-se em duas metades, e dentro dela apresentava-se primeiramente um papel com o título das fotos: “Fragmentos” (cada letra com um formato diferente), seguido pelo seu nome completo embaixo. Chamou-me a atenção essa maneira de apresentar as fotos, provocando uma experiência de contato e intimidade com o espectador.

Disse ter trabalhado com o sentimento de morada dividindo isto em duas partes: 12 fotos da morada *externa* (que seria o espaço de convivência com as outras pessoas) e 12 fotos da morada *interna* (que seria o recanto, o lugar onde se tem as lembranças guardadas). Inclusive a caixa estava dividida em duas metades por conta disso, para representar o interno e o externo.

Sobre ter escolhido o suporte da caixa, diz que ela remete às *lembranças*, no movimento de “abrir a caixa e entrar neste universo”. Todas as fotos tem um formato quadrado e se assemelham à Polaroids e isto foi proposital, pois Fernando se lembra de ver Polaroids na infância, já que seu tio tinha esta câmera e ele já teve uma quando adolescente também. Disse que gostaria ter feito as fotos em Polaroid e por isto que elas estão neste formato –

mais para frente será retomada a importância deste tipo de formato e suporte para as fotografias, e de que forma se relaciona com a noção de temporalidade expressa nas fotos de Fernando.

Para ele as fotos conversam entre si, pois o conceito das duas moradas entra em *fusão* (fusão aqui tendo o significado de integração mais do que de simbiose), já que “tem coisas do externo que você traz pro interno e vice-versa, por isso que elas se misturam e não tem uma ordem cronológica.” Assim como, para ele, sua experiência de habitar o espaço é também uma fusão de coisas, no sentido de integrá-las: “Coisas que eu vi lá fora e trago para a minha casa, e também tem coisas da minha casa que eu levo para o espaço.”

Fernando disse que no contexto da morada externa encontrava-se a sua relação com o espaço, a arquitetura e a cidade: “É uma coisa muito forte com São Paulo. Isto começou quando eu tinha uns 7, 8 anos e comecei a ir para a escola sozinho, minha mãe me colocava no ônibus e eu pegava o ônibus até a escola. E no caminho ficava olhando os prédios, sempre perei nisso, ficava vendo as janelas, passava num túnel. E aí quando estava mais velho comecei a andar de skate, que tem uma relação com a cidade, que é um suporte muito forte pro skate. Sempre passava, observava e achava interessante”. Assim, na sua relação com a cidade, Fernando inclui o ambiente na morada.

O espaço do mundo como um campo a ser explorado, atrelando a vivência do espaço em arquitetura à locomoção e ao movimento, aparece diversas vezes na fala de Fernando, e isto é ilustrado na fala de Safra (2005):

A arquitetura tem seus inícios derivados dos sentidos espaciais e de lugar vivenciados pelo ser humano a partir do seu corpo no mundo. (...) Com o corpo elaborado imaginativamente, abre-se a possibilidade de se relacionar com os diferentes espaços por meio de operações estéticas nas quais o indivíduo mede, sente e concebe o mundo com seus espaços por intermédio de seu corpo. (pg. 88)

Na foto 1, em preto e branco, está um lugar na Paulista que ele sempre passava, onde tem vários conjuntos de prédios. Fernando referiu-se a isto dizendo que suas fotos têm muito os lugares que ele frequenta e que fazem parte do seu cotidiano, dizendo que esta é sua “morada dentro desta grande

morada, que é São Paulo”. Assim, Fernando coloca-se no espaço de forma a torna-lo *seu*, dando sentido a ele e atrelando-o à sua história pessoal com cada canto desta grande metrópole, de forma a “percorrer os territórios do mundo e desconstruí-lo para torná-lo próprio” (afra, 2005, pg.94).

Fernando remete intrinsecamente sua relação com a cidade com a sua história na fotografia: “Quando eu comecei a fazer o curso de fotografia (tinha uns 15 anos), pegava o tripé, a câmera e os filmes com os meus amigos e a gente ia tirar muita foto da cidade à noite. Ao invés de ir pra balada sexta à noite saímos pra fotografar na cidade. Fizemos isso um ano e pouco, direto, gastávamos tubos e tubos de filme. Usávamos muito filme preto-e-branco, pois era mais barato e a gente revelava, fazíamos isto direto. Tenho isso forte de fotografar a cidade desde sempre.”.

Pode-se compreender o ato de fotografar como transformar este espaço seu, apropriar-se desta cidade, tomando o espaço um elemento participativo de suas vivências de forma pessoal e distinta. Ora, esta relação está intrinsecamente ligada à noção de *espaço potencial* para Winnicott, num processo transicional de desconstrução do mundo para que seja possível reconstruí-lo novamente neste espaço virtual (tanto psíquico quanto real), processo este que dura a nossa vida toda. É nessa área intermediária que se constitui a experimentação relacionada às artes e ao viver imaginativo.

Na foto 2, colorida, nos deparamos com parte das fotos que retratam a sua morada interna, em que Fernando referiu-se às pessoas e coisas por meio de objetos. Disse não gostar tanto de fazer retratos pois gosta mais de trabalhar com a forma. Sobre desenhar com a forma, Fernando diz que “Isto é uma característica que eu mais procuro na minha fotografia, nos meus trabalhos, gosto muito por quase ter feito Arquitetura e por ter feito Design, então sou metódico com linha, com textura, com cor, eu brinco muito com isto na Fotografia, gosto bastante.”.

É interessante nesta fala o uso do verbo *brincar*: este aspecto lúdico que nos permite criar o mundo para si, também através de experiências estéticas do campo da percepção. Segundo Winnicott (1975), “a experiência criativa

começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira” (pg.139).

Fernando remete a estes objetos a sua história e as suas lembranças: “Este é um carrinho de mão que fica na minha casa e me remete muito a minha infância e as coisas que eu fazia com a minha avó. É uma coisa que eu lembro muito forte, quando era pequeno colocava meus primos no quintal e ficava brincando lá”. Este aspecto da *memória* das experiências vividas na infância aparece inclusive no ponto-de-vista no qual a imagem foi tirada: vê-se o carrinho de baixo para cima, como o olhar mesmo de uma criança que o carregasse.

Na foto 3, Fernando fala de algo que para ele é muito importante, que é o transporte urbano: “Sempre estou no metrô, ando muito de transporte público, paro e observo. É uma estação da Paulista só que não tinha gente. E eu acho isso muito legal na cidade, pois mesmo os lugares que são sempre movimentados às vezes estão solitários, e dentro desse contexto eu fico pensando comigo mesmo “Nossa, olha isso aqui, que legal, não tem ninguém” e eu gosto muito disso.” Nas suas caminhadas e observações do transporte público, Fernando diz que procura evitar caminhos programados pois prefere *experimentar*: “Às vezes pego ônibus diferente para ver alguma coisa diferente, e no metrô faço isso direto, de entrar por um lado que nunca entrei e ficar olhando”.

Entrar em outra entrada que não costumava entrar, por exemplo, pois sempre tem algo diferente, uma coisa que ainda não viu, um ângulo diferente... Novamente aqui a abertura para o mundo de forma a experimentar as suas diversas possibilidades, atrelando isto à sua maneira de fotografar, neste espaço potencial entre ele e o ambiente. Segundo Volpe (2007), *experiência* diz respeito à “levar mais adiante, afastar-se do porto e da margem segura, uma abertura ao Ser, condição e possibilidade da linguagem; lugar de habitação do mundo, permitindo instaurar uma estabilidade ao caos da indistinção entre mundo e psique” (pg. 15). O autor refere-se à experiência como um lugar de transporte e curiosamente isto pode ser relacionado diretamente às referências de Fernando ao transporte urbano e à sua

locomoção com o skate, todos estes meios de transporte que nos abrem caminhos e nos convidam a percorre-los.

A foto 4 também traz um objeto que ele usava bastante (um boneco de madeira), e que remete à sua história com a Arte e o Design e seu trabalho em conjunto com seu irmão: “Eu brincava com o meu irmão quando a gente trabalhava junto e colocávamos o bonequinho correndo do lado do computador, eu e ele. E aí eu lembro muito dele.” É interessante frisar que esta foto está com três exposições, e parece que o boneco está em movimento - em outras fotos Fernando irá usar mais de uma exposição também, como recurso para retomar a sensação de que estes objetos fazem parte das suas várias camadas de lembranças.

Na foto 5, há a sensação de estar sendo vigiado na cidade, por conta das câmeras de segurança que aparecem na imagem, e diz que “todo mundo olha tudo, então é uma morada sua mas tem muita interferência, né, na cidade.” Novamente aqui Fernando remete esta foto à sua vontade de trabalhar com a forma e a perspectiva, desenhando no espaço.

A foto 6 retorna a noção de casa e de espaço de convívio dentro de casa, na morada classificada como interna. O objeto (um alicate de poda de galhos) aparece aqui carregado de significado pessoal na fala de Fernando: “A gente tem muitas árvores lá, tem pitangueira, e tem muito isso de cuidar. Muitas vezes fico no fim-de-semana com a minha mãe cuidando do jardim, cortando, e eu lembro desta ferramenta em específico pois quando eu fiquei maior podia usar ela. Então falei: “Nossa que legal, agora posso cortar!”. Às vezes quando eu estava cortando não tinha a noção de que iria nascer de novo. Cortava, cortava e cortava e deixava a árvore pelada. Pensava “Nossa, por que a gente fez isso com a árvore?” E aí passava o tempo e ela se renovava. Então tem a coisa da vida que renova, podou um pedaço ali mas ela cresce e cresce mais forte”.

Com uma imagem fazemos uma viagem no tempo, neste tempo afetivo que permeia as nossas memórias, numa narrativa que toma forma à partir de fragmentos da vida, de lembranças íntimas: um diário intimista de lugares e

objetos. Os espaço da fotografia aqui representa o afeto e o lembrar, e a temporalidade estende-se para a autobiografia do fotógrafo.

Na foto 7, tirada no metrô, Fernando ressalta a importância de pegar um recorte de um ponto de vista que as pessoas passam e não percebem, não vendo da maneira com que aparece na fotografia. Remetendo-se à isto, Fernando diz que estes recortes são ressignificados dentro de uma forma: “Eu faço muito isto do recorte, eu recorto um lugar e as vezes eu recorto um lugar e as pessoas passam neste lugar todo dia mas quando eu ponho uma foto ou posto as pessoas olham e falam: “Nossa, onde que é isso?” e eu falo: “É tal lugar”, “Nossa, é tal lugar mesmo? Que legal, nunca tinha reparado desse jeito!”. Aqui apresenta-se a noção de fotografia como um *recorte*, como revelação de algo que já estava lá, remetendo ao título dado por Fernando à estas fotos: *fragmentos*; pedaços do real.

Nas fotos 8 e 9, retorna o valor dos objetos na história pessoal, pois em uma das fotos está um brinquedo do seu quintal com o qual ele brincava quando era pequeno e na outra estão talheres dourados que eram da sua bisavó que ele não conheceu. A foto dos talheres está em dupla exposição, e Fernando diz que este artifício procura mostrar uma “lembança meia turva, pois são coisas que eu lembro e voltei. Está mas não está, é importante mas passou e voltou. Eu não vivi tudo isso, mas eu acho importante”. Esta dupla exposição reforça a noção de que se revive histórias por meio da fotografia.

Na foto 10, retorna a relação com a cidade, e Fernando remete as janelas da imagem como estar no espaço e sair do espaço. Fala de janelas, portas e cidade como passagens, como movimento: “Eu gosto muito de janela, porta, passagens, que vejo como possibilidades. E eu gosto dessa porque tem recortes que você pode pensar dentro deste recorte que eu fiz, tem vários outros recortes aqui, são fragmentos.”

Safra (2005) refere-se às janelas como interfaces entre o espaço privado e o espaço público e aos carros como espaços pessoais ao mesmo tempo em que no mundo, adentrando aqui na noção de *espaço transicional*: “Assim como o espaço entre o corpo materno e o corpo da criança é vivido como espaço transicional, outros espaços do mundo adquirem essa qualidade. Todos nós

temos espaços transicionais que fazem parte de nosso cotidiano e nos permitem suportar a passagem pelos diversos tipos de espaços existentes no mundo.” (pg.85).

Notei que as fotos que remetiam à casa eram todas coloridas, e perguntei se havia algum fator na hora de escolher fotografar em colorido ou em preto e branco: “De casa eu trabalhei mais cor, pois acho que é mais quente, mais confortável. A cidade eu trabalhei muito forma e eu acho que o preto e branco ressalta forma, as linhas, o contorno. Na casa eu procurei trabalhar mais cor mesmo, até porque pegou muito o verde da minha casa, que poucas pessoas tem, e eu quis trazer isto que é a minha morada. A minha morada tem mais cor”.

Na foto 11, só compreendi o que estava na imagem depois que Fernando disse o que era: um suporte de planta – a princípio tinha visto apenas as correntes. Disse que são correntes que prendem, mas que libertam, “eu estou ali, mas eu saio, mas eu sempre volto”. Comento que a corrente e a árvore atrás são elementos muito fixos e estáveis, e Fernando conta que nasceu e cresceu na mesma casa até hoje, e que apesar de atualmente ficar pouco em casa este espaço é muito seu.

Nas fotos seguintes (12, 13 e 14) aparecem locais por onde ele passou: uma rua do seu bairro ao amanhecer, um prédio diferente do contexto do bairro e que chamou sua atenção, uma foto com dupla exposição de uma ponte do metrô Barra Funda e da estação do metrô Ipiranga.

Na foto 15, está o seu skate, que para ele um dos motivos das suas saídas fotográficas, pois muitas vezes saía para andar de skate e levava a câmera junto. Pela primeira vez notei que as fotos de objetos estavam quase todas em um fundo branco, e Fernando diz ter feito isto propositalmente pois quis “bem o objeto, sem deixar tanta interferência. Nessas fotos de objetos da morada interna tem muito isso: ou é um interno mais externo do lado de fora do quintal ou eu trouxe muito pra dentro de casa mesmo.” A foto 16 também é de um objeto, uma câmera fotográfica que era do seu tio e ganhou de presente dele na adolescência, quando começou a fotografar.

As fotos 17 e 18 são de lugares do seu cotidiano, uma é do metrô Ipiranga e a outra do terminal Sacomã por onde ele passa voltando da casa da sua avó. Na foto 19 há novamente um objeto que se relaciona com sua história pessoal: “Um portãozinho, que não é na minha casa mas lembra muito como era lá em casa, e aí eu lembrei na hora e fotografei ele, porque lembra muito. É um portão baixinho, de rococó, de barra de ferro, é bem antigo, e na minha casa era assim antes mas hoje em dia mudou.”

É importante relacionar aqui esta fala com o que foi dito inicialmente, sobre o suporte das imagens: elas imitam Polaroids. As Polaroids são fotografias únicas, originais e efêmeras - desde sua invenção, no final dos anos 1940, tornaram-se popularmente conhecidas como instantâneas. Depois de tirar a foto, ela já sai impressa da câmera, e a imagem surge lentamente na superfície do papel, até mostrar a imagem já impressa e emoldurada pelo quadrado branco. Por mais que sejam obtidas rapidamente, seu prazo de validade é curto, perdendo a cor ou ficando indefinidas com o tempo. A Polaroid consegue reter vestígios de tempo, materializando-os em imagem, imagem esta em desapareção cadente “como se fossem destinadas a cumprir a impossível missão de retornar ao seu espaço e tempo originários: um mundo já inexistente, que se desenha apenas nos caminhos da memória, lugares para os quais não há possibilidade de retorno” (Jallageas, 2012, pg.10). Desta forma, pouco importa se hoje em dia o portão de Fernando não existe mais, mas a sua memória o remete à este portão e quando ele fotografa qualquer outro portão de ferro já tem uma memória afetiva deste objeto.

A foto 20 é de uma planta que pertence à sua mãe, e que remete às diversas plantas que ele tem na sua casa e também à sua infância: “Eu fui criado pela minha mãe e pela minha avó, só mulheres, e eu tenho muitas primas. Então quando minha mãe estava trabalhando eu ficava com a minha avó e a minha avó tem isso de natureza muito forte, de plantar, a casa tem horta. Ela não toma remédio, quando está doente toma um chá, e como ela foi passando isso em casa nós temos plantas e gostamos de plantas, mexemos na terra – eu sou uma criança que brincava na terra, me sujei de barro, comi fruta do pé, tinha galinha em casa, peguei ovo da galinha...”

A foto 21 é de um lugar que ele passa frequentemente, a Uninove. A foto 22 é de vários objetos diferentes que ele juntou e fotografou – dois dos objetos já estavam retratados em outras imagens, o boneco de madeira e a câmera. São objetos muito presentes no seu cotidiano e que fazem muito sentido para ele por retratarem coisas que ele gosta.

A última imagem, foto 23, é de um túnel na Paulista, que é um dos lugares que ele mais frequenta em São Paulo e gosta muito. A foto está ligada às suas observações do espaço urbano, e mostra o recorte de um prédio. Foi feita enquanto ele estava parado no trânsito dentro do ônibus.

Por último, para minha surpresa, estava um papel cheio de palavras e frases escritas nele (aqui anexado como a 24ª imagem), e eram elas: *busca pela reafirmação; universo; ocupação e observação do espaço; cidade; padrões; relações mutáveis; resgate; espaciais e pessoais; fusão; natureza, casa, família; momentos; vivências; recanto; pensamentos; elementos arquitetônicos em meio ao caos; oposição; formação do eu; concreto, abstrato; interno e externo; construção; rompimento das delimitações; objetos como “link” entre emoções; caixa; multifacetado.*

Fernando disse que desde que começou a fazer as fotos anotou palavras que ia associando com o projeto: “Se tirava uma foto e lembrava de alguma coisa, ou idéias jogadas, fui anotando coisas que lembrei ou que se relacionavam com as fotos. E daí o nome do ensaio: Fragmentos. Veio disso, desses fragmentos de idéias, algumas conversam entre si, outras não.”

Para Fernando, foi um processo de resgatar lembranças, reconectando-o com vários fragmentos. Ele deu alguns exemplos concretos disso em sua fala: “Como isso de andar de skate por exemplo, eu não andava mais de skate; ou isso de sair com esses dois amigos meus que eu perdi muito o contato com eles, quase não falo mais, lembrei muito deles fazendo. Essa foto que eu fiz a noite me lembrou de um desses amigos que ama foto noturna e aí eu pensei “Nossa, o Rafael vai pirar!”, tem muitas fotos legais e ele também gosta muito de arquitetura. Eu falei “Preciso voltar a ter contato com ele”, mandei mensagem para ele e descobri que ele não fotografa mais, o cara era super bom e parou de fotografar... Foi meio que isto esse processo, foi bem legal.

Teve o processo de procurar coisas que eu lembrava, como esta ferramenta que eu lembrava mas não sabia onde estava. Isso foi bem legal também.”

A imagem revela-se como um percurso imaginário deste mundo sensível, e há algo naquilo retratado que transcende o que fora captado pela câmera fotográfica. Ao imaginar um lugar, por meio da narrativa fotográfica, é possível fazer um mergulho no tempo, um tempo não linear, guiado pelas nossas fantasias e sonhos, de modo a compreender quais os significados inerentes àquilo que *vemos e vi-vemos*.

Resgatar lembranças e reconectar fragmentos: a foto atesta que pessoas, objetos e lugares existem (seja na memória ou na realidade), nas palavras de Fernando, as fotos atestam “de que tinha, ou de que se perder tem”. Para ele, as fotos são “*micro-histórias*”, nos possibilitando viagens transgeracionais ao longo do tempo (sua bisavó, sua mãe, seu primo) e multi-espaciais no espaço através do tecido urbano - e tudo isto está dentro dele, neste espaço-tempo eminentemente pessoal e único.

Como dito por Volpe (2007):

Talvez o grande desafio da contemporaneidade seja buscar o enraizamento, *residir* – o acolhimento e permanência na própria casa, “um quarto todo seu” diria Virginia Woolf; a proteção e sustentação dos grupos de residência. Ao mesmo tempo e paradoxalmente poder transitar, sentir-se cidadão do mundo, eterno viajante, a expansão dionísica das ruas, buscar a multiplicidade de novos espaços e a flutuação de suas fronteiras, um lugar de permanente devir.” (pg.12)

Através da narrativa e da fotografia, Fernando atrela seu espaço interno ao espaço externo; neste terceiro espaço de experimentação, o espaço virtual. Na capacidade de criar espaços transicionais a pessoa “amplia o espaço de seu mundo, na medida em que consegue transformar o não familiar em familiar” (Safra, 2005, pg. 86) – como dito por Fernando, “eu gosto desse lance de pegar uma coisa que é todo mundo mas de ter um olhar que é só meu dentro daquela coisa.”

Capítulo 7

Considerações Finais

Ao final do trabalho, os participantes falaram sobre como a experiência de fotografar a sua morada os havia mobilizado: “Foi muito bacana, eu adorei fazer”, “Vou continuar trabalhando com estas imagens, a princípio eu ia fazer só o ensaio para a pesquisa mas eu gostei muito” e esta última frase em especial indica isto: “Gostei muito da experiência pois estou numa fase profissional em que estou fazendo muita coisa pros outros, e foi bom fazer um exercício fotográfico meu, uma coisa minha, autoral. Foi um bom escape. E coincidiu com uma época em que eu estava muito corrido, então quando dava uma desconectada eu reconectava no projeto. Tive milhões de outras idéias pra fazer...”.

Isto coloca no horizonte a possibilidade de continuar esta pesquisa no sentido de ampliar este dispositivo para utilizá-lo com outros sujeitos – como seria pedir para alguém que não se considera fotógrafo tirar fotos de sua morada? Ou como seria investigar o olhar do observador, colhendo os relatos daqueles que observam estas fotos e não necessariamente as tiraram? Outra questão que se coloca é o número de imagens pedido aos participantes – nenhum deles cumpriu o limite de 12 imagens solicitadas na consigna (alguns fizeram menos, outros mais). Como seria não dar um número definido a priori de imagens, e deixar que cada um escolhesse quantas fotos gostaria de mostrar?

É importante ressaltar que não se buscou levantar respostas certas e rígidas acerca das temáticas pesquisadas, e sim, apresentar uma discussão inicial sobre o tema, levantando possíveis respostas e questões latentes do estudo.

Fotografar a nossa morada no espaço é uma experiência que suscita inúmeras questões: seria buscar o enraizamento e o residir? Encontrar

acolhimento e proteção ou depararmos-nos com o desamparo e a dor? Moramos na nossa própria casa, no nosso corpo ou na cidade? Habitamos a nós mesmos, ao outro ou somos cidadão do mundo? Até onde vão os nossos limites e fronteiras?

Os sujeitos desta pesquisa foram de encontro com estas e outras inúmeras questões, disponibilizando-se para a abertura que a experiência de fotografar poderia permitir, nas suas diferentes representações da realidade. A multiplicidade de espaços possíveis a serem habitados foi algo surpreendente, nos seus vários sentidos de tempo e de ocupação espacial: ser encontrado no olhar do outro, misturar-se com os espaços, reconhecer as bordas corporais e seus limites, lembrar-se de acontecimentos e objetos, transitar pela cidade... Estamos continuamente criando e recriando nossa morada.

Os participantes atrelaram de diferentes formas o mundo externo ao mundo interno, demonstrando a natureza *paradoxal* da morada: nem dentro e nem fora, mas localizada entre ambos os espaços. Assim como os fenômenos e objetos transicionais, que não tem natureza nem subjetiva nem objetiva, mas ambas as coisas simultaneamente. É nesta experiência de transicionalidade, inscrita no espaço-tempo potencial, que as imagens são frutos de relações vividas e formas de criar o mundo.

Relacionando realidade interna e realidade externa, nesta área intermediária de experiência, não estamos no espaço, mas *somos* o próprio espaço. Abarcando dentro e fora, eu e outro, meu e não-meu, conhecido e desconhecido... Enquadrar a foto, tirá-la, ampliá-la e montá-la em uma sequência são partes do processo de encontrar a si mesmo com estas inúmeras casas que habitamos ou que deixamos de habitar – seja um lugar físico e concreto, o nosso próprio corpo ou mesmo as nossas memórias e sensações, todos estes em constante movimento de mudança junto ao tempo.

Assim, considero que tirar fotos é algo como traçar histórias, e através dos relatos dos participantes foi possível compreender que em cada foto há também o começo de uma história, em um exercício de imaginação, criação e memória. Na segunda foto a montagem já está a caminho, e a história que se anunciou na primeira foto agora se move para sua própria direção, definindo

sua noção de espaço e prevendo seu sentido no tempo. Compreendo então que narrar é *reelaborar* uma experiência, na medida em que “trata-se da tentativa de se dar uma história, de estar no mundo e habitá-lo, de contar a realidade” (Volpe, 2007, pg. 14).

A possibilidade de narrar a própria história através das fotos promove assim um contorno às experiências vividas, reinventando-as e prolongando-as “como uma co-criação do eu e da alteridade, deixando rastros que retomados permitem novo olhar e atualização de seu sentido” (Volpe, 2007, pg. 14). Assim, compreende-se o ato fotográfico como possibilidade de reunir aspectos subjetivos e objetivos, pois através dele os elementos materiais do mundo podem ganhar forma e sentido, garantindo separação e continuidade, ligação e diferenciação entre sujeito e mundo, na “possibilidade de intercâmbio contínuo entre o sujeito e o outro, entre a vida subjetiva e a realidade compartilhada, entre o indivíduo e a cultura” (Safra, 2005, pg. 43). Na teoria Winnicottiana, esta experimentação também é pertinente ao campo das artes, da religião, do viver criativo e do trabalho criador.

A relação existente entre fotografia, transicionalidade e a temática da morada é um tema complexo e, de certa forma, novo para a área de pesquisa na Psicologia, por isso, pretendeu-se, com esse estudo, despertar no leitor interesse sobre as potencialidades da fotografia e para possíveis produções sobre o tema. As questões levantadas aqui apontam aspectos da pesquisa que indicam a necessidade de novos aprofundamentos e as perspectivas de continuidade do trabalho.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Paulo Antonio da Silva. *A fotografia como instrumento de intervenção clínica junto a pacientes psicóticos*. Paulo Antonio da Silva; orientador: Gilberto Safra. – 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010. São Paulo, BR-SP.
- ANZIEU, Didier. *O eu-pele / Didier Anzieu/ tradutoras Zakie Yazigi Rizkallah, Rosali Mahsuz/ revisora técnica Latife Yagizi*. – São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade / Marc Augé; tradução Maria Lúcia Pereira*. – 9ª edição – Campinas, SP; Papyrus, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia / Roland Barthes; tradução Júlio Castañon Guimarães*. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BOSCO, Adriana Perassi. *Entre a essência e a construção: experiências cotidianas do feminino a partir da produção fotográfica de jovens mulheres paulistanas*. Adriana Perassi Bosco; orientador: Vera Sílvia Facciola Paiva. – 2009. 243f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – IPUSP. 2009. São Paulo, BR-SP.
- BUCCI, Eugenio. *Meu pai, meus irmãos e o tempo*. In: 8 X Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer* / Michel de Certeau; 20. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FERNANDES, Anete Maria Busin. *Reflexões sobre a construção do ethos do Psicopedagogo: uma experiência vivida no Espaço de formação*. Anete Maria Busin Fernandes; orientador: Gilberto Safrá. – 2011. 261 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. 2011. São Paulo, BR-SP.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *As diversas faces do cuidar – Novos ensaios de psicanálise contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2009.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise* / João A. Frayze-Pereira. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- FORGHIERI, Yolanda Cintrão. *Psicologia Fenomenológica: fundamentos, métodos e pesquisa* / Yolanda Cintrão Forghieri. – São Paulo: Pioneira, 1993.
- JALLAGEAS, Neide. *Travessias*. In: Instantâneos: Tarkóvski (Mostra de Cinema de São Paulo). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*; 3 ed. Tradução de Anne Marie Davée. - Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2012.
- LUZ, Rogério; LINS, Maria Ivone Accioly. *D.W. Winnicott: Experiência Clínica & Experiência Estética*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora RevinteR Ltda., 1998
- NEIVA-SILVA, Lucas e KOLLER, Sílvia Helena. *O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia*. In: Estudos de Psicologia, , v.7, n.2, p. 237-250, 2002.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann* / Marcel Proust/ tradução Mario Quintana/ 3ª ed. Rev Olgária Chain Féres Matos/ prefácio,

cronologia, notas e resumo Guilherme Ignácio da Silva/ posfácio Marie Gagnebin. – São Paulo: Globo, 2006. – (Em busca do tempo perdido/ V.1)

- QUINTAS, Georgia. *O pensar fotográfico*. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/o-pensar-fotografico/>>, Blog Olhavê, artigo escrito em 23 de setembro de 2008. Acesso em: 29 de abril de 2013.
- QUINTAS, Georgia. *A fotografia é a arte necessária para o tempo*. Disponível em: < <http://olhave.com.br/blog/a-fotografia-e-a-arte-necessaria-para-o-tempo/>>, Blog Olhavê, artigo escrito em 3 de outubro de 2011. Acesso em: 23 de outubro de 2012.
- QUINTAS, Georgia. *O espaço que guardamos em nós*. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/o-espaco-que-guardamos-em-nos-2/> >, Blog Olhavê, artigo escrito em 12 de novembro de 2011. Acesso em: 29 de abril de 2013.
- QUINTAS, Georgia. *Arqueologia de Ficções*. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog/arqueologia-de-ficcoes/>>, Blog Olhavê, artigo escrito em 8 de outubro de 2013. Acesso em: 8 outubro de 2013.
- QUINTAS, Georgia. *Nunca é só lembranças*. Disponível em: < <http://olhave.com.br/blog/nunca-e-lembrancas/> >, Blog Olhavê, escrito em 25 de outubro de 2013. Acesso em: 25 de outubro de 2013.
- ROLNIK, Suely. *Arte Cura? Lygia Clark no Limiar do Contemporâneo*. In: *Psicanálise, Arte e Estéticas da Subjetivação* / Giovanna Bartucci (org.) – Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: teoria e clínica*. / Gilberto Safrá. – Aparecida, SP: Idéias & Letras: São Paulo: Unimarco Editora, 2005. – (Coleção Psicanálise Século I).
- SAFRA, Gilberto. *A po-ética na clínica contemporânea* / Gilberto Safrá. – Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004. – (Coleção Psicanálise século I)

- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia* / Susan Sontag; tradução Rubens Figueiredo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VOLPE, Altivir João. *Fotografia, Narrativa e Grupo: Lugares onde pôr o que vivemos*. Altivir João Volpe; orientador: Sylvia Leser de Mello. – 2007. 186f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – IPUSP. 2007. São Paulo, BR-SP.
- WENDERS, Wim. *To Shoot Pictures...* In: *Once – photos and stories by Wim Wenders* / Wim Wenders - D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc. e Schirmer/Mosel, 2001.
- WINNICOTT, D. W. *O Brincar & a Realidade* / D. W. Winnicott; tradução José Octávio de Aguiar Abru e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, D. W. *Explorações Psicanalíticas* / D.W. Winnicott/ orgs. Clare Winnicott, Ray Shepherd, Madeleine Davis/ trad. Jose Octavio de Aguiar Abreu. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1994.
- WINNICOTT, D. W. *Tudo começa em casa* / D.W. Winnicott; tradução Paulo Sandler. – 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Anexos

Anexo I: Termo de consentimento livre e esclarecido

Você foi convidado (a) a participar da etapa prática da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso intitulada “A Fotografia como Vivência Transicional: Criando Espaços Entre”, de Luísa Ribeiro Telles, estudante da Graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; sob orientação da Professora Doutora Rosa Maria Tosta.

O objetivo deste estudo é compreender a fotografia como possibilidade de construção de um espaço potencial entre o sujeito e o mundo objetivamente percebido, tendo como desdobramento disto a investigação da vivência de morada por meio da produção de imagens relacionadas à esta temática. Sua participação consiste em tirar até 12 fotos ao longo de um mês na tentativa de responder a consigna “Fotografe sua morada”. Em seguida será realizada uma entrevista semidirigida para que você fale sobre as fotografias produzidas - para isto elas estarão impressas em papel. Se consentido, a entrevista será gravada.

A participação neste estudo é voluntária e poderá ser interrompida se você assim desejar, sem nenhum prejuízo. O benefício esperado ao participante é propiciar uma discussão do uso da fotografia na noção de habitar um espaço, relacionando à esta experiência sua história pessoal e percepções. O material coletado poderá mostrar-se um importante documento para a formulação de um campo de pesquisas relacionando Fotografia e Psicologia.

Como as imagens produzidas serão impressas no trabalho, se por acaso você resolver identificar-se ou identificar outras pessoas nas fotos, incorrendo no compromisso de confidencialidade de sua participação, o faça mediante o preenchimento do formulário de Autorização de Uso da Imagem em Anexo. Alternativamente, caso você queria fotografar pessoas ou a você mesmo e não quiser ser identificado, as imagens não aparecerão na pesquisa.

Em qualquer etapa do processo você poderá entrar em contato com a pesquisadora através dos telefones (11) 9 9941-6900 e (11) 3814-5906 para esclarecimentos, caso necessário. Também é garantida a liberdade de retirada do consentimento, a qualquer momento, bem como seu desligamento quanto participante da pesquisa, sem qualquer prejuízo. Você tem o direito de ser mantido atualizado acerca dos resultados parciais da pesquisa e, mediante solicitação expressa, receber todas as informações desejadas.

As despesas com a impressão das fotografias serão ressarcidas pelo pesquisador, de forma que não existirão despesas para o participante. Se existir qualquer despesa adicional, ela fará parte do orçamento para a pesquisa.

Os dados coletados serão usados apenas para o estudo e os resultados serão veiculados através de artigos científicos em revistas especializadas e/ou em encontros científicos ou congressos, sem que a identificação dos participantes seja possível a não ser da autorização do mesmo e dos possíveis sujeitos que apareçam em suas fotos, também mediante de sua autorização.

Luísa Ribeiro Telles

Pesquisadora responsável

Profa. Dra. Rosa Maria Tosta

Orientadora da pesquisa

Acredito ter sido suficientemente esclarecido a respeito das informações que li sobre a pesquisa “A Fotografia como Vivência Transicional: Criando Espaços Entre”. Discuti com a pesquisadora Luísa Ribeiro Telles sobre a minha decisão de participar deste estudo, ficaram claros pra mim quais são os propósitos da pesquisa, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, a garantia de confidencialidade ou a minha identificação e de outros nas imagens mediante autorização e de esclarecimentos permanentes.

Ficou claro também que a minha participação é isenta de despesas e que tenho garantia de acesso aos resultados e de esclarecer minhas dúvidas quando for preciso. Concordo voluntariamente em participar esta pesquisa, e poderei retirar meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidade, prejuízo ou perda de qualquer benefício que eu possa ter adquirido.

Assinatura do Entrevistado

Nome

RG

Fone para contato

Data: / / ; Local:

Anexo II: Declaração de autorização de uso de imagem

Eu, _____, RG _____,
autorizo a utilização de minha imagem, captada em imagens fotográficas, na
pesquisa intitulada “A Fotografia como Vivência Transicional: Criando Espaços
Entre”. As fotos serão utilizadas para fins acadêmicos, analisadas e publicadas
no Trabalho de Conclusão de Curso da pesquisadora Luísa Ribeiro Telles, na
Graduação de Psicologia da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-Sp, sob orientação da
Professora Doutora Rosa Maria Tosta.

Assinatura do Autorizante

Luísa Ribeiro Telles

Assinatura da Pesquisadora

Rosa Maria Tosta

Assinatura da orientadora

Data: / / ; Local: