

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Thoya Lindner Mosena

**DA PERDA IMPLICADA NO REGISTRO:
foto-grafando numa oficina terapêutica**



Porto Alegre
2008

Thoya Lindner Mosena

**DA PERDA IMPLICADA NO REGISTRO:
foto-grafando numa oficina terapêutica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientadora:
Profª. Dra. Simone Moschen Rickes

Porto Alegre
2008

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M898d Mosena, Thoya Lindner

Da perda implicada no registro: foto-grafando numa oficina terapêutica [manuscrito]
/ Thoya Lindner Mosena; orientadora: Simone Moschen Rickes. – Porto Alegre, 2008.
178 f. + Anexo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2008, Porto Alegre, BR-RS.

1. Fotografia – Registro. 2. Oficina terapêutica. 3. Imagem – Leitura – Representação. 4. Lacan, Jacques Marie Emile. 5. Freud, Sigmund. I. Rickes, Simone Moschen.. II. Título.

CDU – 77.02

AGRADECIMENTOS

Ao Joaquim e à Maria Eduarda, por serem a razão das mudanças que esta dissertação testemunhou;

À minha família, por ter se dedicado a mim para que eu pudesse me dedicar ao trabalho;

A Ana Carolina Simoni, Giovana Serafini e Simone Lerner, por terem feito parte desta trajetória;

À Renata, por ser um pedaço do Rio no Sul;

A Laura Gonçalves, Luciana Wickert e Rosane Ramalho, por serem um pedaço do Sul no Rio;

À equipe do CAD/IPUB, pela acolhida;

À Eli Lacerda, pela hospitalidade;

Aos *oficinantes*, pelas perguntas *desassossegadoras*;

À Larissa Grandi, pela parceria que se transformou em amizade;

À Luciana Sander, por tantas afinidades que se transformaram em parceria;

A Fernando Salles Teixeira, pela ajuda carinhosa para *escanear* as imagens que figuram neste trabalho;

Aos professores Ana Maria Medeiros da Costa, Edson Luiz André de Sousa e Rosa Maria Bueno Fischer, pelos caminhos apontados;

À Simone Moschen Rickes, por eu ter chegado aqui.

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei o carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

Manoel de Barros

RESUMO

MOSENA, Thoya Lindner. **Da Perda Implicada no Registro**: foto-grafando numa oficina terapêutica. – Porto Alegre, 2008. 177 f. + Anexo. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2008.

A experiência que sustenta as reflexões contidas nesta dissertação se desenrolou em uma oficina de fotografia que aconteceu num centro de atenção diária de uma instituição psiquiátrica da cidade do Rio de Janeiro. Partindo da definição etimológica da foto-grafia como uma escrita com a luz, nos perguntamos sobre as relações possíveis entre o fotografar e o escrever. As oficinas terapêuticas – um território híbrido onde está em jogo o encontro entre vários saberes (Rickes) – configuram-se como o campo para a nossa experiência. Participaram da Oficina de Fotografia pacientes adultos usuários deste serviço e a proposta consistiu em convidá-los a fotografar a partir de três eixos temáticos: o escrever, a instituição que abriga a oficina e a cidade. Este trabalho está estruturado a partir de três principais seções. No primeiro capítulo, apresentamos a instituição, o desenrolar da proposição da Oficina neste espaço de tratamento, e nos perguntamos se esta intervenção teve o efeito de produzir uma desacomodação nas práticas já instituídas. Para articular esta hipótese, utilizamos os conceitos de *studium* e *punctum* segundo os formulou Barthes. Na segunda seção, procuramos delinear uma definição possível para a imagem como uma superfície que não é apenas plana (Didi-Huberman), mas que pode se apresentar como porosa. Tomamos para isso a noção proposta por Rivera de que o imaginário pode se desdobrar em *imagem-muro* e *imagem-furo*. A possibilidade de manter uma pulsação entre estas duas formas de imagem nos remete de volta ao *oficinar* e aos impasses que este fazer engendra, seja no sentido de se manter fechado, quanto de se abrir a novas experimentações. A partir da interrogação sobre como ler as imagens e os textos produzidos ao longo da Oficina, buscamos a referência freudiana como base para a nossa postura ética frente a este material. Neste sentido, não fizemos uma análise do conteúdo das fotografias e escritos, nem nos debruçamos sobre a biografia dos pacientes. Construímos pequenos ensaios que contam a trajetória de cada um com o fotografar nesta Oficina. Finalmente, na terceira seção desenvolvemos, a partir das contribuições de Freud e Lacan, o tema que parece costurar as experiências singulares, a saber, a pergunta sobre o que é um registro. O registrar implica a perda, e é esta assertiva que insiste de várias formas diferentes ao longo deste relato.

Palavras-chave: **1. Fotografia – Registro. 2. Oficina terapêutica. 3. Imagem – Leitura – Representação. 3. Lacan, Jacques Marie Emile. 5. Freud, Sigmund.**

ABSTRACT

MOSENA, Thoya Lindner. **Da Perda Implicada no Registro**: foto-grafando numa oficina terapêutica. – Porto Alegre, 2008. 177 f. + Anexo. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2008.

The experiment that supports the reflections contained in this dissertation occurred during a photography workshop that was held at a day-care center in a psychiatric institution in the city of Rio de Janeiro. Based on the etymological definition of photography as a form of writing with light, we question ourselves as to the relationships that are possible between photographing and writing. The therapeutic workshops – a hybrid territory in which the meeting of various areas of knowledge is at play (Ricketts) – are structured as the field for our experiment. Adult patients that are users of this service participated in the photography workshop. The objective was to invite them to take photos based on three central themes: the act of writing, the institution that houses the workshop, and the city. This study is structured into three main sections. In the first section, we present the institution and the development of the workshop's scheme within this treatment site. We asked ourselves whether this intervention disrupted previously established practices. In order to articulate this hypothesis, we used the concepts of *studium* and *punctum* as formulated by Barthes. In the second section, we seek to define an image as a surface that is not only plane (Didi-Huberman), but also porous. In order to do this, we employ the notion proposed by Rivera that imagined reality could be broken down into an *image-wall* and an *image-hole*. The possibility of maintaining a kind of pulsation between these two forms of images brings us back to *workshopping* and to the impasses that such an undertaking engenders in the sense of keeping oneself either closed or open to new experimentation. Starting with the question of how to interpret the images and texts produced during the workshop, we sought to employ the Freudian concept as the basis of our ethical stance concerning this material. In this sense, we neither analyzed the content of the photos and compositions, nor concerned ourselves with the patients' biographies. We composed brief essays on each patient's experience with photography in the workshop. Finally, based on the contributions of Freud and Lacan, in the third section we develop the issue that seems to connect the individual experiences: What is a register? The act of registering implies a loss; and this is a statement that appears in various manners throughout this essay.

Key words: **1. Photography – Record. 2. Therapeutic workshop. 3. Image – Reading – Representation. 4. Lacan, Jacques Marie Emile. 5. Freud, Sigmund.**

SUMÁRIO

1. AJUSTANDO O FOCO... : palavras de abertura	10
2. O QUE VEMOS DO QUE NOS OLHA: uma visada panorâmica do território que abrigou a Oficina de Fotografia	13
2.1 O QUE VEMOS DO NOVO TERRITÓRIO	14
2.1.1 A Instituição	14
2.1.2 As Oficinas Terapêuticas	17
2.1.3 A Oficina de Escrita	20
2.2 A EXPERIÊNCIA DE ESCREVER COM IMAGENS E IMAGINAR COM A ESCRITA	22
2.2.1 A Oficina de Escrita: entre um mudar e um manter	22
2.2.2 O Fotografar e o Escrever: o registro daquilo que não se vê	27
2.2.3 Sobre a Introdução do Fotografar Onde se Escrevia	35
2.2.4 Foto-grafia: do que pode fazer <i>punctum</i> no <i>studium</i> da oficina	40
3. SOBRE A EXPERIÊNCIA COM O FOTOGRAFAR: o <i>oficineiro</i> como <i>guia-turista</i>	43
3.1 DE QUE CONSISTE UMA IMAGEM?	44
3.2 O <i>GUIA-TURISTA</i> OU O ESTRANHAMENTO COMO POTÊNCIA CRIADO	51
3.3 COMO (RE)CORTAR SEM ESTRAGAR? <i>BANHADOS DE TERAPIA</i> , BANHADOS DE TEXTOS E IMAGENS	53
3.4 ENSAIOS FOTOGRÁFICOS	58
3.4.1 Helder, o <i>Dsertador</i>	59
3.4.2 JAPF, o <i>Pacificador</i>	70
3.4.3 Aristóteles, o <i>Poeta-repentista</i>	76
3.4.4 Flávio, o <i>Fraseador</i>	84
3.4.5 Maria Cecilia, a <i>Vasculhante</i>	93
3.4.6 Dalila, a <i>Escrivã</i>	99
3.4.7 Nicácia, a <i>Contadora</i>	106
3.4.8 Marcos, o <i>Professor de História</i>	114
4. O QUE NOS OLHA DAQUILO QUE VEMOS: o fotografar entre o registro e o apagamento	121

4.1 IMAGEM E MORTE: a imagem como limiar	121
4.2 DA PERDA IMPLICADA NO REGISTRO	133
4.2.1 <i>Fort-da</i> : o vai-e-vem do carretel e a temporalidade do registro	143
4.3 A IMAGEM E A PULSAÇÃO VISÍVEL-INVISÍVEL	146
4.4 O FOTOGRAFAR E A BUSCA PELO REGISTRO DO GESTO	156
5. DO QUE RESTA DA EXPERIÊNCIA: o <i>oficinar</i> como interpretante do dispositivo	164
6. <i>DEFOTOGRAFANDO...</i> : palavras de reabertura	169
7. PÓS-ESCRITO: escrevendo com imagens, imaginando com a escrita	171
REFERÊNCIAS	175
ANEXO	179

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	59
Imagem 2.....	73
Imagem 3.....	74
Imagem 4.....	78
Imagem 5.....	85
Imagem 6.....	86
Imagem 7.....	89
Imagem 8.....	94
Imagem 9.....	102
Imagem 10.....	103
Imagem 11.....	110
Imagem 12.....	111
Imagem 13.....	115
Imagem 14.....	118
Imagem 15.....	159

1. AJUSTANDO O FOCO...: palavras de abertura

O fotografar e suas relações com a escrita, naquilo que podem nos dizer sobre o registro, são o foco da nossa atenção neste trabalho. Voltar o olhar para este tema coincide com a minha mudança de Porto Alegre para o Rio de Janeiro. Na bagagem, além da mala e da cuia, trouxe o interesse pelo escrever e uma máquina fotográfica. Voando entre uma cidade e outra ao longo de todo o mestrado, foi no Rio que se constituiu um campo onde pude desenvolver a pesquisa que aqui relato, mas foram também as referências do Sul que me permitiram chegar a este novo território. De lá eu trouxe ainda uma pergunta sobre como trabalhar com fotografia na clínica. Havia experimentado utilizar uma máquina fotográfica em um atendimento e as condições em que tal intervenção foi possível e seus efeitos seguiam me intrigando. Esta questão inicial desdobrou-se nas reflexões acerca da relação entre imagem e escrita e, finalmente, naquilo que a fotografia pode nos dizer sobre o registro. Talvez a minha condição de estrangeirismo tenha contribuído para ativar um desejo antigo de estudar fotografia, mas é difícil explicar por onde passam algumas das nossas escolhas.

Na pele de nova habitante de uma cidade, saí em busca de uma oficina de escrita onde pudesse seguir meus estudos. Enquanto isso, me via impressionada pelo sotaque, pelos costumes, pela paisagem e pela hospitalidade com que fui recebida. Indicaram uma oficina que conta com dez anos de existência e cujos participantes se prontificaram em ser anfitriões, apresentando de algum modo a cidade, a instituição e o *oficinar*. Neste espaço, em função da pesquisa, passei a ser um pouco guia por estar propondo algo; e um pouco turista não só na cidade, mas também neste tipo de trabalho. É com o olhar de uma *guia-turista*, que mostra uma paisagem que aparentemente conhece bem, mas que procura se manter aberta a se afetar e a se surpreender que passo a contar a história dessa travessia.

A entrada na instituição como pesquisadora foi mais um elemento gerador de interrogações. Participei apenas de uma de suas oficinas, então de algum modo passei a fazer parte daquele território e, ao mesmo tempo, nunca deixei de ser *de fora*. Apresento o campo onde aconteceu a nossa experiência no primeiro capítulo. Para começar, a instituição, passando por uma breve contextualização do trabalho em oficinas para, finalmente, mostrar um pouco da Oficina de Escrita que abrigou a Oficina de Fotografia. A fim de vislumbrar que possível efeito teve a introdução do fotografar neste espaço onde se escrevia, conto como

funcionava a Oficina de Escrita, como funcionou a Oficina de Fotografia e de que modo uma se viu afetada pela outra.

Ainda neste primeiro capítulo, elaboramos uma forma possível de enlaçar o escrever e o fotografar através da etimologia: foto-grafia significa escrever com a luz. Mesmo tratando-se de escritas que configuram diferentes texturas, ambas nos colocam pelo menos uma questão comum: **como se faz um registro?** Neste primeiro momento, esmiuçamos o modo como se dá o processo de formação de uma imagem fotográfica a partir da inscrição da luz numa superfície fotossensível.

O segundo capítulo, dedicado a narrar a experiência, inicia-se por uma tentativa de circunscrever de que consiste uma imagem. Alguns autores nos acompanham neste vaguear o olhar pela imagem e nos propõem diferentes modos de tomar o imagético não apenas como uma superfície plana, mas como uma espécie de tapeçaria que pode apresentar brechas. Outros autores, por sua vez, nos ajudam a encontrar pistas de como percorrer o material com o qual trabalhamos, ou seja, falas, textos e fotografias. Contamos também sobre as dificuldades e os impasses com os quais nos deparamos no processo de recortar a experiência para poder narrá-la. E, finalmente, apresentamos o resultado deste recorte na forma de ensaios fotográficos, que se constituem de pequenas histórias de como cada participante experimentou a Oficina de Fotografia.

As interrogações que os *oficinantes*¹ elaboraram acerca do fotografar são analisadas no terceiro capítulo e constituem um fio com o qual procuramos tecer as relações entre fotografia, imagem, registro e apagamento. Além dessas questões outras tantas restaram, mas resgatamos uma acerca do próprio fazer em oficinas para assinalar no quarto capítulo. Este não foi o tema do nosso percurso, mas se fez presente em toda a trajetória e se mantém como interrogação.

O que nos atinge desde uma fotografia nem sempre é o elemento visível que constitui sua estampa, mas algo como aquilo que Manoel de Barros descreve no seu poema que serve aqui de epígrafe: é um silêncio, um perfume, uma existência. O gesto de fotografar também não coincide com o ver, mas sim com o poder fechar os olhos, tempo para que uma imagem se forme. Manoel de Barros (2005:23), em outro poema, diz assim: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra”. Com isto ele não nos aponta para um não ter o que

¹ Forma pela qual nos referimos aos participantes da oficina.

dizer, mas para o reino em que as palavras rimam com a criação. É nesta terra da despavbra que em seguida vamos entrar, lugar onde talvez possamos fotografar algumas existências.

2. O QUE VEMOS DO QUE NOS OLHA: uma visada panorâmica do território que abrigou a Oficina de Fotografia

Neste primeiro capítulo, apresentamos o campo onde aconteceu a experiência com o fotografar, fazendo aparecer algumas das interrogações que surgiram ao longo da aproximação com o novo território e com a proposição da nossa intervenção. Inicialmente, descrevemos brevemente a instituição que abriga as oficinas onde atuamos. Depois, falamos sobre o contexto em que se estabeleceram as oficinas terapêuticas para, em seguida, enfocarmos a Oficina de Escrita e a Oficina de Fotografia² mais detidamente.

O território que abrigou a experiência que aqui contamos é o da Oficina de Escrita do Centro de Atenção Diária Luiz Cerqueira (CAD) do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este Centro é também conhecido como hospital-dia³, e o Instituto de Psiquiatria da UFRJ é chamado de IPUB. As relações deste território intramuros com a paisagem da cidade permearam e seguem entremeando os rumos que este trabalho tomou.

Contamos ainda um pouco das várias histórias que, em alguns momentos, se aproximam e em outros se afastam entre si, como vários planos que podem em alguns pontos compor algo: a história da instituição, da Oficina de Escrita, da Oficina de Fotografia e de como cada um dos *oficinantes* produziu escritos e imagens neste espaço. Essa narração é tecida a partir de alguns recortes de publicações sobre o CAD, o IPUB e as oficinas terapêuticas, e também a partir dos *Diários de Bordo*⁴ escritos ao longo desta experiência. Destes diários não há propriamente uma citação, mas já uma elaboração. Sobre esses relatos podemos contar que foram formatados, não de forma premeditada, num certo espelhamento do *livro de registro* de cada encontro da Oficina, aparato com caráter burocrático que serviria de base para o registro nos prontuários dos pacientes, mas que nem sempre é utilizado para qualquer fim que não seja o de ser uma ata. Estas anotações são feitas a cada encontro pelo

² A Oficina de Fotografia aconteceu entre os meses de junho e novembro de 2006.

³ Em linhas gerais, hospital-dia é um dispositivo de tratamento à psicose, em alguns casos substitutivo da internação, que foi proposto a partir do movimento da Reforma Psiquiátrica. No IPUB consiste num atendimento diário, que funciona de segunda a sexta, das 8h às 16h e que oferece, entre outros, espaços terapêuticos na forma de oficinas. Os pacientes passam ali o dia, se para isso tiverem indicação e, ao fim da jornada, voltam para as suas casas.

⁴ Nome do conjunto de notas que fiz após cada encontro da Oficina.

*oficineiro*⁵. A leitura posterior dos registros feitos pela pesquisadora fez saltar aos olhos essa reprodução do aparato institucional. E lançou, entre outras, a pergunta sobre **como fazer um registro** do que se passa em uma Oficina, em um trabalho em grupos, dinâmica que se difere de um atendimento individual?

O *Diário de Bordo* se fez tecer por uma escrita dos fatos e não de um registro da transferência. É como se no mero relato das cenas que marcaram cada encontro, o autor, o *oficineiro* estivesse de fora, excluído; e o registro desta experiência só tenha sido possível depois. Este espelhamento de um livro de atas que referíamos na maneira de registrar no diário parece se fazer ver no próprio movimento de entrada do pesquisador no campo, que parece não ter acontecido num rompante, numa subversão, mas num certo mimetismo, numa certa colagem. Por outro lado, Talleberg (2004:5) nos fala dessa ambigüidade que mesmo um livro de registro institucional pode conter, de ser ao mesmo tempo “o controle-opressão dos arquivos que a tudo registram, mas igualmente a insistência e inventividade daquilo que escapa”. Num trabalho em oficina podemos ver operar este vetor que vai de uma alienação, de um misturar-se, à **produção de uma perda** que nos permite nomear algo de uma criação?

Passemos então a situar-nos neste campo e o façamos acompanhados dessas primeiras perguntas que, esperamos, se atualizem e ganhem corpo ao longo do texto.

2.1 O QUE VEMOS DO NOVO TERRITÓRIO

2.1.1 A Instituição

O Instituto de Psiquiatria da UFRJ mantém como uma espécie de apelido seu antigo nome, quando a Universidade ainda chamava-se *do Brasil* e o Rio de Janeiro ainda era a capital federal.

A psiquiatria brasileira nasceu na Praia Vermelha e o prédio onde hoje funciona a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro abrigou o primeiro hospital psiquiátrico da

⁵ Forma pela qual o coordenador ou os técnicos e estagiários serão referidos neste texto.

América Latina, o Hospício de Pedro II, fundado em 5 de dezembro de 1852. Após a proclamação da República, passou a chamar-se Hospital Nacional de Alienados, nome que manteve até ser extinto, em 1944⁶.

A nomenclatura oficial mudou, mas esta mudança não alcançou a língua corriqueira. O IPUB, como é conhecido, abriga um espaço que é ao mesmo tempo contíguo e separado do restante do campus da Universidade. Não funciona no mesmo endereço onde se situava o Hospício de Pedro II e onde hoje encontramos as instalações da Escola de Comunicação. Chega-se ali entrando pelos portões do estacionamento, ao lado da entrada do Pinel⁷. Um pouco mais adiante, nos fundos, à direita, em uma passagem com guardas que quase sempre está aberta, aportamos no Instituto de Psiquiatria.

O IPUB compreende várias construções que cercam um jardim de árvores frondosas. Tem o prédio de moradias para os alunos da residência médica ou dos cursos de especialização que vêm de fora; uma outra construção onde funcionam o ambulatório e o Centro de Estudos – auditório onde acontecem apresentações e discussões de casos clínicos; uma biblioteca; um quiosque que serve de refeitório e ponto de encontro, conhecido como *cantina*; um antigo teatro que abrigará um centro de pesquisa; uma enfermaria, com serviço de plantão e de internação, com salas de professores e diretores no andar superior; outras pequenas casas onde funcionam alguns projetos de atendimento; e um hospital-dia.

Como uma instituição antiga que é, o IPUB, assim como boa parte do campus da Praia Vermelha da UFRJ, mostra na sua arquitetura a história que conta. Foi fundado em 1938, mas o tempo veio pedir mais espaço e novas construções foram aos poucos erguidas. O Centro de Atenção Diária Luiz Cerqueira (CAD) é um desses prédios novos. Tem dois andares e se estende por mais alguns quiosques. Situa-se à direita da biblioteca, nos fundos. Na sua origem, abrigava um hospital-dia, um CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), um Clube⁸ e oficinas terapêuticas, que funcionavam com uma única equipe, “com o intuito de

⁶ In: <http://www.rio.rj.gov.br/saude/pinel/>

⁷ O Instituto Phillippe Pinel foi fundado em 13 de janeiro de 1937, com o nome de Instituto de Neurosífilis e fazia parte do complexo psiquiátrico da Praia Vermelha, juntamente com o Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, o IPUB. Em 1965, foi batizado como Hospital Pinel, homenageando o fundador da psiquiatria, Philippe Pinel. Em 1994, ganhou seu nome atual: Instituto Municipal Phillippe Pinel (In: <http://www.rio.rj.gov.br/saude/pinel/>).

⁸ Clube da Esquina: com encontros aos sábados, seus sócios têm carteira de associado e fazem saídas para exposições, cinema ou também para a praia, além de atividades locais. Abriga pacientes do IPUB e de alguns CAPS do Rio de Janeiro.

manter a coesão das estratégias terapêuticas propostas” (Zusman, 1998:219). O hospital-dia, criado em 1987, tinha como proposta evitar internações prolongadas e reincidentes.

Hoje em dia, CAD e hospital-dia são formas diferentes de nomear um mesmo serviço. Talvez tenham mesmo se tornado tão coesos que se transformaram em um só. A pequena placa verde perto da porta, que bem pode passar despercebida, avisa que estamos no Centro de Atenção Diária Luiz Cerqueira. Ainda que os nomes se confundam, seguem acontecendo ali as oficinas, apesar de o serviço não funcionar mais como CAPS. Sua equipe é formada por psiquiatras, psicólogos, terapeutas ocupacionais, musicoterapeutas, enfermeiros, assistentes sociais, auxiliares de enfermagem e outros técnicos.

Como o nome sugere, este hospital não funciona como um local de internação. Pressupõe diariamente uma chegada e uma saída. Para muitos, um ir e vir diário de vários anos. Os pacientes que ali aportam chegam a cada dia em horários variados, entregam o seu cartão de identificação na recepção (a partir do qual é registrada a data e o horário de entrada e saída em um livro) e seguem para alguma das oficinas ou para os atendimentos individuais com psicólogos e psiquiatras, ou ficam no pátio, na cantina (onde fazem as refeições), pelo jardim, sentados ou deitados nos bancos de pedra sob a sombra das enormes árvores.

Deste pátio, se esticamos um pouco o pescoço, enxergamos de um lado o Pão de Açúcar, e de outro, o Cristo Redentor. Quando se chega à instituição, é esse jardim de plantas, prédios, bancos de pedra e gentes que nos recebe. Pacientes, técnicos, estagiários, alunos, professores e gatos por ali se encontram, se espreguiçam, conversam. Os gatos são personagens de muitas histórias, ganham cuidados especiais de técnicos e pacientes, são conhecidos pelos seus respectivos nomes e estão por toda a parte.

Cada sala do hospital-dia tem o nome de uma flor. Foi somente no final da experiência com a fotografia, já fazendo as entrevistas, que vimos os nomes das salas. Idéia da atual coordenadora da instituição, traz um pouco do jardim para o prédio, mas a verdade é que as salas não são conhecidas por estes nomes, mas pelas atividades que ali acontecem. Assim, temos a sala de reuniões, a sala da coordenadora, a sala de tal oficina.

Ao CAD chegam os pacientes encaminhados por profissionais do próprio IPUB que estão ou em acompanhamento no ambulatório, ou internados na enfermaria (estes somente eventualmente, e com permissão, podem participar das atividades do hospital-dia). Ao chegarem ali, são recebidos e avaliados por um *grupo de acolhimento*, que acontece semanalmente e conta com uma dupla de técnicos. A partir daí, os pacientes passam a ter um

técnico de referência, junto com o qual definem o tratamento. A proposta de que cada paciente tenha um técnico de referência foi retomada após alguns anos sem ser implementada, mas parece seguir como algo a ser construído, já que tanto técnicos quanto pacientes algumas vezes se perguntam quem é referência para quem. Além das consultas médicas e do eventual atendimento psicológico individual, as demais atividades são realizadas em grupo: Doce aroma (sabonetes), Corpo e som, Cancioneiros (oficina de música que formou uma banda com este nome), Ouvidores de vozes, Oficina expressiva, Oficina de culinária, Oficina de escrita.

2.1.2 As Oficinas Terapêuticas

As oficinas terapêuticas são um dispositivo de tratamento que se configurou como centro da intervenção em saúde mental nos últimos anos. Ganharam um lugar de destaque principalmente em função da Reforma Psiquiátrica, como é chamado o movimento que propõe, a partir do fim do século passado, que a loucura seja atendida fora dos manicômios. Os serviços de atendimento ambulatorial e de atividades diárias surgiram como alternativa ao modelo asilar, com o objetivo de viabilizar a diminuição do tempo de internação e a constituição de um modo de o sujeito habitar a cidade.

Foi neste ambiente que se propiciou o estabelecimento das oficinas como um “campo de resgate da singularidade, da cidadania e da possibilidade de inserção social” (Guerra, 2004:29). Surgem então como depositárias de um ideal de intervenção, que acaba por deslocar a direção do tratamento do saber médico para uma prática interdisciplinar. As oficinas terapêuticas têm-se configurado como um território no qual médicos, artistas, psicanalistas, educadores e terapeutas ocupacionais, entre outros, podem experimentar a interdisciplina.

Este é um elemento diferencial do fazer em oficinas: não apenas desloca a centralidade do saber médico em relação à loucura, como promove o enlace entre vários outros campos do saber. Há um descentramento de todo o campo *psi* até então predominante nos serviços de saúde mental. Embora haja o suporte de uma equipe clínica, muitas vezes os *oficineiros* são artistas ou simplesmente profissionais que se vêem fígados pelo fazer que organiza cada oficina. Esta abertura passa a permitir a inscrição da loucura e da produção dos *oficinantes* num outro lugar na cultura.

Apesar de isso ser relativamente comum, não será essa propriamente a realidade que vamos encontrar. A oficina na qual depositaremos nosso olhar neste trabalho acontece numa instituição contígua a uma enfermaria de internação, cujo modelo de tratamento segue centralizado no saber médico-psiquiátrico. Os *oficineiros* até podem vir de outros campos, mas ainda há um certo embate para que estes sejam reconhecidos como detentores de um saber sobre a loucura e seu tratamento. A grande vantagem do abrir estas brechas talvez seja justamente atualizar um questionamento sobre os saberes já instituídos, encorajando cada um a reinventar os modos de *oficinar* com a loucura.

Por estar construído neste terreno que abriga uma prática interdisciplinar, dizemos que o trabalho em oficinas configura “territórios híbridos de atuação” (Rickes, 2006). Para os próprios *oficinantes* muitas vezes este é um espaço em que se confundem clínica e educação. Os *oficineiros* são por eles chamados de professor, e a relação com o fazer também se estabelece em alguns momentos como numa sala de aula tradicional. Há uma suposição de que o *oficineiro* é detentor de um saber sobre o que se faz ali; e alguns participantes sentem-se compelidos a avisar quando terminam a “tarefa”, ou a perguntar o que o “professor” achou do seu trabalho. Espera-se um retorno, uma avaliação por parte do monitor da oficina. Este é um espaço que nem é estritamente clínico, pois inclui uma prática mais propositiva; nem é propriamente educacional, porque não se propõe a engendrar relações de ensino-aprendizagem. Por outro lado, ali encontramos a possibilidade de vislumbrar encontros transferenciais que se aproximam ora do fazer da clínica, ora do fazer da educação.

Como numa relação transferencial, para cada sujeito se estabelece um enlace que é singular, mas é interessante observar que nestes espaços, pelo menos a partir da nossa experiência, não há uma mistura com o trabalho do médico. Talvez porque a intervenção psiquiátrica esteja baseada em prescrições mais ou menos fixas e o *oficinar* seja uma práxis em que se pretende “programar o acaso” (Guerra, 2004:54). Mas este território onde se tenta responder a uma excessiva burocratização da clínica com um fazer não prescrito não está livre de sofrer daquilo que tenta combater, e é isso que também veremos no desenrolar destas linhas.

O que é peculiar numa oficina terapêutica é o *fazer com* uma materialidade, compreendida em consonância com a proposta da artista plástica Faiga Ostrower (apud Talleberg, 2004:9): não se trata necessariamente de algo substancial, mas daquilo que é “formado e transformado pelo sujeito”. É o que permite que haja oficinas de música, de teatro, de escrita, de fotografia, de pintura, de jardinagem, etc. O acento, portanto, não deve

estar colocado sobre o produto material mas sobre o modo como cada *oficinante* conduz este fazer. “Nos espaços das oficinas não só a matéria é esgarçada, manipulada e inventada: neste processo de artificialização, o próprio sujeito se apresenta como invento” (ibid:33). São os movimentos deste fazer que possibilitam a construção de uma outra posição para o sujeito e propiciam o deslocamento de um lugar de objeto para o de autor de uma história.

O operador deste dispositivo é a produção de uma “densidade simbólica diferenciada” (Guerra, 2004:23) a partir da criação de um produto, que pode ser um texto, uma música, uma imagem. Esta densidade simbólica pode ser tomada como um lugar de interseção entre a noção de objeto⁹ para a psicanálise e de produto para o campo da sociologia. Os eventuais efeitos “terapêuticos”¹⁰ de uma oficina não podem ser visualizados nem no fazer em si, nem no produto que lhe sucede, mas no enlace transferencial entre *oficinantes* e *oficineiros* que emoldura este processo. É o encontro de um destinatário para este fazer e para este produto que lhes outorga o estatuto simbólico. Ao passar pela linguagem, ao ser contornada pela palavra que esta produção ganha densidade passível de inscrição psíquica. A partir do estabelecimento de uma nova relação com a linguagem espera-se que o sujeito possa inventar um modo de reenlace com a sua história e com o cotidiano da cidade.

Antes de continuarmos, é necessário nos determos sobre o termo *dispositivo*, utilizado aqui para nos referirmos às oficinas. Talleberg (2004) resgata o que Foucault, em seu livro *Vigiar e punir* especificou como dispositivo, ou seja, uma série de técnicas disciplinares, cujo objetivo seria docilizar os corpos, cerceando os comportamentos que desviassem do esperado¹¹. A autora nos propõe, entretanto, a partir do trabalho em oficinas e dos fundamentos do conceito foucaultiano, que tomemos o dispositivo como constituído por um quiasma¹² que nos faz ver um sentido de coerção, mas também de produção, que subverte, dobra, faz resistência. “É neste ponto de inflexão que gostaria de pensar o dispositivo oficina,

⁹ Objeto *a* (pequeno *a*): conforme a concepção lacaniana, é o objeto causa do desejo; aquele que é recortado na fundação da relação sujeito-Outro, e que marca a existência de uma falta primordial, motivo de busca incessante do sujeito por um reenlace com a alteridade. Lacan identificou quatro destes objetos, que só podem ser apreendidos enquanto “‘fragmentos’ parciais do corpo” (Chemama, 1995:152): o seio, as fezes, a voz e o olhar.

¹⁰ A questão do caráter terapêutico de uma oficina será retomada no quinto capítulo. A partir do momento em que se passou a escutar a psicose como uma posição discursiva, como intervir diante desses sujeitos? O viés terapêutico, como vimos, remonta ao tempo em que ainda se pensava a loucura como doença. Vivemos então na prática este paradoxo.

¹¹ O conceito *dispositivo*, para Foucault, é bem mais complexo do que o exposto. Utilizamos a referência a Talleberg porque esta autora relaciona o termo especificamente ao trabalho em oficinas.

¹² Quiasma: cruzamento de dois feixes nervosos ou de dois tendões; quiasma óptico, cruzamento dos nervos ópticos (In: Dicionário Brasileiro Globo. São Paulo: Globo, 1993).

no delicado e perigoso ‘fio da navalha’, daquilo que oprime, adestra, dociliza, mas que também sabota, transgride, resiste” (ibid:23).

As oficinas, ainda que utilizadas como dispositivo institucional, contêm na origem de seu nome algo que faz resistência a essa idéia de uma opressão. Constituíram, antes de se tornarem terapêuticas, pequenos grupos de trabalhos domésticos, que se caracterizavam por produzir artefatos de forma manual, sem a utilização de máquinas. Eram os próprios artesãos que imprimiam o ritmo e iam tecendo os rumos da produção, de acordo com a relação singular que cada um estabelecia com aquele fazer.

Quando utilizamos, portanto, a expressão *dispositivo oficina* guardamos essa duplicidade, de vê-lo ao mesmo tempo como um mecanismo institucional e um espaço de criação e de interrogação ao instituído. Utilizamos aqui a palavra dispositivo não como uma técnica ou como uma estandardização passível de ser padronizada. Procuramos preservar o que uma oficina pode conter de potência para a criação. Para a psicanálise, o uso do termo dispositivo também é delicado, uma vez que Lacan justamente rompe com qualquer tentativa de engessar a clínica, pelo risco de transformá-la numa prescrição *standard*. Numa alusão à fotografia, ferramenta com a qual *oficinamos*, pode aproximar-se mais de um **diz-negativo** do que de um **dis-positivo**, capaz de pela presença abrir espaço para a ausência.

No passo seguinte, situamos o nosso campo de intervenção, fazendo primeiro um retrato panorâmico da instituição para depois dar um close na oficina de fotografia.

2.1.3 A Oficina de Escrita

Quando cheguei ao Rio de Janeiro trazia na bagagem a vontade de trabalhar com a escrita. Mais especificamente numa oficina de escrita, lugar que me parecia entrelaçar o escrever e o clinicar num território que ainda era estrangeiro. As pessoas mostraram-se hospitaleiras, me recebendo de forma efusiva como a psicóloga que faz mestrado no Sul. Sentia-me duplamente habitante-turista: na cidade e no *oficinar*. Podia me sentir um pouco habitante desta oficina no sentido de que comungava do desejo de operar com a escrita, mas nunca havia experimentado o ofício do *oficineiro*.

A Oficina de Escrita acontece na última sala do corredor do andar superior da construção à esquerda. Sendo a sala utilizada para atendimento às famílias, conta com um

espelho, além de um quadro-negro, uma escrivaninha e uma grande mesa, onde normalmente ficavam apoiados bolsas e cadernos e que algumas vezes hoje já é utilizada para os *oficinantes* à sua volta escreverem. Isto nem sempre é possível porque há uma certa tradição de escreverem sentados em roda pela sala com uma prancheta no colo; e também porque a mesa se torna pequena para reunir um número maior de participantes.

A porta da sala permanece aberta, mas curiosos e candidatos a participar da Oficina são geralmente recebidos com a frase: *esta é uma oficina fechada!* Quando alguém de fora vem ter à porta, cá de dentro já ouve que se trata de uma oficina fechada. O que será que essas pessoas vêm fazer ali? Recentemente uma nova estagiária perguntou: *por que havia sido dito que se tratava de uma oficina fechada antes mesmo de a pessoa dizer a que veio?* Perguntas que os novos podem fazer, com aquele olhar estrangeiro que lhes é peculiar, sobre aquilo que para os demais já é demasiado familiar para produzi-las.

As oficinas que acontecem no hospital-dia podem ser *abertas*, quando permitem que novos membros entrem em qualquer momento do trabalho, independente do número de *oficinantes* e da frequência; e são ditas *fechadas* quando implicam um número definido de participantes, sugerindo uma certa regularidade na formação do grupo, possibilitando e tendo como objetivo um certo encadeamento, uma certa continuidade. A Oficina de Escrita é *fechada*, mas acolhe de tempos em tempos novos participantes. Algumas vezes, pacientes novos chegados à instituição são para ela indicados; outras vezes, são os próprios *oficinantes* que convidam alguém para conhecer o trabalho. O critério principal é que se tenha uma relação com o escrever, com a escrita. Mas a porta da Oficina de Escrita se abre e se fecha para uns e para outros por razões nem sempre visíveis.

Aquilo que aparecia sempre como uma frase pronta e que fazia com que um visitante desse meia-volta da porta, que estava aberta mas que não podia ser transposta, deu lugar a algumas perguntas: por que esta é uma oficina fechada? Quem aceitamos que entre na Oficina mesmo assim? Quem não aceitamos que participe? Quais são os critérios para que dela seja possível fazer parte? Questões que passaram a interpelar os *oficineiros*, eventualmente os *oficinantes* e que interrogam o próprio dispositivo *oficina*. Uma oficina serve para quê? Quais são seus objetivos? O que produz o efeito terapêutico de uma oficina? Quantos *oficinantes*? Quantos *oficineiros* ela comporta? O que faz de um participante um *oficinante*, e um coordenador um *oficineiro*?

A Oficina de Escrita já é bastante conhecida, acontecendo há cerca de dez anos, e mantém em seu grupo alguns *oficinantes* que dela participam desde o seu início. Não é para

menos que, com o passar do tempo, tenha-se configurado como um espaço de trabalho com o escrever que guarda uma série de tradições. Foi neste campo em que se procura jogar ao mesmo tempo com a manutenção de uma história e com a criação, que propusemos introduzir uma Oficina de Fotografia, experiência que em seguida passamos a contar.

2.2 A EXPERIÊNCIA DE ESCREVER COM IMAGENS E IMAGINAR COM A ESCRITA

2.2.1 A Oficina de Escrita: entre um mudar e um manter

Foi no espaço desta Oficina de Escrita que se configurou, ao longo de algum tempo, o campo de experiência para esta pesquisa. Uma primeira aproximação foi feita em meados de 2005, justamente por ser o lugar onde se trabalhava com o escrever por ali. Inicialmente como uma participação temporária, como forma de conhecer a instituição, seguir investigando sobre a escrita e estar de alguma forma próxima da prática clínica, o projeto acabou se estendendo e ganhou enfim novos contornos no ano seguinte.

Continuar participando do dispositivo mostrou-se como uma possibilidade de constituir um espaço onde algumas questões com as quais operamos no Projeto de Dissertação¹³ se atualizariam e ganhariam potência. Para seguir, foi preciso elaborar uma proposta¹⁴ que fosse aprovada pela coordenação do CAD e que fizemos tramitar também pelo Comitê de Ética do IPUB. Tratava-se então da proposição de uma Oficina de Fotografia inserida na Oficina de Escrita.

A questão-chave para esta nova proposta tinha a ver com a relação entre escrita e imagem na constituição subjetiva e partia de uma experiência clínica, na qual a máquina fotográfica passou, por um tempo, a fazer parte do tratamento¹⁵. Do trabalho com sujeitos para os quais o corpo ainda não foi delineado com uma certa consistência que só o contorno da palavra do Outro pode lhe conferir, surgiu então a pergunta sobre como se dá a operação

¹³ *Foto-grafia: tecituras possíveis entre imagem e escrita numa oficina terapêutica*. Projeto de dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, BR-RS, 2006.

¹⁴ *Proposta de oficina de fotografia: entre a escrita com a luz e o escrever um si mesmo*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPUB/CAD, 2006.

¹⁵ Relato esta experiência no referido Projeto de Dissertação.

psíquica de se fazer uma imagem. O Estádio do Espelho, conforme proposto por Lacan ([1949]1998), foi assim um primeiro eixo articulador para se pensar a escrita de uma imagem.

Lacan (ibid), neste escrito, nos fala de uma brincadeira infantil que lhe forneceu as bases para formular a noção de que esta é a plataforma a partir da qual estrutura-se o *eu*. Observou que a criança, por volta dos seis meses de idade, tempo em que ainda não caminha e nem mesmo mantém a postura ereta, com o suporte de alguém, pode ser vista diante do espelho numa experiência de júbilo. No desenrolar dessa cena, é o reconhecimento pelo adulto de que aquele é o reflexo daquela criança que a convoca a fazer um esforço para resgatar e fixar um aspecto instantâneo de sua imagem. Este fixar um aspecto instantâneo nos remete justamente ao fotografar, ainda que a experiência em frente ao espelho não possa ser igualada ao fazer fotográfico.

Como bem nos faz lembrar Tisseron (2005), no entanto, esta não é apenas uma experiência escópica, mas relacional. Diz de um tempo da constituição do sujeito em que impera uma relação de alienação ao Outro. A criança se vê diante do espelho e olha o outro olhando o que depois reconhecerá como a sua imagem. Num primeiro momento, portanto, ela não se reconhece. A essa altura, só pode reconhecer este adulto que a olha e que lhe diz se tratar ali de sua própria imagem. Só vai poder reconhecer-se por volta dos dois anos e, ainda assim, porque esta é uma experiência compartilhada com uma alteridade. A convicção pela descoberta da imagem de si se dá por este compartilhamento. É o olhar do outro que, cumprindo uma função de espelhamento, permite a constituição de uma imagem de si.

Tomando a foto-grafia como um escrever com a luz, e o fotografar como uma metáfora para essa operação psíquica que se configura também como uma plataforma para um posterior registro, novas interrogações se produziram. Poderíamos pensar na fotografia como um modo de potencializar a constituição de uma imagem de forma permanente? O que na fotografia poderia apontar para um trabalho que tem como um de seus horizontes a construção de um lugar mínimo a partir do qual é possível dirigir-se ao Outro e ao outro?

Estas eram perguntas norteadoras no trabalho com sujeitos em um certo *vir-a-ser*, ou seja, sujeitos sobre os quais dizemos que ainda estão por constituir uma posição discursiva. Na oficina do CAD, entretanto, que recebe apenas adultos, isto é, sujeitos que de alguma forma já cartografaram um modo possível de relação com a linguagem, de que forma a produção escrita e a produção de imagens poderiam afetar-se?

Estas foram algumas das questões que estiveram latentes na proposição de uma Oficina de Fotografia *dentro* da Oficina de Escrita. Por que neste espaço e não como uma oficina a mais, com um espaço próprio e específico para o fotografar? Esta foi outra pergunta que nos acompanhou e que surgiu em vários momentos, refeita pelo menos cada vez que alguém tomava conhecimento deste projeto. A Oficina de Escrita configurou-se naquele momento como um campo privilegiado, sendo um dos únicos nos quais a pesquisadora recém-chegada circulava justamente pelo seu interesse genuíno pelo escrever. Mas havia outras prováveis razões. Ora, um dos objetivos do projeto era pensar as relações entre escrita e imagem, então um espaço que abarcasse as duas formas de produção poderia ser interessante. Além disso, propor uma nova oficina requeria mais tempo e talvez um vínculo mais consistente com a instituição, o que não era ainda possível naquele momento. Várias respostas possíveis, talvez todas legitimamente incompletas e que talvez possam continuar sendo tramadas no que segue.

Como já foi mencionado, a Oficina de Escrita funciona há um certo tempo e teve uma coordenadora anterior que foi quem estabeleceu o seu formato de funcionamento, herdado então pela atual *oficineira* quando de sua aposentadoria e conseqüente desligamento da instituição. É importante descrever aqui essa rotina que é considerada pela equipe como referência para os *oficinantes*, porque ao longo da Oficina de Fotografia houve alguns movimentos nessa estrutura.

Dessa oficina participam os pacientes que freqüentam o hospital-dia e que escolhem, juntamente com o seu *técnico de referência*, a partir de seus interesses e possibilidades subjetivas, trabalhar com a escrita. São todos adultos, homens e mulheres que passam o dia ali, mas voltam para casa no fim da jornada. Para alguns, um local de tratamento, recuperação, para outros, lugar de trabalho, de aprendizagem, de escuta; para outros, ainda, um campo onde se tensiona o tempo todo a hospitalização e o trânsito no mundo *lá fora*.

O *hospital-dia*, ainda que se proponha a evitar ou diminuir as internações e sua duração, carrega no seu nome e na sua localização as marcas de uma história que também insiste em não mudar. O IPUB parece guardar esse paradoxo de ter sido o berço de uma proposta de desativar os manicômios, servindo de modelo para outros serviços Brasil afora e de seguir funcionando em alguns aspectos como um hospital psiquiátrico. Paradoxo este que interfere na imagem que a instituição oferece aos demais serviços de saúde mental do município e arredores e que é seguidamente tema de interpelações dos seus usuários. *Dizem*

que aqui é hospital psiquiátrico, mas aqui é hospício, reitera Helder, numa certa interpretação da tentativa nem sempre bem-sucedida de dar novo nome a antigas práticas.

Flávio, por outro lado, se pergunta e nos pergunta sobre o explícito objetivo da instituição de *ressocializar, reabilitar socialmente* seus pacientes e o fato de muitos deles ficarem anos a fio freqüentando suas oficinas, ambulatórios e enfermarias, e muito pouco circularem pela cidade, pela rua e pelo mercado de trabalho: *o hospital-dia ressocializa ou cronifica?*¹⁶ Talvez essa seja mesmo uma pergunta que nos convoca a pensar num ou-ou, Flávio, porque ora pode produzir efeitos de reenlace social, ora pode, como num tiro que sai pela culatra, produzir justamente aquilo que pretende combater.

Se a chegada à Oficina foi tímida, a recepção foi calorosa e seguida de muitas perguntas: *você é psicóloga? Como é seu nome mesmo? É estagiária? Você é de onde? Vai embora quando?* Aparentemente acostumados ao chegar e partir dos alunos da graduação em estágio na instituição – que conta também com uma equipe técnica “permanente” – eles logo perguntam pelo dia de ir embora. Sabem que a oficina e a instituição, para alguns, se configuram como uma passagem. Algumas vezes são os *oficineiros* que passam e os *oficinantes* que ficam; outras vezes, o contrário: os *oficinantes* passam e os *oficineiros* ficam. O entrar e o sair, o chegar e o partir, o dentro e o fora, o abrir e o fechar constituem uma pulsação ali nem sempre possível.

Cheguei para ficar um mês, apenas para conhecer, mas ainda não foi estabelecida uma data de partida. Novos projetos foram permitindo que eu ficasse. Talvez esteja num vão entre as duas possibilidades apontadas acima, ou seja, para todos parece claro que eu não ficarei permanentemente, já que meu vínculo com a instituição é como pesquisadora, mas que eu também não ficarei apenas o tempo de um estágio. O sotaque denuncia o estrangeirismo e é motivo para curiosidade e interesse pelo Sul, pelo frio, pelo chimarrão, pelo que ouviam falar, pelo que já leram deste lugar que desconhecem. Em contrapartida, apresentam a sua cidade, perguntando o que conheço ou não conheço, o que nela gostam ou desgostam, por onde transitam, o número do ônibus que tomam, em que estação de metrô se deve descer para ir daqui a acolá.

No primeiro dia, uma nova proposta estava sendo iniciada: em vez de um dos *oficineiros* levar um texto, Helder havia se comprometido a trazer um de sua autoria. Chegara atrasado, então foi improvisada a proposição de uma temática livre. Mas no seu texto daquele

¹⁶ Voltamos a esta questão no quinto capítulo.

dia, entre outras coisas, ele contou justamente sobre o que escreve em casa: *desertações*. As dissertações também podem produzir mesmo um efeito de desertificação, que pode mesmo ser um convite a desertar...

Os encontros da Oficina de Escrita acontecem às sextas-feiras à tarde. A cada encontro um dos *oficineiros* leva um texto que é lido em voz alta, um trecho por cada um. Uma vez lido, abre-se espaço para discuti-lo: o que pensam sobre o escrito, sobre o tema, sobre a questão que coloca, o que não entenderam, o que lhes chama a atenção. Comenta-se o assunto, a forma que o autor utilizou para escrever, concorda-se ou discorda-se das opiniões emitidas pelos demais. Aquele texto tem a função de ser um disparador para a escrita do dia. Após a leitura coletiva e a discussão, há o momento de escrever. Define-se, antes disso, a partir da leitura e dos comentários subseqüentes, uma *frase-estímulo*. Normalmente era escolhida uma frase para que todos escrevessem, mas em alguns encontros, com base no texto trazido, cada um escolhe a frase que funcionará de estímulo para o seu escrito. Outras vezes, no entanto, o que insiste como tema nada tem a ver diretamente com o texto disparador, mas com algum acontecimento na vida pessoal do *oficinante*.

Terminados os textos, cada um lê o que escreveu para os demais. Uma nova rodada de comentários, apontamentos e associações acontece e, como era de praxe, uma certa análise se o *oficinante* entrou ou não na proposta temática do dia. É uma tradição que lembra a execução de uma tarefa escolar, em que é esperado que o aluno se restrinja a uma forma de fazer pré-determinada. Mas essa é uma das tradições que vêm se deslocando para outras formas de escutar a produção do outro.

Cada *oficinante* tem o seu caderno, cuja capa contém o nome da instituição, o nome da oficina e uma fotografia dos seus participantes, incluídos os *oficineiros*. Helder já verbalizou não gostar de *sair na foto com aqueles loucos*, apesar de que acaba no final das contas por fazer parte da foto. A questão de se ver incluído naquele grupo que nomeia de *loucos*, ele traz à tona de outras formas, o que será retomado mais adiante¹⁷. Esta fala do Helder trouxe para nós uma outra pergunta, que tinha a ver com a relação que ele e, de forma genérica, o grupo, tinha com a fotografia, com o *sair na foto*. No Projeto de Dissertação, mencionáramos o cuidado que pretendíamos ter em convidá-los a serem fotografados, ou mesmo a trazerem fotos suas de casa. Talvez esta tenha sido uma das razões para mantermos uma certa cautela.

¹⁷ No terceiro capítulo, item 3.4.1.

A pergunta sobre como seria para eles o trabalho com imagens, porém, não se reduz a esta fala do Helder. Houve também uma tentativa anterior de introduzir imagens em vez de textos para o momento inicial de definição do tema, iniciativa esta que a nova coordenadora tomou logo na sua estréia na Oficina. A reação imediata a esta proposta foi de um certo alvoroço. *Como assim, não ter um texto, mas uma imagem acrescida de uma legenda para servir de disparador para a escrita?* Num primeiro momento, houve um movimento de resistência àquela novidade, um certo queixume. A *oficineira* na época entendeu que para o grupo era complicado mudar o formato rotineiro da Oficina.

Interessante que ela tenha lembrado dessas duas situações para nos contar justamente quando estávamos às voltas com a proposta de fazer imagens. Lembrou também que a fotografia por ela trazida estampava uma criança em uniforme militar empunhando uma arma. Seu objetivo havia sido trabalhar um assunto que está na ordem do dia na cidade e no país, isto é, a violência. Seu objetivo parece ter sido trazer algo da realidade do mundo lá fora, algo do cotidiano. O fato é que para a *oficineira* ficou a impressão de que havia sido sua proposta de trabalhar com *uma* imagem que havia mobilizado a todos e a Oficina voltou a funcionar nos moldes já conhecidos.

A questão, porém, talvez fosse a imagem trazida. O grupo referia uma demanda por fazer coisas diferentes e a proposta da *oficineira* viera como uma certa resposta a isto. *O grupo não havia solicitado mudanças, afinal de contas?* Tratando-se da imagem de uma criança empunhando um fuzil, o movimento de resistência pode ter sido endereçado mais ao tema do que ao trabalhar com imagens em si. Ao mesmo tempo, então, que havia um pedido de que algumas coisas do funcionamento sistemático da oficina mudassem, havia um movimento contrário que tendia à manutenção da rotina.

2.2.2 O Fotografar e o Escrever: o registro daquilo que não se vê

Quando o projeto de uma Oficina de Fotografia foi apresentado para as *oficineiras*, foram essas duas cenas que nos vieram à lembrança: a fala do Helder e a tentativa frustrada de introduzir imagens num espaço de escrita. Esta experiência, acrescida da idéia de que alterar a rotina seria complicado, fez com que nos fosse solicitado não fazer uma oficina de fotografia contínua, mas intermitente. Tínhamos inicialmente pensado em um número de encontros semanais que aconteceriam numa certa continuidade, mas reformulamos essa

proposta para acolher o pedido de que se fizessem intervalos para que fosse possível, de tempos em tempos, voltar ao funcionamento da Oficina de Escrita. Tinha-se uma hipótese de que seria importante resguardar este espaço já configurado em torno do escrever, apesar de estarmos introduzindo um novo aparato de trabalho.

Sendo assim, feito este acordo, a Oficina de Fotografia aconteceria então em três módulos não-contínuos. De algum modo confirmou-se a idéia de que para os *oficinantes* era imprescindível garantir o tempo da escrita, mesmo nos encontros em que fossem fotografar, por toda a relação que cada um e o grupo como um todo já estabeleceu com o escrever e com a Oficina de Escrita. Se por um lado a reformulação do seu formato só aconteceu numa certa concessão às preocupações em relação a uma modificação mais radical da rotina, não foi propriamente descontínuo o percurso que a Oficina de Fotografia acabou por desenhar.

De alguma forma, os textos que foram trabalhados nos encontros entre um módulo e outro contemplavam alguns dos assuntos emergentes ao longo da produção de imagens. Por outro lado, por um movimento dos próprios *oficinantes*, mesmo nos encontros em que a proposta era fotografar, eles se punham também a escrever. Um modo de mostrar com todas as letras que o que os reúne ali é a escrita que tem o papel como suporte; e de fazer ver, talvez, que fotografar, ainda que seja uma forma de escrever com a luz, é mesmo uma escrita de outra ordem. Mas o inverso também acontecia, ou seja, nos encontros intervalares, questionavam quando fotografariam novamente.

O que sustentava a nossa proposta de enlaçar o fotografar e o escrever era justamente esta brecha que a língua nos abre: *foto-grafia* em sua etimologia significa escrever com a luz. A linguagem nos oferece essa espécie de zona de aproximação entre duas formas diferentes de escrita. Como produto da fotografia, temos uma imagem em negativo, que se faz aparecer na materialidade de uma superfície fotossensível a partir da imaterialidade de um gesto e da imaterialidade da luz. Aqui nos referimos ao que é material ou imaterial tendo como parâmetro de materialidade aquilo que nos é palpável, visível. Neste sentido, a luz e o gesto de fotografar, em relação à superfície que recebe suas marcas, nos parece imaterial.

O processo de registro de uma imagem fotográfica pode nos ser útil aqui para que possamos visualizar em que pontos ele se aproxima de uma escrita e em quais pontos dela se distingue. No que consiste então o fotografar? Os rudimentos para a invenção da fotografia¹⁸ remontam ao século XVI, por volta do ano 1554, quando Leonardo da Vinci descobriu o

¹⁸ Conforme FEIJÓ, Cláudio & alli. *Escola de fotografia imagem ação*. Texto obtido no site www.olhar.com.br/apoiodidatico/historiafotografia.htm.

princípio de que a luz refletida por um objeto projeta fielmente sua imagem no interior de uma câmara escura se existir apenas um orifício para a entrada dos raios luminosos. Nos primórdios, os aprendizes de fotógrafos adentravam a própria câmara, que não era então portátil. Depois, uma lente colocada no orifício de entrada melhorou o aproveitamento da luz: um **espelho** foi então adaptado para rebater a imagem na tela e mecanismos foram desenvolvidos para facilitar o enquadramento do tema. A imagem era refletida em uma tela ou pergaminho preso na parede oposta ao orifício da caixa. Com esses e outros aperfeiçoamentos, a caixa ficou cada vez menor e o artista já podia trabalhar do lado de fora protegido por um pano escuro.

Interessante sublinharmos que este jogo entre um dentro e um fora, que já mencionamos e que vamos seguir desdobrando ao longo deste texto, aparece também na construção do próprio aparato fotográfico. Quando não havia máquinas, mas câmaras, ou seja, grandes caixas nas quais se tinha que entrar para registrar a imagem, já se falava de um distanciamento entre o fotógrafo e o seu referente. O advento das câmeras portáteis vem radicalizar a noção de uma certa mediação que o aparelho parece estabelecer entre aquele que olha pelo visor e aquilo que é por ele olhado. Algo se interpõe entre o fotógrafo e o objeto que lhe é fonte de luz.

Aquele recurso de projeção da imagem de um tema foi bastante utilizado pelos pintores por muitos anos ainda. No filme *Moça com brinco de pérolas*¹⁹ o protagonista, o pintor Vermeer, faz uso de uma câmara como esta para projetar o tema da obra que viria a ser pintada e que dá nome ao filme. Qual seria a diferença entre ter o modelo vivo diante dos olhos e projetado enquanto imagem no interior da câmera? Permitiria ao artista perceber os detalhes, planejar a utilização das luzes e sombras? Parece que desde aquela época já se colocava a questão de que há coisas que só nos são visíveis mediante a utilização de um aparelho, como uma condição necessária para ver aquilo que nos é imperceptível a olho nu. Há um outro aspecto bastante interessante no uso de uma máquina: o olhar através de um pequeno visor, que nos exige sempre fechar um olho para melhor ver. É como se fosse preciso haver **um não-ver para poder ver**.

A pintura flertou com a fotografia em sua origem e havia mesmo quem achasse que a fotografia viria substituir o trabalho do pintor, especialmente numa época em que eram produzidos os retratos. O fato é que ambas se deixaram afetar mutuamente: o recurso à câmara escura produziu uma mudança radical na pintura, cujas obras passaram a ser mais

¹⁹ Peter Weber, Inglaterra, 2003.

realistas; por outro lado, talvez tenha sido também por influência da pintura que, além de uma mera projeção, se fizesse necessário um registro da imagem refletida no interior da caixa. Naquela época, não estava ainda em jogo a impressão mas apenas a projeção da imagem.

Ainda hoje essa relação entre fotografia e realidade nos é prenhe: são as imagens que atestam a veracidade dos fatos. “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina” (Sontag, [1977] 2004:16). É como se pudéssemos dizer que a realidade passa a estar *dentro* da foto.

Benjamin ([1931] 1994:93), diferenciando a pintura e a fotografia, comenta sobre esse atestado de realidade que a fotografia fornece. Enquanto os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do pintor, quando este conseguia retratar seu modelo com fidelidade; na fotografia preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real e que não quer extinguir-se na arte. Não estaria Benjamin suspendendo excessivamente o lugar de artista do fotógrafo? Será que a fotografia teria o poder de guardar essa realidade que retrata de forma tão pura? No contexto crítico no qual escreveu sobre a fotografia, Benjamin (ibid) apontava para uma desvalorização do estatuto menos *realista* e único da pintura. Para ele, a possibilidade de reprodução técnica que a fotografia engendra destruía essa característica própria à imagem, retirando “o objeto de seu invólucro”. Este filósofo alemão antevia algo que marca a contemporaneidade: uma espécie de valorização da série e não daquilo que é único.

Nossa cultura, tradicionalmente fundamentada sobre as escrituras e não mais sobre a oralidade, carrega o escrito de um peso de verdade. Atualmente, no entanto, vem sendo bastante discutida a predominância da imagem. Será que a foto nos dias de hoje mostra ou diz mais a verdade do que aquilo que está escrito? Benjamin (ibid:107) no início do século passado já se colocava a questão sobre a tensão entre escrita e imagem:

Já se disse que o ‘analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior do que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas.

A distância de 90 anos parece não ter descarregado as tensões históricas tanto quanto presumia Benjamin. Mas ele acende uma lanterna em direção à leitura de uma imagem, ao saber ler uma imagem, colocando em primeiro plano a possibilidade de sua interpretação.

Na história da fotografia consta que o primeiro processo de registro e ampliação (o que conhecemos como revelação) foi apresentado por William Henri Fox Talbot. Seu invento é descrito no trabalho “*Dissertações sobre a arte do desenho fotogênico, ou o processo pelo qual objetos podem ser delineados por si só sem a ajuda de lápis do artista*”, e consistia no primeiro processo negativo/positivo: “Ao fotografar um objeto, Talbot produzia uma imagem em negativo. Esse negativo era posto em contato com papel sensibilizado para produzir um positivo” (SENAC, 2003:3). A fotografia, a partir dessa passagem de um negativo para um positivo, nasceu como forma de facilitar o trabalho do desenhista. A impessoalidade retorna aqui, como que excluindo o fotógrafo, pois para Talbot é como se os objetos pudessem ser delineados de forma quase autônoma pelo artefato, sem a ajuda do lápis do artista. A esta arte ele chamou desenho fotogênico. Esta é ainda hoje uma questão para a fotografia: ainda que tenha sido alçada à condição de arte, há quem questione seu valor por ter uma interferência tecnológica.

Um filme, a superfície fotossensível que hoje utilizamos, pelo menos os mais resistentes ao advento das imagens digitalizadas, é composto por cristais de prata que, ao serem expostos à luz, são por ela afetados dando origem às partículas negras de prata. Dizemos que durante a exposição, ou seja, quando apertamos o botão da máquina que produz a abertura do diafragma para permitir a entrada da luz, esta atinge o filme e forma uma “imagem latente”, a qual só poderá ser visualizada depois. Na revelação, então, o negativo estará com partes negras originárias da prata muito sensibilizada e partes claras originárias da prata pouco sensibilizada. O que determina o grau de sensibilização do grão de prata pode ser definido como um jogo entre permeabilidade e impermeabilidade: uma prata muito sensibilizada seria mais permeável à luz; enquanto uma prata pouco sensibilizada seria mais impermeável à ação da luz. Quando da ampliação (ou seja, o positivo do negativo), as partes escuras corresponderão às áreas mais claras da imagem e vice-versa.

O filme é, portanto, a superfície de registro da luz que forma uma imagem que só poderá ser vista impressa depois. A palavra *revelação* se presta bem para nomear o instante de ver essa imagem até então latente e desconhecida, estranha para o próprio fotógrafo. Mas essa imagem, uma vez revelada, não tem a sua fixação garantida. Há um outro processo químico

para tornar o negativo positivo e para fazer aparecer uma imagem que se fixe ao papel. Na ampliação dessa imagem, o papel fotográfico passa por três líquidos que têm a função de fixá-la, sob pena de, assim como apareceu, desaparecer. O papel fotográfico é mergulhado nesses três líquidos, num de cada vez, em um processo que se dá em três tempos: revelador, interruptor e fixador. O revelador faz com que a imagem apareça; o interruptor interrompe, isto é, pára o processo para que seja possível ver os contornos do objeto pelas nuances que variam do branco ao preto por vários tons de cinza; e, finalmente, o fixador fixa a imagem no ponto de revelação desejado.

Revelar, interromper, fixar. Barthes (1984) observa que uma fotografia pode ser objeto de três práticas: “fazer, suportar, olhar”. Fazer, suportar, olhar. Três tempos, três práticas²⁰. Nos interessa pensar esse interruptor como o que opera o **corde necessário** para formar a imagem. Se o revelador se infinitiza, o papel que era branco fica preto. É preciso que algo estanque o processo de revelação. A formação da imagem na fotografia implica alguns limites além daquele imposto pelo interruptor da revelação: há o tempo de exposição, que determina a quantidade de luz que vai entrar; e há o anteparo, que podemos definir como sendo a superfície sensível à luz. O tempo de exposição é delimitado por quantos décimos de segundo o obturador permanece aberto para permitir a passagem de luz. O outro controlador da luz é o diafragma, cuja abertura pode variar de tamanho. Enquanto o obturador controla o tempo de exposição, o diafragma controla a quantidade de luz que atravessará a câmera.

O registro da luz só acontece porque há uma superfície que funciona como o seu ponto de parada. Para tanto, é preciso que seja a um só tempo suficientemente permeável e impermeável à luminosidade. Essa sensibilidade é marcada por ser ao mesmo tempo permeável a luz, mas também com graus diferentes de impermeabilidade. Uma superexposição acarreta imagens que podem chegar ao branco total e uma subexposição, no extremo oposto, pode acarretar uma imagem totalmente preta. É o que costumamos nomear como uma foto “superexposta” e uma foto “subexposta” ou “queimada”. Em nenhum desses dois pontos podemos distinguir senão as cores branca e preta, respectivamente.

Claro deve ficar que assim se dá o processo de registro de uma imagem quando estamos lidando com máquinas analógicas. Também podemos falar em registro num aparelho digital, mas de uma outra ordem. Essa escolha por não utilizar nesta experiência máquinas

²⁰ Podemos aqui retomar que a escrita pulsional também se faz em três tempos. No caso da pulsão escópica, aquela relativa ao olhar, trata-se de ver, ver-se e se fazer ver. Diz-se que é no terceiro tempo que o circuito se completa, isto é, que esta escrita ganha valor de inscrição psíquica.

digitais com certeza nos impôs um trabalho posterior de digitalização das fotografias, utilizando um *scanner*, para poder inseri-las aqui. Esta pergunta sobre a especificidade do material nos acompanhou na elaboração da proposta da Oficina de Fotografia. Optamos por utilizar especificamente a máquina de filme por duas razões. Foi em primeiro lugar uma escolha de foro íntimo; mas justificada principalmente pela possibilidade de incluir de forma mais contundente a experiência com o *intervalo* entre o fotografar e o revelar/ampliar. Trata-se sempre de um intervalo, mesmo na fotografia digital mas, ao lidarmos com a máquina analógica, podemos de certo modo distender este tempo da passagem de um negativo a um positivo. Nos interessava este registro em dois tempos intercalados por um intervalo para pensarmos nas relações entre a fotografia e o registro psíquico, questão à qual voltaremos adiante²¹.

O objetivo da Oficina não era ensinar a fotografar, mas fazer um convite para que os *oficinantes* produzissem imagens como uma outra forma de escrita. A preocupação dos *oficineiros* com a excessiva mudança de rumo que a introdução da fotografia traria apontou para a necessidade de entremear escrita e imagem. Desta forma, a aproximação à máquina fotográfica se daria pela experiência, partindo das questões que o fotografar pudesse produzir para cada um deles. Não tínhamos, portanto, uma preocupação com o domínio da técnica, pelo menos não neste momento do trabalho.

Conforme solicitado, elaboramos a proposta de três módulos que teriam temas definidos e estes aconteceriam ao longo de cinco meses. Antes do início da Oficina propriamente dita, pensamos em introduzir a imagem em sua relação com a escrita como forma de sustentar a intervenção. Ainda assim, houve um *oficinante* que, no momento da apresentação do projeto, afirmou que queria seguir apenas escrevendo. Outro participante lembrou que já haviam trabalhado com imagens como disparadoras para a escrita quando na época em que a Oficina era coordenada por outro técnico.

Tínhamos uma questão sobre como iniciar o trabalho: pediríamos que trouxessem fotografias suas de casa? Nos perguntávamos que relação eles poderiam ter com este tipo de registro: estariam familiarizados? Teriam o costume de fotografar? E tínhamos uma preocupação: não seria injuntório convocá-los a expor imagens suas? Tínhamos como norte a hipótese de que fotografar poderia potencializar algo de uma produção de si, mas seguíamos com uma pergunta sobre como seria para estes pacientes que trabalhássemos de início com seus retratos. Uma das interrogações que nos guiavam na pesquisa era sobre os efeitos que ver

²¹ No quarto capítulo.

a imagem por eles produzida teria e, mais ainda, ver-se em alguma imagem, verem-se olhados. Escolhemos assim deixar a critério dos *oficinantes* incluir-se ou não na cena. Pensávamos assim poder desdobrar a relação entre imagem e corporeidade de forma mais indireta sem que o corpo estivesse no foco, em primeiro plano, pelo menos não como uma demanda nossa.

Propor que essa atividade tivesse três módulos, iniciando por fotografar a oficina e o CAD, passando pelo IPUB e por Botafogo, para então chegar à cidade como um todo e ao bairro onde cada um vive, foi então a forma por nós encontrada. Podemos pensar essa intervenção que não chega diretamente ao corpo do sujeito a partir da noção de que o espaço, a rua, o bairro, a cidade podem ser formas de representar a corporeidade.

Os eixos temáticos foram assim definidos:

1- o escrever e a Oficina de Escrita;

2- o CAD e o IPUB;

3- o bairro, a casa, a rua, a cidade.

Partia-se assim do que os reunia ali, passava-se pela instituição e chegava-se à cidade. Cada um destes módulos se desenrolaria em três encontros, sendo um primeiro para a introdução do tema, um segundo destinado ao fotografar propriamente dito e um terceiro para trabalhar com as fotos já reveladas. Os dois primeiros seriam realizados no território que compreende a sala onde acontece a Oficina de Escrita, o prédio onde funciona o CAD e o pátio do IPUB.

No terceiro módulo, a cada *oficinante* foi entregue uma máquina descartável, o que lhes permitiu maior mobilidade para fotografar pela cidade, fora da instituição. Se tivéssemos que escolher uma imagem para este movimento que partiu do espaço mais restrito da Oficina, passou pelo terreno da instituição e alcançou a cidade, poderíamos eleger aquela reverberação que se produz quando atiramos uma pedra na água, isto é, um movimento ondular, que de um ponto reverbera para o espaço em seu entorno. Mas neste movimento, vale ressaltar, cada *oficinante* constituiria uma trajetória que se pode nomear como singular.

Nos primeiros encontros de cada módulo partíamos de um texto que pudesse remetê-los a imagens sobre a escrita, sobre a instituição e sobre a cidade, respectivamente. Nos encontros seguintes, haveria a produção de imagens relativas a este trabalho prévio; e nos últimos encontros de cada módulo definiríamos com o grupo o que fazer com o que havia sido feito nos encontros anteriores.

Apesar do cuidado e da preocupação das *oficineiras* em relação a mexer na rotina da escrita, mesmo fazendo módulos intercalados, o que se pôde perceber foi um movimento inevitável. A fotografia passou a ser parte do fazer naquela oficina, e os outros pacientes e os técnicos da instituição posaram para fotos e se acostumaram a ver os *oficinantes* mirando os seus olhares para fazer registros por ali. Podemos mesmo inferir que a própria proposição de uma oficina dentro da oficina, de introduzir o fotografar onde se escrevia, constituiu-se numa intervenção pungente naquilo que funcionava de uma mesma maneira há tanto tempo.

2.2.3 Sobre a Introdução do Fotografar Onde se Escrevia

A proposta de uma oficina de fotografia dentro de uma oficina de escrita esteve desde o início atravessada por uma série de estranhamentos. Tratava-se de um campo de trabalho totalmente novo para a pesquisadora, tanto em relação ao fotografar, quanto em relação ao dispositivo *oficina*. Além disso, algumas interrogações se faziam ouvir: por que fotografar numa oficina de escrita? Por que não fazer uma oficina específica para a produção de imagens? Em função das perguntas que nos serviam de bússola para uma aproximação com a instituição, para nós era interessante que as duas possibilidades de escrita – o escrever no papel e o escrever com a luz – constituíssem parte de um mesmo fazer.

Configurou-se então um diferente modo de intervenção, porque se distinguia dos demais espaços institucionais onde as atividades giravam em torno de *um* fazer. Nosso convite foi o de tentar compor um tecido possível entre o escrever e o fotografar. No que se desdobrou a seguir parece ter produzido uma certa via transversal/diagonal, um *punctum*, subvertendo em alguns momentos a linearidade e a continuidade – ou *studium*²² – que a tradicional Oficina de Escrita mantinha.

O objetivo da Oficina não foi ensinar a fotografar, como mencionado anteriormente, mas convidar os *oficinantes* a produzir imagens e a partir daí escrever, promovendo uma certa aproximação à máquina fotográfica em todos os seus desdobramentos. Tínhamos disponível uma única máquina para os dois primeiros módulos e um aparelho descartável para cada um dos participantes no terceiro e último módulo. Optamos por utilizá-las no modo automático, como forma de propiciar uma proximidade e talvez instigar uma curiosidade para que, num outro momento, algo mais aprofundado da técnica possa ser

²² Voltaremos nossa atenção sobre as noções de *punctum* e *studium* adiante, no item 2.2.4.

trabalhado com aqueles que se mostrarem interessados. O foco do trabalho estava mais direcionado ao fotografar enquanto enquadrar, fazer uma escolha de tema, o que na paisagem da escrita, da instituição e da cidade poderia lhes capturar enquanto uma imagem possível.

O fato de os *oficinantes* não terem um domínio da técnica – e de a oficina não se propor a oferecê-lo – pode nos fazer pensar em um prejuízo em termos de qualidade/resultado das imagens. Por outro lado, ao inverter o vetor – de uma aproximação pela empiria para uma eventual aprendizagem da técnica – privilegiamos talvez a “espontaneidade” que algumas vezes somente um fotógrafo amador pode vislumbrar. O caráter espontâneo de seu fotografar escreve-se aqui entre aspas, pois como veremos ao longo deste trabalho, mesmo o clique de *oficinantes* inexperientes na arte da fotografia se vê enredado nas tramas da transferência. Mas mantemos o termo no sentido de que, por sua não-familiaridade com o aparelho e suas possibilidades, eles se mantiveram atentos ao que quiseram enquadrar e não a um olhar treinado a reconhecer boas imagens possíveis.

A maior parte dos textos que foram escritos ao longo da realização da Oficina de Fotografia teve as fotos como personagens, cenário e inspiração, ponto a partir do qual os *oficinantes* passaram a contar sobre sua relação com a escrita, com a instituição de tratamento e com a cidade. Podemos concluir que essa constatação é resultado da própria proposta de entrelaçar texto e imagem. Neste sentido podemos perceber também um movimento do grupo no sentido de produzir um *outro* texto. Seja em função do fotografar, seja como resposta a uma aposta de que poderiam “literaturalizar” sua escrita, o que se viu se escrever por ali foram textos que se deslocavam um pouco da realidade de suas histórias pessoais. Produziram pequenas ficções que pareciam dar um contorno a estas histórias biográficas, que passaram a ser apenas entrevistas e não reveladas/mostradas de todo. Sabemos que a palavra já é uma possibilidade de contorno, mas se antes líamos textos “autobiográficos”, passamos a nos deparar com o humor, a poesia, a crônica²³.

Muitos dos *oficinantes* relataram que, apesar de um inicial temor em relação a uma plausível insegurança em função da violência, gostaram de fotografar pela cidade. A delicada relação entre o dentro e o fora da instituição, num jogo entre um certo fluxo de continuidade e uma certa impermeabilidade, aparece nas imagens e narrativas de modo contundente. O desejo de fazer fotos outras vezes, mas fora do ambiente hospitalar/psiquiátrico, também ganha visibilidade. A possibilidade de uma circulação do

²³ Os textos não serão o foco do nosso trabalho, senão naquilo que constituíram na relação com as imagens fotografadas.

sujeito pela cidade que afinal habita e a oportunidade de sair às ruas com uma máquina em punho talvez tenha configurado para estes sujeitos um outro lugar.

Foi o que constatou a *oficineira*-coordenadora. Num encontro de avaliação da Oficina de Fotografia, conversamos sobre suas impressões acerca da experiência. Inicialmente, na sua percepção, os *oficinantes* pareciam preocupados em saber como manusear uma máquina fotográfica. Mas ela acredita que eles tenham se saído muito bem para fazer as fotos *não como doentes*. Pergunta-se sobre a possibilidade de ter-se produzido um olhar diferente da família em relação a eles, no momento em que lhes entregamos as máquinas, que ficaram sob sua responsabilidade. Ela chama também a atenção para um circuito que se desenhou especialmente no terceiro módulo – aquele em que levaram as máquinas para casa – produzindo um trânsito de dentro para fora e um retorno, algo que não acontece nas outras oficinas. Assim, alguns quiseram levar as fotos reveladas para casa a fim de mostrar para os familiares. Também notou uma participação mais concreta. Como assim, mais concreta? A casa e o CAD mostraram-se misturados e lhe parece que as fotos *colocaram algo de concreto sobre o que é a vida deles*. É como se as fotos pudessem mostrar isso?

As fotos evocaram lembranças, como a história da relação com o IPUB, com a Oficina e com o próprio escrever, com as pessoas e os lugares fotografados. Vários dos *oficinantes* têm uma história com o escrever que é anterior à Oficina e que lhe é também exterior, já que muitos escrevem em casa e dão destinos variados para essa produção textual. Textos e fotos constituiriam uma certa linearidade? Esta foi uma pergunta que antecedeu o início da Oficina, mas que pode nos acompanhar neste percurso também e podemos retomá-la adiante. Havia uma certa hipótese de que os escritos viriam numa certa seqüência às fotografias, por um movimento da própria Oficina de Escrita e mesmo porque introduzimos a fotografia como um escrever, o que talvez pudesse constranger a sua produção. Por outro lado, a proposta de fotografar também estava constrangida à Oficina de Escrita. Como terão se afetado o escrever e o fotografar?

No primeiro módulo, que era sobre o escrever, a escrita, a Oficina, a idéia foi introduzir a imagem pela escrita, como forma de contextualizá-la naquele espaço. No primeiro encontro deste módulo foram levadas fotos da história do escrever e se trabalhou o quanto a escrita pode ser “figurada”. Outra idéia era a de que um texto pode configurar uma imagem e uma imagem pode produzir um texto. Havia, portanto, uma preocupação em ir pela via da escrita para chegar à produção de imagens, até pelos apontamentos da *oficineira* em relação à importância de se manter uma proximidade ótima – não introduzir uma flecha – com

a forma como já andava a Oficina e justamente para sustentar a possibilidade de introduzir o fotografar. A proposta deste momento inicial, então, foi de escrever sobre o escrever.

Num segundo encontro, com a máquina fotográfica pendurada no pescoço, cada um fez três fotos (por se tratar de uma única máquina para um grupo relativamente grande de pessoas) que pudessem contar algo relativo ao escrever. Alguns fotografaram dentro da sala, dentro do prédio, outros desceram, foram ao pátio. Escrever parece ter a ver com o contar uma história, a sua história, a história do seu tratamento. *Eu me desabafo na escrita*, diz Helder. Para Marcos, a escrita é como *um processo de lapidação*. Já Maria Cecilia diz: *eu conto minha vida na escrita e alivia*.

No terceiro encontro do primeiro módulo, trabalhamos com as fotos já reveladas. Além das fotos, dos cadernos e das folhas para escrever, havia tinta, tesoura, cola, como uma possibilidade de desenhar, pintar, cortar, fazer uma colagem com as fotos. Helder, seguido de Nicácia, diz que não quer *estragar as fotos*. As fotos aparecem como algo idealizado, inteiro, orgulhosos que estavam com o resultado: *fotos de exposição*, comenta Nicácia. Naquele momento, o que parecia produzir alguma descontinuidade era aquilo que tinha saído errado na foto: o nariz grande que apareceu na foto que era para ser dos olhos, o Pão de Açúcar que ficou ainda invisível e inalcançável na foto tirada de cima do banco do pátio.

O segundo módulo, que aconteceu cerca de um mês após o primeiro, teve como eixo temático o CAD e o IPUB, o que de alguma forma já havia aparecido nas fotos do módulo anterior. Desta vez, máquina fotográfica e material gráfico estavam à disposição desde o primeiro encontro, abrindo a possibilidade de escolherem com o que gostariam de trabalhar sobre o tema proposto. Flávio foi o único que, além de fotografar, também fez um desenho que chamou de *desenho espiritual*, no qual havia uma orelha e alguns olhos desenhados: *ouvidos para ouvir a palavra de Deus, olhos que percebem, olhos chorando*. Flávio fez um desenho que parece uma associação de imagens. A maioria, no entanto, optou por apenas fotografar e escrever. O tema parece ter motivado uma saída da sala e até mesmo do prédio do CAD. Muitos foram ao pátio, fotografando os prédios, o jardim, a cantina, a antiga sede do hospital-dia.

No segundo encontro alguns fizeram novas imagens. Flávio pediu para que eu fotografasse suas mãos formando uma cama-de-gato, brincadeira que se faz com um barbante e que, em função dos movimentos das mãos, produz novos arranjos, novos desenhos, novas imagens. Escreveu um livro cujo título é *Cama-de-gato* e quer utilizar essa foto para lhe servir de capa. Escreveu este e um outro *romance* em casa e, segundo ele, a partir do trabalho

na Oficina de Escrita. Flávio pergunta para onde vão os textos que eles produzem, queixando-se de que ficam engavetados, que ninguém lê e sugere que o IPUB deveria aproveitar melhor o que é produzido no CAD. Propõe inclusive a venda dos trabalhos e argumenta que *a sensibilidade não é só dada aos ditos normais*. A idéia de se fazer um livro com uma coletânea de textos produzidos na Oficina já existe há algum tempo, mas nunca foi colocada em marcha.

No terceiro encontro, a proposta era de que, a partir das fotos reveladas, eles pudessem escrever uma história na qual o IPUB seria o personagem. Um convite diferente do que estão acostumados, ou seja, com um texto-disparador e com o fornecimento de uma frase-estímulo, mas que rendeu textos que também fugiram um pouco do padrão. Flávio escreveu sobre o casamento entre IPUB e Pinel, em *O divórcio que deu certo*. Começava assim: *O IPUB da Silva se casou com a Pinel e tiveram muitos filhos e filhas de todos os tipos e de todos os tamanhos, muitos já nos deixaram e também se separaram*. Nicácia começa o seu texto com um *Era uma vez um lugar chamado IPUB*, mas em seguida faz a ressalva: *mas este lugar existe de verdade*. Ficção e realidade, é preciso que fique claro, são diferentes.

O terceiro módulo, sobre o bairro, a rua, a casa, a cidade, começa com a entrega das máquinas descartáveis. Ainda que inicialmente preocupados se saberiam manuseá-las, após um teste e a leitura das instruções, quase todos levam a sua para casa, à exceção de Maria Cecilia, que afirmou que não saberia usá-la e que não teria quem a ajudasse. No segundo encontro, momento de trazerem as máquinas de volta, estavam todos agitados, em função da *fuga* de uma paciente. Não se tratava de uma paciente internada na enfermaria, mas uma paciente que freqüentava o hospital-dia. Interessante porque o IPUB é uma instituição *aberta*, pelo menos para seus visitantes e para aqueles que não estão internados, e a queixa da equipe naquele dia era de que a portaria não fazia o controle de quem entra e que dali sai quem quer. O quanto deve ser aberta e o quanto deve ser fechada configura um limiar nem sempre fácil de delinear.

No último encontro do terceiro módulo, o que chamou a atenção foi o fato de vários dos *oficinantes* terem fotografado seus familiares, sua casa, seus amigos e pessoas nas ruas. Alguns foram também fotografados. A surpresa deveu-se à ressalva feita para que tivessem cuidado para não importunar pessoas que eventualmente não quisessem sair nas fotos. Cada um a seu modo foi pedindo autorização e fotografando. Flávio, por exemplo, apresentou-se como repórter e fez uma mini-entrevista sobre o que a pessoa pensava que poderia ser feito para melhorar a qualidade de vida no Rio de Janeiro. Com o silêncio do

entrevistado, perguntou se ele não achava que investir na educação era mais importante do que investir em saneamento básico. O interlocutor concordou. Entrevista feita, foto tirada.

No encontro de avaliação da Oficina de Fotografia, falaram sobre uma potencialização da criatividade, sobre uma diversificação e sugeriram que a Oficina de Escrita pudesse ter música, poesia, seguir tendo coisas diferentes. Outros perguntaram quando poderiam fotografar novamente.

2.2.4 Foto-grafia: do que pode fazer *punctum* no *studium* da oficina

Em seu livro *A câmara clara*, Barthes (1984:12) nos faz acompanhar sua busca por encontrar a essência da fotografia, “por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens”. Perguntava-se sobre isso porque para ele não estava claro que haveria uma tal genuinidade, que ele imaginava fora das evidências técnicas e do óbvio alcance que a fotografia obteve na contemporaneidade. Num primeiro momento, apelou para a classificação, que se desdobraria em três dimensões: uma dimensão empírica, ou seja, se o fotógrafo é profissional ou amador; uma dimensão retórica, isto é, se trata de paisagens, objetos, retratos ou nus; e, finalmente, uma dimensão estética, da ordem do realismo ou do pictorialismo. Esta classificação não o satisfazia, porque não dizia respeito apenas à fotografia, mas poderia ser aplicada também a outras formas de representação. Chegou à hipótese de que a fotografia seria então inclassificável.

Como falar *da* Fotografia, que ele escrevia com letra maiúscula, se só parece ser possível falar de *uma* fotografia? Encontrava dificuldades em torná-la universal. Diferente de outras imagens, que permitem uma simulação do objeto, para Barthes (ibid:15) “a Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem (...)”. Diante desta fatalidade, da aderência da foto ao seu referente, o autor chegará à conclusão de que, independente do que ela dá a ver, **uma foto carrega em si uma invisibilidade**, pois não seria ela que se vê. Como então podemos acomodar a vista à fotografia? Os livros técnicos nos obrigam a ver muito de perto; os livros históricos, a ver muito de longe, sem falar justamente sobre aquelas fotos que lhe davam prazer ou lhe causavam alguma emoção.

Barthes seguia sua empreitada, diante deste impasse de ao mesmo tempo não querer reduzir todas as fotografias, nem estender as suas fotos preferidas a toda a fotografia. A

ciência não lhe dava também pistas de por onde seguir sua busca. Resistia a qualquer sistema reducionista ao se incumbir da tarefa de escrever sobre a fotografia. Resolveu finalmente partir apenas daquelas fotos que tinham uma existência para ele, de modo a chegar ao traço fundamental, “o universal sem o qual não haveria Fotografia” (ibid:19).

Passou a trabalhar com as imagens de que se recordava, aquelas que de alguma forma lhe faziam uma marca, aquelas que lhe davam o estalo. Não se tratava de avaliar de que foto gostava ou deixava de gostar, mas sustentar uma argumentação em torno desta apreciação. Desta forma, pretendia estender isso que poderia ser entendido como uma individualidade “a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (o que ainda não está decidido) uma generalidade que não me reduza nem me esmague. Portanto, era preciso passar a ver isso” (ibid:34). Distanciava-se, portanto, de uma avaliação técnica, ou retórica, ou mesmo estética, mas talvez estivesse olhando desde algum outro lugar entre essas três dimensões.

Criou como regra olhar essas fotos que lhe causavam um estalo a partir de dois elementos que se faziam concomitantemente presentes e que pareciam fundar o seu particular interesse por essas imagens. Esses dois elementos ele nomeou de *studium* e *punctum*. O *studium* é o que ele define como uma vastidão, como um campo, “que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura” (ibid:44). É uma forma de leitura determinada por uma certa educação. Como em francês, sua língua materna, não encontrava um termo que desse conta do que queria dizer, tomou emprestado do latim esta palavra *studium*, que ele ressalta não significar estudo, mas a aplicação, o investimento a alguma coisa sem uma acuidade especial. Remete a uma olhada rápida, a um passar os olhos, sem nada de notório que os detenha.

Já o *punctum* é o elemento que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (ibid:46). Ferida, picada, marca, pontuação, ponto, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – várias formas que o autor usa para falar do que é pungente numa fotografia. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (ibid: 46). Em latim, *punctum* designa uma ferida, uma picada, uma marca produzida por um instrumento pontudo. Para Barthes, remete também à idéia de pontuação, uma flecha que me transpassa.

Enquanto o *studium* é aquilo que parece acomodar, acolher o olhar, o *punctum* aponta para o que desacomoda, desestabiliza, corta. O *studium* seria então da ordem de um

“meio-desejo” (ibid:47), caracterizando uma fotografia que o autor chamou de *unária*, porque não faz vacilar, não causa nenhum distúrbio. Entretanto, não são todas as fotos que nos pungem. Algumas vezes é um detalhe, um tecido da roupa que constitui o *punctum* de uma fotografia. É como se este detalhe saltasse aos olhos, capaz de causar uma inversão de vetores: é este ponto da imagem que me punge e não o meu olhar que encontra ali pouso. Sou atingido por este *punctum*. É aquilo que acrescento à foto “e que todavia já está nela”, nos diz Barthes (ibid:85).

Numa certa licença poética transportamos esses dois elementos que Barthes propôs para a leitura de uma fotografia para pensarmos o movimento que se faz ver numa oficina, de uma tradição, de uma continuidade, de um marasmo, para uma agitação, uma desacomodação, um distúrbio. Lançamos assim como hipótese que talvez a Oficina de Fotografia tenha atravessado como um *punctum* o *studium* da Oficina de Escrita.

3. SOBRE A EXPERIÊNCIA COM O FOTOGRAFAR: o *oficineiro* como *guia-turista*

Encerramos o capítulo anterior tomando as noções barthesianas de *punctum* e *studium* para pensarmos a introdução do fotografar na oficina de escrita. Ao longo do texto esses dois modos de ver uma fotografia, como pungente ou como plana, ganharão desdobramentos e eventualmente outros nomes, mas estarão perpassando nossa incursão no mundo das imagens. Um questionamento que atravessou a possibilidade de contar uma história a partir dessa experiência com o fotografar, foi justamente: como operar com as imagens produzidas, como fazer um recorte de um material tão vasto?

Neste capítulo vislumbramos como foram escolhidas as tesouras conceituais com as quais recortamos e apresentamos ao leitor a história desta experiência. Seguem conosco os impasses e os questionamentos com os quais nos deparamos ao longo da jornada. Se nos fizeram tomar novos rumos não previstos, aqui podem nos ajudar a visualizar as direções traçadas. Deste plano mais amplo passamos a uma visada em close, ou seja, com o foco ajustado para as narrativas que se escreveram a partir de como cada *oficinante* se envolveu com o fotografar.

De início temos então diante de nós três principais questões que norteavam o projeto de intervenção:

1- como podemos entretecer imagem e escrita numa oficina terapêutica?

2- que efeitos subjetivos podemos vislumbrar a partir da introdução do fotografar numa oficina de escrita?

3- o que é uma imagem?

Fazemos este percurso como se faz um passeio turístico num lugar que aparentemente conhecemos bem, ou seja, pelo caminho vamos descobrindo pontos nunca antes percebidos, recantos totalmente desconhecidos até então, e voltamos para casa com a sensação de termos deixado outras tantas coisas para reparar numa próxima visita.

3.1 DE QUE CONSISTE UMA IMAGEM?

Partamos então da pergunta insistente e não necessariamente respondível do que é uma imagem. No projeto que antecedeu esta dissertação essa parece ter sido a interrogação latente. O que é afinal de contas uma imagem? Colocar um ponto final após qualquer resposta a essa questão será apenas virtual/contingente. Para nós, turistas/novatos nesta seara, interessa seguir com Barthes (1984) e sua proposta de visualizar o *punctum* que pode se fazer no *studium* de uma fotografia (conforme trabalhamos no final do primeiro capítulo²⁴). Aqui a imagem estará intimamente entrelaçada à fotografia, um dos modos de produzir superfícies imagéticas caras ao nosso tempo.

Foi outro autor, Vilém Flusser, nascido em Praga mas que viveu por um tempo no Brasil, que se dedicou a ensaiar uma conceituação que pode nos ajudar a contornar nosso problema. De início nos diz que

Imagens são **superfícies** que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra **lá fora no espaço e no tempo**. As imagens são, portanto, resultado do **esforço de se abstrair** duas das quatro dimensões do espaço-tempo, para que se conservem apenas as **dimensões do plano**²⁵ (Flusser, 2002:7).

Assinalamos aqui algumas palavras que também se farão ver sob diversas máscaras ao longo deste trabalho. Primeiro, esta idéia de que a imagem é uma superfície, o que vai nos permitir fazer no terceiro capítulo uma relação entre o registro fotográfico e o registro psíquico. Depois, a circunscrição de um *lá fora no espaço e no tempo*, ou a circunscrição de um território, geográfico e psíquico que vai aparecer na fala e nas fotografias produzidas pelos *oficinantes*. Um terceiro ponto seria o **recorte** sempre inerente ao registro de uma imagem e que nos conduz a um último assinalamento: as imagens se constituem na dimensão do *plano*. Voltando ao início desta citação, a idéia de representação nos remete aqui também à dimensão ficcional que uma imagem pode conter.

Flusser (ibid) trabalha com duas noções que nos autorizam a fazer aproximações entre a fotografia e a psicanálise. A primeira é de uma temporalidade da visualização de uma imagem que mantém uma relação bastante estreita com a temporalidade psíquica, ou seja, um

²⁴ No item 2.2.4.

²⁵ Grifo nosso.

tempo que não desenha uma linha, mas uma volta, um retorno. Para ele, um tempo de eterno retorno do olhar ao já visto. Enquanto a escrita se configura numa linearidade, com uma palavra posta depois da outra, a imagem convida a um vaguear o olhar por sua superfície. Para o autor, essa seria a diferença entre o tempo linear da escrita (que remete a uma causalidade) e o tempo de magia das imagens (que nos convida a imaginar uma figura circular). Para a psicanálise, por outro lado, embora a escrita delineie uma seqüência de letras, é sempre e somente no final da frase, na sua pontuação, que seu significado poderá ser entrevisto. O significado nunca está dado de antemão, mas trata-se também de um efeito retroativo.

A outra noção é a de que o significado de uma imagem não se encontra nas suas profundezas, naquilo que está oculto, mas justamente em sua superfície. Assim, nos ensina Freud (1900), também são os processos inconscientes – visíveis, escutáveis e legíveis nos interstícios do texto da linguagem. Ao propor que os sonhos deveriam ser interpretados a partir da narrativa que dele faziam os sujeitos, ofereceu o rébus como uma imagem possível para a estrutura do sonho. Rébus é um enigma que é publicado em revistas de palavras-cruzadas e consiste num quadro composto por imagens de uma cena que nos parece desconexa com uma sobreposição de letras e sílabas aleatórias. A tarefa é fazer uma leitura desse quadro, seguindo uma determinada ordem que dá pistas sobre o caminho a percorrer nessa decifração. O resultado é uma frase que em nada tem a ver com o tal quadro. Ou seja, não é na interpretação do que podem representar aquelas imagens e letras que se encontra o texto inconsciente do sonho, mas na superfície da escrita que ele tece.

Escrita e imagem, aliás, tramam uma relação histórica para Flusser, que pensa a escrita como um metacódigo da imagem. O mais interessante talvez seja tomar emprestada essa possibilidade de os textos não significarem o mundo diretamente, “mas **através de imagens rasgadas**” (Flusser, 2002:10). Estaria ele propondo que a escrita permite rasgar uma imagem? Se uma imagem comporta uma dimensão do plano, como rasgar essa superfície? Guardemos essa pergunta como uma hipótese para pensarmos a *teitura*²⁶ que se faz entre imagem e escrita na experiência da Oficina de Fotografia que em seguida apresentaremos.

Um autor que parece também propor este vaguear o olhar por uma imagem a partir da escrita é Michel Foucault (1999), em seu livro sobre *As palavras e as coisas*. Parte de um texto de Jorge Luiz Borges, no qual situa a origem de seu próprio escrito. A leitura do tal texto borgeano lhe teria feito rir porque “perturba todas as familiaridades”, “abala todas as

²⁶ Neologismo que nos remete ao tecer, ao fabricar um tecido, ao escrever um texto.

superfícies ordenadas”, “fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (ibid:IX). Esta perturbação que ele narra seria causada pela menção que o texto de Borges faz a “uma certa enciclopédia chinesa” que classifica de forma inusitada os animais. Nesta enciclopédia, bichos das mais diferentes estirpes são colocados em uma relação serial. E é aí que reside seu enigma, pois são espécies e categorias que comumente não comporiam uma série. Foucault conclui que é na palavra que todos têm seu lugar-comum, “como, sobre a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura; se a **estranheza**²⁷ de seu encontro é manifesta, ela o é na base deste *e*, deste *em*, deste *sobre*, cuja solidez e evidência garantem a possibilidade de uma justaposição” (ibid:XI). Narra, enfim, o mal-estar de se ver diante de um ordenamento que só é possível pelos espaços em branco, pelos intervalos, pelos interstícios. Seria este *entre* que permitiria a existência, ainda que ficcional, de uma tal classificação.

A partir da metáfora proposta por esta enciclopédia, Foucault (ibid) interroga sobre o que pode ter determinado para a cultura ocidental aquilo que constitui a dimensão do Mesmo e a dimensão do Outro²⁸. Para tanto, aproxima a loucura da dimensão do Outro; e a ordem da dimensão do Mesmo. Sigamos com ele:

A história da **loucura** seria a **história do Outro** – daquilo que, para uma cultura é **ao mesmo tempo interior e estranho**, a ser portanto excluído (para conjurar-lhe o perigo interior), encerrando-o porém (para reduzir-lhe a alteridade); a história da **ordem** das coisas seria a **história do Mesmo** – daquilo que, para uma cultura, é **ao mesmo tempo disperso e aparentado**, a ser portanto distinguido por marcas e recolhidos em identidades (ibid:XXII)²⁹.

O mesmo e o outro; a ordem e a loucura. Numa oficina terapêutica que se propõe reunir em torno do escrever e do fotografar sujeitos cuja posição discursiva é a psicose, alteridade e identidade estarão sempre em questão. Ora, o trabalho de escrita de uma pesquisa também joga com este ordenamento que é sempre e a cada vez reinventado, pondo a conversar conceitos e autores que de outro modo não se aproximariam. As palavras são enfim o lugar onde podemos abrigar uma enciclopédia inusitada de imagens e textos.

²⁷ Grifo nosso.

²⁸ Vale aqui assinalar que o Outro a que se refere Foucault não coincide com o Outro conforme proposto por Lacan. Esta diferença é o que justamente nos permite manter neste texto ambos os termos quando citamos um e outro autor.

²⁹ Grifo nosso.

Estas duas histórias, a do Mesmo e a do Outro, da ordem e da loucura, comungam de uma mesma espacialidade/territorialidade: ao mesmo tempo interior e estranho, ao mesmo tempo disperso e aparentado. Alteridade e identidade conjugam aqui uma pulsação que nos será útil tomar como paradigma da condução desta pesquisa, da escrita deste texto e da produção de imagens e escritos na Oficina de Fotografia. Para Foucault (íbid) há um desnível entre um saber clássico e a modernidade na nossa cultura, que ele situa a partir dessas duas histórias. “Tentando trazer à luz esse profundo desnível da cultura ocidental, é a nosso solo silencioso e ingenuamente imóvel que restituímos suas rupturas, sua instabilidade, suas falhas; e é ele que se inquieta novamente sob nossos passos” (íbid:XXII). O que o autor parece propor é que consideremos os desníveis, os intervalos, os espaços em branco, ou seja, aquilo que ao mesmo tempo marca uma distância e permite uma ordenação.

A experiência de *oficinar* com a fotografia e com a escrita, que se repete no nosso texto, parece justamente permitir que não se cesse de produzir e de fazer ver a mobilidade de nosso solo. O *oficineiro* talvez seja aquele que deve estar atento para escutar e deixar passar/deixar aparecer as inquietações que a loucura, a escrita e a fotografia podem engendrar. Ou, em outras palavras, parece nos interrogar acerca do modo como podemos fazer do mesmo um outro.

Voltemos, entretanto, ao tempo do Mesmo e do Outro para pensarmos as imagens. É também deste jogo do olhar entre uma alteridade e uma identidade que somos convidados a participar. A imagem também convoca um olhar entre o interior e o estranho, entre o diverso e o aparentado. Como o sujeito olha uma imagem? Falávamos um pouco antes que Flusser (2002) antevia uma possibilidade de visualizarmos imagens rasgadas pelo advento da escrita. Foucault (1999), por sua vez, nos diz que a palavra é o terreno do encontro entre coisas diferentes – que inclusive ficam diferentes por obra da palavra –, e que este encontro só é possível porque a linguagem produz um intervalo.

Rasgar a superfície de uma imagem para poder apreciá-la seria como tomá-la como uma tapeçaria. Quem quer que deseje olhá-la, não a vê apenas por sua estampa, mas vagueia o olhar por seu avesso. Ali encontra os vestígios do gesto do bordador. Rivera (2007), autora que há algum tempo estuda as relações entre a escrita e a imagem, retoma uma frase do filósofo Jacques Rancière, que diz que a imagem é aquilo que joga no campo das relações entre o dizível e o visível. Para a autora, a psicanálise lida justamente com o avesso da imagem, ou seja, com o indizível e o invisível que aí se desvela. Estar atento ao avesso da imagem desdobraria o imaginário em duas vias: o da *imagem-muro* e o da *imagem-furo*.

A *imagem-muro* remeteria ao especular, ao que apazigua e dá ao sujeito um ponto de vista mais ou menos fixo. A *imagem-furo*, por outro lado, “apenas se deixa entrever e põe em convulsão o sujeito, em seu extremo assinalado pela angústia” (ibid:90). Não propõe com essa hipótese que se classifiquem as imagens, mas que se veja essa dupla potência da imagem que pode ou não se engendrar a cada olhar. A *imagem-muro* seria aquela que permanece como uma planície, enquanto a *imagem-furo* seria aquela que desacomoda, perturba, tem brechas, aquela que se mostra como uma “imagem rasgada”. Neste contexto, podemos colocar em relação *imagem-muro/imagem-furo* (Rivera, 2007), *studium/punctum* (Barthes, 1984) e Mesmo/Outro (Foucault, 1999)? A *imagem-muro*, o *studium* e a dimensão do Mesmo indicam o campo das identidades, do que é aparentado. Em contrapartida, a *imagem-furo*, o *punctum* e a dimensão do Outro nos remetem ao desassossego, ao corte, ao pungente, ao rasgo que aquilo que é ao mesmo estranho e familiar provoca.

As imagens parecem se bordar numa espacialidade moebiana, isto é, que nos remete à topologia de uma fita de Moebius³⁰. Esta pode ser ilustrada por uma banda ou uma tira de papel que tem suas duas extremidades unidas após uma semitorção. O resultado desta ação é uma superfície que tem apenas um lado, pois o direito se prende ao avesso. Podemos experimentar este curioso território passeando o dedo por esta fita, fazendo uma volta completa e percebendo que esta torção faz com que do direito se passe ao avesso, num inverter sucessivo em que um e outro delineiam um mesmo lado. Esta é a estranha espacialidade que serve de continente para um fora que habita o interior e para um dentro que se configura a partir de um exterior. Tal fita torce mesmo com a habitual noção de que dentro e fora, mesmo e outro necessariamente são apenas opostos.

Este espaço que contém o que é estranho e o que é interior nos remete à experiência que Freud ([1919] 1988) narrou como uma inquietação que nos é estranhamente familiar. Aqui este conceito está articulado ao modo como percorremos o espaço-tempo da pesquisa e também ao trabalho de escrita deste percurso. Experimentar os ares do campo e escrever sobre essa vivência apresenta-se como dois tempos que se desdobram e que parecem comungar de uma certa desacomodação. É como se configurassem dobras de um mesmo processo: escrever um percurso à medida que ele transcorre; e escrever sobre este percurso, que ao tentar refazer pela palavra os passos da trajetória que lhe é anterior, na verdade lhe confere uma existência/uma forma/uma imagem.

³⁰ Lacan ([1961-1962] 2003) trabalha a topologia da fita de Moebius no Seminário sobre *A identificação* para definir a constituição do sujeito a partir da relação com o objeto *a*, e também a relação entre consciente e inconsciente.

Esta referência ao *estranho* nos será também particularmente interessante. Freud (ibid) conferiu ao que nos é estranhamente familiar o estatuto de conceito. Para ele, o *estranho* é um campo limítrofe entre o familiar e o estrangeiro. Não *se tornaria* portanto familiar, mas manteria essa dupla potência que nos causa um certo estrabismo. Ao pensar na posição do pesquisador, podemos falar de uma familiaridade e de uma exterioridade frente ao campo que se dão num mesmo ponto. Uma familiaridade nos dá a sensação de continuidade, uma ilusão de compreensão, mas é preciso que o pesquisador mantenha um olhar de estranhamento, um certo estrangeirismo.

Freud pesquisou sobre esta experiência a partir do texto *O homem da areia* de E.T.A. Hoffmann. O trabalho com este conto da literatura fantástica e o que disto derivou em termos conceituais será objeto do nosso olhar adiante³¹. Aqui vale assinalar a posição que Freud tomou diante do conto: como de certo modo o conto flechou Freud e como Freud rasgou o conto. Tal postura diante da obra literária nos serviu de guia no processo de recortar a superfície que imagens e textos desenhavam. O olhar de Freud para o conto que lhe serviu de matriz para pensar a sensação do que é inquietante e familiar ao mesmo tempo se distancia de uma “psicanálise aplicada”.

A posição de Freud nos remete também ao trabalho de Foucault (1999) a partir do texto de Borges. É como se a literatura conduzisse o próprio fio metodológico da narrativa destes autores. Pereira (2004), psicanalista que toma *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para trabalhar a ficção machadiana na psicanálise a partir do *estranho* freudiano, nos fala acerca da relação entre esta experiência inquietante e o conto *O Homem da Areia*:

Relação esta que não parece querer ilustrar a teoria psicanalítica com um exemplo literário, mas sim construir o caminho a partir do que o escrito traz como saber *que já está aí*. Esta é a posição ética de Lacan, em seu retorno a Freud: não se trata de bancar o psicólogo ali onde o escritor aponta um saber, não se trata de buscar a interpretação de um sentido no texto. O que um psicanalista pode fazer é mais relativo à leitura do trabalho da linguagem e da escrita, recorte disso que “já está” e que faz sobressair a forma pela qual, no caso, o escritor foi (se deixou) tomar pela linguagem (ibid:16).

Esta posição ética é a que nos guia e nos serve de sustentação na experiência da Oficina e no escrever a história da transferência com cada um dos *oficinantes*. O material que

³¹ No quarto capítulo.

apresentamos não nos serve de ilustração, mas antes atualiza várias das questões que já estavam aí e que se fazem ver na trajetória do desejo que enlaça cada um dos *oficinantes* e dos *oficineiros* em torno do fotografar.

Vale ainda ressaltar que Lacan ([1959-1960] 1997), ao trabalhar a Ética da Psicanálise, vai justamente retomar as formulações freudianas sobre o *Unheimlich* (*estranho*) para avançar no sentido de propor que a subjetividade está sempre determinada pela alteridade. Freud ([1917] 1988:153) teria aberto um novo campo de interrogação sobre a ética com a noção de que o eu abriga hóspedes estranhos, uma terra estranha interna, não sendo portanto “o senhor da sua própria casa”. O reconhecimento dos processos inconscientes e de que há algo de indomável no eu nos conduz a um sujeito que habita uma “exterioridade íntima”, uma *extimidade*, nos diz Lacan (ibid:173), um lugar que embora habite o sujeito permanece fora de seu alcance. Este seria o território do *estranho*, se o pensarmos como uma certa suspensão dos contornos sujeito-outro, contornos estes que não estão garantidos, mas constantemente desestabilizados pela experiência. Esta vivência de uma continuidade, de apagamento dos limites dentro-fora seria o motivo da angústia que uma experiência da ordem do *estranho* pode provocar³².

Freud ([1919] 1988) nos dá pistas para pensarmos que a experiência do *estranho* não é apenas a angustiante indiferenciação eu-outro. Retomamos neste ponto Pereira (2004:23), autora que assinala essa possibilidade de vermos o *unheimlich* de modo mais genérico como “uma circunstância em que cada um se encontra perdido, desconcertado”. Ela nos propõe uma volta à tradução do termo alemão para o português, movimento no qual um significado é adicionado: o de externo, de estrangeiro. Na língua de origem essa nuance não pode ser visualizada, porque há um outro termo para designar esta idéia. O *unheimlich*, em alemão, refere-se mesmo ao horror, à angústia, a uma experiência de risco para o sujeito. Mas na língua portuguesa esta licença nos é concedida e então talvez devêssemos diferenciar aqui o *estranho* como uma vivência de aniquilação e o *estranhamento* como condição para a constituição de uma subjetividade.

³² Retomaremos esta relação do *estranho* com a angústia, tal como a formulou Lacan ([1962-1963] 2002) no quarto capítulo.

3.2 O *GUIA-TURISTA* OU O ESTRANHAMENTO COMO POTÊNCIA CRIADORA

Amorim (2004) vai nos conduzir nessa estranha experiência que é dar voz aos sujeitos que nos auxiliaram a construir o nosso objeto de pesquisa. Propomos um certo diálogo com ela naquilo que uma pesquisa engendra de um certo estranhamento. A partir daqui nos faremos acompanhar também desta figura do *guia-turista* proposta por Maria Cecília³³ na Oficina de Fotografia. Estamos nesta viagem como *guias* no sentido de que tentamos aqui dar um rumo, ter algumas referências de base; mas seguimos um pouco *turistas*, curiosos e intrigados pelas descobertas que nos encontram pelo trajeto. Maria Cecília nos fala de uma *guia-turista* que leva grupos de estrangeiros para conhecer a favela onde mora. Guia-turista: aquilo que pode ser visto como um lapso nos revela essa estranha posição de se ver guia e turista de um lugar aparentemente conhecido e nos dá elementos para ver o lugar do *oficineiro* e do pesquisador.

Em seu texto “O pesquisador no país do outro”, Marília Amorim (ibid) trabalha de um modo parecido essa idéia, nos dizendo que na pesquisa há uma tentativa de ser a um só tempo *hóspede e anfitrião*.

A atividade de pesquisa torna-se então uma espécie de exílio deliberado onde a tentativa é de ser hóspede e anfitrião ao mesmo tempo. (...) Na verdade o que queremos propor é a idéia de que o pesquisador pretende ser aquele que recebe e acolhe o estranho. Abandona seu território, desloca-se em direção ao país do outro, para construir uma determinada escuta da alteridade, e poder traduzi-la e transmiti-la (ibid:26).

Guia-turista e hóspede-anfitrião nos dão a imagem desta estranha figura que nem bem fala desde dentro do campo, nem bem está totalmente de fora. É aquele que se permite adentrar o país do outro, acolhendo o que dele lhe é estrangeiro. Mas para que possa estar nesta posição de ser ao mesmo tempo guia e turista, hóspede e anfitrião, nos adverte a autora, será preciso não se deixar familiarizar com o campo a ponto de deixar de estranhá-lo. Cabe sublinhar que se trata sempre de uma tentativa e que é no pulsar entre estranho-familiar que um objeto de pesquisa se escreve.

³³ No item 3.4.5.

A aproximação ao campo muitas vezes acontece num movimento de familiarização-estranhamento. Ora é importante estar em uma certa comunhão, ora nos é possível produzir um descolamento, um distanciamento, condição para que possamos ver. É o objeto de pesquisa que ao longo de todo o percurso de pesquisa permanece invisível. Está por ali, à espera de que o contornemos para que deste modo passe a ter uma forma.

Amorim (ibid) retoma a fórmula elaborada por dois etnólogos americanos que nos fazem este convite de pensar a pesquisa como um trabalho de tradução do estranho para algo de familiar. Apesar de entenderem o estranhamento como algo necessário para o início do processo, nos advertem que esta é uma condição que precisa ser construída e que muitas vezes a entrada no campo pode causar uma espécie de cegueira justamente por sua familiaridade. A construção do objeto de pesquisa passaria por tornar algo estranho para depois traduzi-lo.

Uma tradução, no entanto, não implica em uma transposição de um para o outro, em uma resolução, em uma substituição, em uma sobreposição, em um encontro ponto a ponto. O estranho e o familiar comporiam uma espécie de jogo que, numa sucessão de lances, produziria uma pulsação entre estes dois pólos.

A tradução é um problema teórico da ordem do interstício: traduzir não é se ater a um sistema simbólico, mas permanecer na diferença entre seu próprio sistema e a alteridade – a outra língua, a outra teoria, o outro psiquismo, ou seu próprio outro que é o inconsciente (Amorim, 2004:46).

Trata-se de manter potente um quiasma. Na verdade, podemos dizer que há um certo pulsar *estranho-familiar*: o ponto de partida de uma pesquisa seria a estranheza do objeto, posto como um enigma; ao longo do trabalho de construção deste objeto haveria um movimento de aparente familiarização e assim sucessivamente.

Neste ponto podemos desdobrar uma questão importante, a saber, que o próprio objeto de pesquisa não é alcançável, ou seja, “a estranheza do objeto de pesquisa afirmada enquanto a própria condição de possibilidade desse objeto” (ibid:26). Introduzimos aqui uma temporalidade que nos será visceral reter e que produz um vetor de retroação. Não há objeto ao qual aceder, mas é na pesquisa, na busca por encontrá-lo que justamente ele se escreve. Ele se constitui no processo de sua procura. Não se trataria talvez de uma busca, mas de ser achado pelo objeto, que nos flecha, sem jamais se deixar apanhar.

Iniciamos a jornada como turistas que se vêem na pele de guia. O que permite um estranhamento é o estabelecimento de uma distância. É esta a condição também para que possamos falar de uma alteridade. “Diferença no interior de uma identidade, pluralidade na unidade, o outro é ao mesmo tempo aquele que quero encontrar e aquele cuja impossibilidade de encontro integra o próprio princípio da pesquisa” (ibid:28). O outro nos é desconhecido, imprevisível. Há uma afetação recíproca entre o pesquisador e o outro e, numa extensão, entre o *oficineiro* e o *oficinante*. O lugar do *oficineiro* e do pesquisador não está de antemão garantido, é como se ele também se fizesse construir a cada encontro, no próprio acontecer da experiência. Talvez o fim da jornada nos faça ter a sensação de sermos guias que se sentem como turistas em seu território. Condição para que o trabalho de pesquisa e para que o trabalho de *oficineiro* permaneça potente. Podemos dizer que o pesquisador e o *oficineiro* são aqueles que permitem acolher o estranho sem torná-lo familiar³⁴, mantendo sua potência, mantendo o enigma que o outro nos coloca.

Um guia que se sente turista naquele que podemos dizer seu território é aquele que permite manter este distanciamento, apesar das inúmeras vezes que volta a um mesmo lugar. É como se pudesse voltar mas nunca exatamente sob um mesmo ponto de vista. Permite-se estar sempre um pouco permeável à visada daquele a quem guia ao mesmo tempo em que oferece àquele outro em algum momento um ponto desde onde olhar. Há um certo movimento de *embeber-se* e *extrair-se* (ibid), permitir-se estar dentro e manter ao mesmo tempo um olhar estrangeiro.

3.3 COMO (RE)CORTAR SEM ESTRAGAR? *BANHADOS DE TERAPIA*, *BANHADOS DE IMAGENS E TEXTOS*

Um dia, falando sobre sua participação nas atividades propostas pelo hospital-dia, Helder comenta o quanto em outros tempos havia mais oficinas, outras possibilidades de trabalho em que *se destacava* mais, época em que eram *banhados de terapia*. Parece mesmo haver uma idéia já formada do que seja uma oficina terapêutica que às vezes fica cristalizada no fazer *algo*, na produção, quando o produto se sobressai aos percursos. Mas trago este

³⁴ Não vamos trabalhar aqui, mas é importante fazer uma referência a Jacques Derrida, autor que trabalha o conceito de *hospitalidade* e esta idéia de acolher o diferente sem transformá-lo em igual, respectivamente em *De l'hospitalité* (Paris, Ed.Calmann-Lévy, 1997) e em *Le monolingüisme de l'autre* (Paris, Ed.Galilée, 1996).

recorte aqui para que sirva como uma imagem para o efeito do encontro com o material que resultou da experiência. Quando terminou a Oficina de Fotografia, me senti banhada de imagens, textos, histórias. O material com o qual eu contava para trabalhar se apresentava como um imenso bloco inteiriço, que me parecia difícil rasgar. É como quando algo de muito intenso nos acontece e não conseguimos nem falar sobre aquilo, porque a situação ainda está de tal forma inteira que só nos seria possível descrevê-la ponto a ponto, mostrá-la ou revivê-la também em bloco. Quando a passagem do tempo e algumas tentativas de narração permitem, então é possível tornar uma experiência suficientemente porosa para ser contada.

Reunimos os textos produzidos desde um mês antes do início da Oficina de Fotografia até um mês depois do seu término. Queríamos ter um certo panorama que nos permitisse inferir algum efeito do fotografar sobre o escrever. Além dos escritos havia também todas as fotos por eles tiradas. Num primeiro momento, cada *oficinante* ganhou uma pasta com suas fotos reveladas e textos escaneados. Apesar disso, parecia difícil singularizar a experiência. Todas as fotos e todos os textos ainda eram mostrados e comentados como um único imenso material de pesquisa. Nos parecia curioso que um tivesse fotografado com mais luz, outro mais à noite, que um escolhesse flores e bichos e outros, paisagens e pessoas, mas isso não nos dizia do que eles haviam experimentado ao fotografar.

Como percorrer um território discursivo? O que fazer com tudo aquilo? Como trabalhar com este material? Estava difícil definir por onde começar. Era como se estivesse diante de uma imagem opaca. Por onde então fazer passar o olhar? Como contar a história dessa experiência? Parecia claro que não se tratava de fazer um relato cronológico, mas de tentar traçar algum fio narrativo. Mas de onde puxar este fio?

A partir da leitura do *Diário de Bordo*, tínhamos acesso a uma trajetória fragmentada, que parecia pouco contar sobre os movimentos da Oficina e de cada um, como se o trabalho em grupo pulverizasse as falas, fizesse dissipar a escuta. Escutar o sujeito que fala num grupo não é tarefa fácil para ouvidos pouco treinados nessa prática. O *Diário* parecia desenhar uma continuidade com o registro burocrático do que acontece na Oficina, então não fornecia recursos para o trabalho de esburacar, de cortar, de encontrar os poros. Para entrar no campo, o pesquisador muitas vezes se vê nesta condição de se familiarizar em demasia, precisando criar um distanciamento para poder escrever sobre a experiência.

Assim como eles não quiseram *estragar as fotos* com as tesouras que tinham à disposição, a grande pergunta que eu me fazia era: como recortar sem estragar? Como falar das imagens e textos por eles produzidos sem incorrer no erro de tentar encontrar ali o sujeito

por trás da obra? Como ler uma imagem? Tomar as imagens produzidas pelos *oficinantes* e produzir a partir delas uma leitura, uma interpretação, nos parecia correr um risco demasiado de abrir uma brecha para uma “psicologização” ou mesmo uma “psicanalização” infrutífera. Lembramos aqui do que Amorim (2004:24) nos fala a propósito dos documentários de Eduardo Coutinho: “Não se busca a resposta na história real, e sim decide-se a hora de terminar o relato da história”. Para nós também não importava a “história real” dos pacientes, suas biografias e histórico de tratamento e sim sua relação com o escrever e o fotografar, com a Oficina e o IPUB, com as *oficineiras*, com a cidade.

Como então escrever algo sobre essas fotografias? Por certo que algumas nos interessavam sobremaneira, seja pelo ângulo inusitado, seja pelo jogo de luz e sombra, seja pelo que de teórico ali poderíamos desenvolver. Mas não nos parecia uma aposta acertada partir de um aporte teórico prévio, o que certamente constrangeria as possibilidades de criação que elas certamente invocam. Como recortá-las, sem tentar encontrar nelas algo do sujeito por trás da câmera? Eu fugia do risco de me tornar mais guia do que turista daquele percurso. Parecia-me impossível recortar este material sem me apropriar indevidamente dele. Como me manter guia-turista?

Optamos, por isso, por realizar entrevistas com cada um dos *oficinantes*, procedimento não antevisto quando do Projeto de Dissertação. A idéia era que eles pudessem nos mostrar quais fotografias haviam lhes chamado atenção, no sentido de poder escutar uma história sobre como cada um olha o que olhou, o que lembra, se fotografou pessoas quaisquer ou pessoas conhecidas, um tempo para conversar sobre o seu trabalho daqueles dias. O convite para as entrevistas se deu numa proposta de fazer um fechamento da Oficina de Fotografia, entregando as fotos feitas e conversando sobre o que acharam da Oficina, das fotos, do que lembravam do dia em que fotografaram, do que fez com que escolhessem fotografar aqueles lugares e pessoas e sobre o que mais associassem. O convite era de um *vamos ver* as fotos.

Convidá-los assim a um exercício de encontrar ali o que, na paisagem e agora na imagem, lhes dava ou absolutamente não dava, o estalo de que falava Barthes (1984). Aliás, ele contava que às vezes lhe parecia conhecer melhor uma foto de que se lembrava do que uma foto que estivesse vendo, “como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*” (ibid:83). Nesta conversa, que se deu meses após o término da Oficina de Fotografia, o que se evidenciou nas tramas de sua narrativa, foi a relação transferencial que

cada um pôde estabelecer com aquele fazer e com a *oficineira-pesquisadora*, no enlace que se produziu a partir do desejo de escrever com imagens.

As perguntas que nos guiaram nesta conversa foram bem abertas, de modo a permitir que com cada um ficasse valorizado o seu modo de narrar a experiência: como foi a decisão de escolher tomar aquelas imagens? O que acharam do resultado? Como foi para eles a experiência de fotografar? O que gostariam de fazer com as fotos?

A idéia era encontrar um fio condutor que permitisse contar estes percursos individuais a partir do encontro transferencial que se estabeleceu com cada um tomando como eixo o fotografar. Se os diários de campo não possibilitaram delinear uma forma para a narrativa, as entrevistas deram a ver o recorte que cada um deles podia fazer da experiência. Escutar ali o que o outro teria a dizer permitiu um deslocamento importante, pois possibilitava que o outro contasse por onde passou o seu desejo ao fotografar. Daí surgiram as histórias das transferências que se estabeleceram ao longo da Oficina de Fotografia.

Foi feita uma entrevista com cada *oficinante*, que foi gravada e transcrita e que serviu também como o momento de os participantes receberem de volta suas fotos. O que se falou ali em alguns casos já tinha sido escutado no espaço do grupo; e, em outros casos, o que se falou sobre as fotos, as escolhas e os seus efeitos foi diferente. Uma afetação outra que muitas vezes só pode acontecer com o passar do tempo.

Alguns saíram a falar sem mesmo ver as fotos, outros foram mais descritivos, outros ainda fizeram um convite para visitar seus bairros, tal a desenvoltura para falar sobre o percurso feito na realização das imagens. Guardar as fotos, dar de presente para as pessoas fotografadas e mesmo a vontade de não ficar com as fotos: foram algumas das idéias do que fazer com o que fizeram. Falaram sobre o que não apareceu, o que não foi fotografado, os lugares que queriam ir, mas não foram, as pessoas que queriam fotografar, mas não fotografaram. Se quando viram pela primeira vez as fotos lhes era difícil pensar na possibilidade de recortá-las, foi com palavras que esse recorte se fez possível.

Um arroubo de criatividade, comentou JAPF, para quem o fotografar ajudou a escrever. Interessante que ele, ao longo da Oficina de Fotografia, passou a falar de várias idéias de filmes que tinha, filmes sobre guerras e batalhas, em relatos que nos faziam ver as imagens, o visual, a fotografia e o cinema. Idéias sobre as quais falava e escrevia. E que começavam com uma pergunta: *se alguma coisa tivesse acontecido*. Por exemplo, *se os Estados Unidos invadissem de novo o Vietnã, eles reencontrariam as armas que deixaram lá*

escondidas quando fugiram? O *se* afinal de contas remete a um tempo que não existe enquanto realidade, mas sempre como potência, como ficção. Aqui parecem abrir para várias possibilidades de resposta, para várias idéias.

A partir das entrevistas e no momento de sua transcrição, algo me remetia a algumas imagens das fotos realizadas ou dos textos escritos e que tinham a ver com o que estava sendo contado. Outras vezes, o próprio entrevistado fazia menção a algum escrito ou foto. Mas como apresentar um material tão vasto, como fazer um recorte? Uma primeira escolha foi a de privilegiar de alguma forma as fotografias, apontando o foco para o fotografar e o percurso que cada um fez pela cidade para a sua realização. Os textos têm então o papel de linha, de produzir algumas costuras e serão mencionados sempre que algo que o sujeito disse ou mostrou remeta a algum dos escritos produzidos. Trata-se de propor que o fio que vai percorrer a narrativa seja efeito/resultante deste encontro sempre desconstruído entre *oficinante* e *oficineira*, entre *oficinante* e oficina.

Do que foi transcrito das entrevistas também foi preciso fazer um recorte. O que serviu para nós como tesoura foi aquilo que daria a ver do movimento de cada participante na Oficina de Fotografia. Uma pergunta nos guiou nesta tarefa: o que do que foi dito nos ajuda a pensar sobre o gesto de fotografar e o que permite enunciar questões que lhes são próprias?

A partir então das imagens, de alguns textos que pareciam remeter ao imagético e das falas sobre este fazer é que as tramas do que se segue foram alinhavadas. Escolhemos apresentar o encontro com cada *oficinante* num certo eco com a estrutura da própria Oficina de Fotografia, que entremeava escrita, fala e fotografia. O escrever, como dissemos anteriormente, parece ter configurado um *studium* onde o *fotografar* veio fazer *punctum*. O próprio processo de *tecedura* destes ensaios parece ter-se configurado como parte da experiência. Não narram *a* história dos pacientes, mas *uma* história de cada um deles.

Passaremos agora a contar como se deu a experiência, tendo claro que esta é uma história de como ela se fez imagem para um ponto de vista possível. Cada um dos participantes da Oficina poderia contá-la de muitas diferentes formas. O recorte que segue já é um efeito do trabalho e está afetado pelas transferências que se estabeleceram ou não ao longo do percurso. Não contaremos aqui os sucessos, mas muitos dos impasses de nos vermos nesta posição de quem é guia e turista ao mesmo tempo. Será próprio da experiência que aqui narramos, ou será que diz do lugar do *oficineiro* e do pesquisador também?

3.4 ENSAIOS FOTOGRÁFICOS

Apresentamos no que segue imagens do encontro com cada *oficinante* ao longo da Oficina de Fotografia, tendo como pano de fundo a conversa em torno do fotografar. Neste contar dessas histórias as falas estão entremeadas no nosso escrito, mas grifadas em itálico. Participaram da Oficina onze *oficinas*, dos quais trago notícias de oito. Dois participantes estiveram presentes em apenas um encontro ao longo do trabalho e não chegaram a se envolver com a proposta, razão pela qual não têm sua produção mostrada neste texto. Com um deles fiz várias tentativas de agendar a entrevista, mesmo que fosse para falar de apenas duas fotos feitas, mas este participante não compareceu a nenhum dos horários agendados. O outro paciente deixou de frequentar o hospital-dia e com ele perdemos o contato. Há ainda uma terceira paciente, sobre a qual decidimos não escrever, em respeito a um pedido seu para que algumas das coisas que havia nos contado não se tornassem públicas. Como veremos, ela se faz presente, no entanto, na fala de Aristóteles, seu namorado.

Como nomear cada um se colocou como mais um impasse. Ao longo do trabalho e talvez como um de seus efeitos, não incluir seus nomes próprios parecia seguir em desalinho com o percurso tomado. Se fomos na direção de oferecer um lugar de enunciação àqueles sujeitos, seja dentro, seja fora da instituição de tratamento, como não fazer referência a seus nomes? Questionados, concordaram que nos referíssemos a eles pelo primeiro nome, embora muitos tivessem pedido que utilizássemos também os sobrenomes, ou pelo modo como assinam seus trabalhos. Optamos por manter apenas os prenomes, resguardando sua identificação pelo patronímico.

Por outro lado, tivemos um cuidado de não mostrar aqui imagens suas, ainda que tenham sido fotografados. As imagens os expõem mais do que seu nome? É uma questão que permanece em aberto, mas procuramos desta forma permitir que eles aparecessem aqui com seus nomes próprios³⁵ ao mesmo tempo em que tivessem suas imagens preservadas. Acrescentamos ao primeiro nome um personagem, uma alcunha, que foi criada a partir da imagem que cada um pareceu oferecer de si na transferência.

³⁵ Tivemos para isso sua autorização. Os acontecimentos que sustentam nossa escolha por manter seus prenomes estão relatados no Pós-escrito. Para participarem desta pesquisa, assinaram o Termo de Consentimento Informado (Anexo).

3.4.1 Helder, o *Desertador*

Helder fez duas fotos no primeiro módulo da Oficina de Fotografia e depois não quis mais participar. Neste início, parecia bastante motivado, inclusive ajudando a organizar e fazer as combinações com o grupo para a semana seguinte. Fez estas duas imagens, escreveu e falou sobre elas ao longo de vários encontros, mas não seguiu fotografando. Disse que frequenta a Oficina de Escrita para escrever e não para fotografar e que não gosta de fotografar dentro do IPUB, mas que gostaria de fazer fotos *fora*³⁶. Ainda assim, no último módulo, no qual cada um levou uma máquina descartável para casa, para fotografar a rua, o bairro, a cidade, ele seguiu não querendo participar. Sempre que o encontro girava em torno das imagens, ele perguntava invariavelmente se teria escrita, porque ele estava ali para escrever, senão teria outros compromissos fora dali e iria embora. Pergunto então para ele na entrevista sobre esta empolgação inicial com a Oficina de Fotografia e ele ressalva: *Não, empolgado em falar sobre as fotografias, agora em tirar não.*



Imagem 1

³⁶ Grifo nosso.

Apesar de que um dos argumentos para a introdução da fotografia na oficina de escrita tenha sido etimológico – *foto-grafar* –, escrever com a luz não é da mesma ordem da escrita com a caneta, com as mãos, não é, Helder? Ele mostrou isso de forma contundente: escrever é diferente de fotografar.

A primeira imagem que quis fazer foi da fachada do prédio que fica ao lado do hospital-dia. Fotografou o pavilhão [Imagem1] onde teria assistido a uma palestra sobre psiquiatria anos antes, momento em que descobriu o seu diagnóstico, informação que seu médico não concordara em revelar.

Para fazer o segundo registro, foi preciso que subisse em um dos bancos de pedra que ficam no pátio ajardinado do IPUB, pois queria alcançar o Pão de Açúcar: *Tentei pegar o Pão de Açúcar... eu me lembro*. Em alguns recantos do campus da UFRJ é possível de um lado, ver o Pão de Açúcar e, de outro, o Corcovado, mas dali o ângulo não parecia estar favorecido. Parece haver uma defasagem, não é, Helder? – uma **distância** entre o que a gente foca e o que se revela na fotografia. De qualquer forma, foi uma tentativa.

Tentei pegar. Usamos essa expressão *pegar*, pegar com a fotografia, com a imagem, o que nos passa essa sensação de poder alcançar algo. Um certo poder que o zoom da câmera potencializa e que parece permitir tornar algo que é distante, próximo. Mas nem tudo que buscamos, conseguimos *pegar*, não é, Helder? E há coisas que não queremos *pegar* e que aparecem.

O Pão de Açúcar e a pista Cláudio Coutinho, que inicia na Praia Vermelha, na Urca, são lugares para ele bastante significativos, pois contam um pouco da sua história da época em que começou seu tratamento no IPUB. Costumava caminhar por esta pista, que desemboca em uma trilha para o Pão de Açúcar. Bons momentos que ficaram na lembrança.

A primeira foto, do Pavilhão onde descobriu seu diagnóstico, parece apontar para o *dentro* da instituição, para aquilo que marcou sua *queda* no tratamento psiquiátrico. Parecia estar em busca de um significante que o representasse e foi ali que encontrou. A segunda imagem lança o nosso olhar para uma nesga de verde, de céu, de paisagem *fora* da instituição. Para ele, estar no hospital-dia é de certa forma uma contingência constrangida, e o seu olhar parece estar sempre para além daquele jardim cercado de bancos de pedra. Mas parece nos falar de um dentro-fora que não pulsa.

Helder costuma dizer que *caiu na psiquiatria*. Teria sido por conta de um erro médico.

É, em 1988 eu fui internado com toxoplasmose no cérebro, talvez o que eu tenho hoje é seqüelas da toxoplasmose. E minha ex-psiquiatra ela falou que realmente eu tô certo: seqüelas da toxoplasmose, que talvez eu nem sofra de esquizofrenia paranóide, mas ela foi fazer esse comentário aqui, nossa senhora! Teve um reboiço aqui dentro! Meu ex-psiquiatra falou: não, ele tem, ele tem esquizofrenia. Ela falou: não tem, o caso dele não é pra ser tratado aqui, o caso dele é outro. Aí queriam fazer tomografia, quer dizer, aí enfim, em 1988 eu tive toxoplasmose cerebral, tuberculose milinar, nos dois pulmões, e eu fui assim, que foi assim logo que surgiu a AIDS aqui na...

Teria então recebido o diagnóstico de AIDS e, depois de se engajar em vários projetos relacionados à doença, recebeu a notícia de que não tinha AIDS, que tinha sido erro médico.

Aí eu peguei, e tentei o suicídio quando cheguei em casa, tomei todos os meus remédios. Aí eu vim parar aqui no Pinel, foi minha primeira internação para desintoxicação. Aí cortaram meu auxílio-doença, falou que eu não tinha nada, que eu podia voltar ao trabalho... Eu não morri não, eu não morri porque fizeram lavagem minha, eu fiquei altamente drogado. Tudo criou vida dentro de casa: quadro, tudo, tudo criou vida dentro de casa. Aí é... Aí eu retornei de novo...

Helder parece nos falar de sua busca por constituir uma pertença. Não ter AIDS seria como ser excluído de uma filiação. Saiu do Grupo pela Vida (projeto em que trabalhava com doentes de AIDS) depois de dois anos. Decidiu sair porque...

Se eu ficar aqui eu vou ficar maluco. Aí, o que aconteceu? O que eu, eu sou hoje? Eu saí do Grupo pra não ficar maluco, e aonde que eu tô hoje? Aqui, eu não gosto dessa palavra, mas aqui é um hospício, eu tô no hospício, eu fiquei maluco, mesmo saindo do Grupo pela Vida, eu caí no hospício. E por que ficaria maluco se continuasse no Grupo? Porque... lá no Grupo pela Vida cada semana morria um amigo meu.

Helder sempre trouxe essa questão: *aqui é um hospital psiquiátrico*. Chama a atenção para o fato de que não adianta mudar o nome, dizer que não se trata deste tipo de instituição, porque *aqui é um hospital psiquiátrico*. Um lugar onde *não tem espaço pra tirar boas fotografias, onde não tem graça tirar foto*. A questão do nome insiste: ser ou não um hospital psiquiátrico, ter ou não ter AIDS, sair ou ser maluco, sofrer de esquizofrenia paranóide, sair, ficar. Helder busca a resposta dos médicos para estas questões, mas parece ter que se dar conta de que esta é uma pergunta que eles nem sempre respondem e que ele deve buscar por conta própria.

Sempre fala e lembra dos amigos que foi perdendo por fazer tratamento psiquiátrico, porque segundo ele as pessoas têm preconceito. Por outro lado, gosta de contar que, por causa desse erro médico, teve contato com pessoas famosas e importantes. Costuma se aproximar de alguns técnicos que para ele são referência, estabelecendo uma relação que não é mais entre psicólogo e paciente, mas entre amigos ou colegas. Conta que vai à casa da psicóloga com quem trabalha em um projeto no Pinel, e outras vezes comentou saber onde mora este ou aquele profissional. Novamente parece estar em questão a relação entre proximidade e distância.

Pede para ser atendido por seu psicólogo ou psiquiatra nos seus consultórios particulares, ou seja, *fora* do IPUB. Enquanto ninguém se dispõe a atendê-lo fora, ou enquanto ele não puder manter um tratamento pelo valor da consulta ou pela distância que teria que percorrer, ele segue sendo atendido ali. Mas sempre aventa a possibilidade de *sair*. Às vezes, desanimado, diz que não vai ter alta nunca. Mas não quer atendimento *dentro* do IPUB:

Não, é fora mesmo, não tem perigo não. Mas comenta: Ai, eu queria, porque eu falei que não confiava em psicóloga, porque eu acho que o que a gente conversa com psicóloga ela pode comentar, né? Com uma amiga: pô, foi um fulano, ele é chato pra caramba, ele falou isso, isso, aí eu perdi a confiança em psicóloga. Mesmo assim, queria ter uma psicóloga para desabafar, para conversar. Mas é fora, é fora mesmo.

Helder escreve em casa, diz que já tem material suficiente para um livro de poesias. De vez em quando fala em publicar, mas não leva o projeto adiante. Trouxe uma vez um de seus textos para ser trabalhado na Oficina de Escrita. Seus textos, como suas fotos,

sempre fazem referência a alguma experiência própria. Costuma usar o espaço de comentários sobre o texto escrito, após a leitura em voz alta para o grupo e, a partir do que escreveu, para falar de si. *Eu me desabafo na escrita*, ele disse uma vez, chamando os encontros da oficina de *terapia da escrita*. O grupo acolhe essa demanda de escuta e ele muitas vezes se expõe.

Como não quisesse muito falar sobre as fotos, lembro na entrevista que ele fez vários textos a partir dessas duas únicas imagens por ele produzidas. *É, foi, eu fiz vários textos*. Queres falar um pouco sobre eles?

Não, eu acho que eu não tenho muito interesse em falar sobre os textos, porque é coisas do passado também, né? Aí, eu não... não falo muito. Eu gosto da terapia da escrita pra mim falar, né, desabafar.

Fala que gostaria de procurar uma psicóloga porque

às vezes passa uma dificuldade assim em casa, não tenho com quem conversar... Não adianta conversar com Deus, que Deus ouve, mas eu sei lá se esse Deus realmente vai atender meus pedidos? E até atender, muita coisa aconteceu! Aí, eu falei: não, eu acho que eu vou tentar é ter uma psicóloga.

Há também uma distância entre o que se pede a quem nos escuta e ter esse pedido atendido, é o que Helder nos lembra. E nem sempre é fácil ser escutado, num espaço de tratamento que prioriza o trabalho em oficinas, em grupos. *Deus ouve*, mas acontece que nem sempre o *oficineiro* consegue ouvir, Helder. Podemos ver nesta dúvida sobre quem o escutaria uma dificuldade de ter suas questões acolhidas numa oficina. Algumas vezes, é o *oficineiro* que, ao dispensar atenção ao movimento do grupo, não pode escutar a cada um; outras vezes, são os colegas de oficina que oferecem uma barreira a determinados assuntos e à demanda de alguns *oficinantes*. Helder costuma trazer questões muito íntimas, o que talvez tenha o efeito, novamente, de provocar um certo incômodo esvaecer das fronteiras, das distâncias.

A questão da distância para chegar ao consultório de uma psicóloga *de fora*, uma de suas preocupações em relação a ser atendido *fora* do IPUB está relacionada ao Rio Card, uma espécie de passe-livre que é oferecido pela Prefeitura para o transporte coletivo para

aqueles que recebem benefício, mas que recentemente está mais restrito. É o que Helder me conta, explicando por que a distância seria um problema:

ai já fica distante, né, pra mim, que agora eu recebi uma carta do Rio Card, eu não posso mais usar meu passe-livre como eu usava: só ida e volta, IPUB-casa, casa-IPUB. Se eu quiser ir pra Barra ou algum lugar, eu tenho que tirar dinheiro, tem que pagar em dinheiro a passagem. Senão, vão cancelar seu passe-livre. Mas então o passe não é livre? Não, não é livre, agora depois que teve essa eleição, aí cortou tudo.

Para quem tenta constituir laços que possam ir além da família e do *hospício*, com um *passe* que não permite expandir o percurso *casa-IPUB*, *IPUB-casa* fica difícil encontrar meios de estar dentro e também fora. Para Helder a relação entre proximidade e distância se reatualiza na impossibilidade de transitar *entre* o dentro e o fora. Helder parece aprisionado: ou bem está dentro, ou ele está fora.

Fala na entrevista de vários **cortes**: do corte do passe-livre, do corte que recebeu de algumas psicólogas para quem pediu atendimento fora do IPUB, do corte que ele produziu com o Papel Pinel (projeto do qual participava, e que produz bolsas, camisas, cadernos, agendas, blocos com desenhos produzidos pelos usuários para serem vendidos). Fala que *tudo que é de graça é cortado. E eu pagando, aí a pessoa não vai falar: não, eu tenho uma reunião, que aí a pessoa vai me atender primeiro pra depois ir pra reunião*. Resolveu cortar sua participação no Papel Pinel porque trabalhava muito para receber pouco. O que é de graça, é cortado; o que é pago é valorizado, escutado, Helder?

Algumas vezes Helder perguntou se sou psicóloga ou psiquiatra, se sou estagiária ou se já sou formada, se tenho consultório, se poderia atendê-lo. Na entrevista aventa novamente a possibilidade de eu atendê-lo. Na época eu ainda não atendia em consultório na cidade. Foi o que eu lhe disse.

Ah, então deixa, eu vou conseguir, porque psicóloga aqui do hospital é difícil, aí é dois anos só. Eu quero assim uma psicóloga eternamente, né, que fiquei assim dois, três, quatro, cinco, quanto mais anos ficar com a pessoa, mais confiança eu pego na pessoa.

Eternamente. Uma psicóloga que nunca *corte*?

O cortar reaparece numa outra pergunta que faço mais adiante, retomando o corte que havia referido com o projeto Papel Pinel: por que cortaste o contato com o Papel Pinel? Participavas bastante das atividades lá, né?

Não, eu participava, mas acontece que o Papel Pinel, ele assim tava me explorando muito, ficava... é... às vezes, entrou uma outra menina, retornou, né, que ela desenha bem, então é... a E. não deixa eu fazer desenho nenhum, ela fala... aí eu ficava sentado lá só, ficava só mandando eu carregar caixa de papel, eu tenho problema de coluna, aí eu carregava, aí dava estalo na minha coluna, aí o remédio é caro, tinha que esperar chegar o final do mês e, enquanto não chegava, eu tinha que ficar deitado, em casa.

Quería desenhar, mas era requisitado para carregar caixas. *Aí eu ficava sentado lá só, ficava só... Ficava lá, só, ficava só. Ficava só lá.*

Na divisão dos ganhos do dia com a venda da produção do Papel Pinel, Helder conta que ganhava muito pouco:

Aí eu falei: não, não, cinco reais é pouco pra mim. Aí eu peguei e saí. Foi difícil sair, no início que eu ficava fazendo hora lá pra mim chegar umas cinco e pouco em casa, mas eu falei: não, não. Antes do Papel Pinel, eu sempre fiquei no IPUB, eu fico no IPUB até eu enjoar, depois que eu enjoar, eu vou pra casa, fico em casa, eu não vou mais pro Papel Pinel. Aí, pronto, aí eu é... eu saí.

Sair não é fácil, né, Helder... Ainda mais quando sair implica um não poder voltar, quando exige um corte, quando ou fica, ou sai.

Eu falei: não, não, eu não vou ficar mais aqui não, eu não sou do Pinel, eu sou do IPUB, e eu tenho que agradecer muito ao IPUB, porque meu auxílio-doença foi através da assinatura da assistente social do IPUB. Então, eu fico mais no IPUB.

Ser do Pinel, ser do IPUB, ser de algum lugar. Não ser mais do Pinel talvez tenha contribuído com o ficar no círculo casa-IPUB-IPUB-casa, pois era um outro lugar para onde o Helder podia ir. E este trabalho no Pinel fazia com que circulasse, transitasse na cidade, pois participava de feiras vendendo o que lá se produz. *Sair* seria como *cortar*? Quando ele fala da saída do Pinel, ele faz menção ao fato de o IPUB ser para ele uma espécie de **referência**. Essa pode ser uma pista para pensar num *sair*. Talvez seja preciso ter outros lugares como referência, senão pode se tornar muito *distante*, distante demais. Nem muito dentro, nem muito longe; nem muito próximo, nem muito fora. Como constituir este lugar?

Recebemos recentemente a visita de dois argentinos³⁷ que trabalham com oficinas em um hospital psiquiátrico de Rosario e chamou-lhes a atenção o fato de os textos produzidos na nossa oficina serem em sua grande maioria de cunho biográfico. Faz-se pouca literatura, pouca ficção, fala-se muito do que está acontecendo com cada um, dos problemas pessoais. Parece ter-se configurado, enfim, um espaço que muitas vezes se confunde com uma terapia de grupo. Helder, dentre todos, é um dos que mais faz uso deste espaço com este fim, como uma *terapia da escrita*. Parece apontar para o efeito que tem para ele compartilhar suas questões com o grupo através dos seus textos. O que pode tornar uma oficina *terapêutica*³⁸?

No segundo módulo, embora não tenha feito as fotos, participou de alguns encontros, seguiu escrevendo. Neste módulo estávamos então trabalhando justamente a instituição, e Helder fala sobre o hospital-dia anos atrás, tempos aqueles em que eram *banhados de terapia*, com várias oficinas sendo oferecidas. Diz ainda que algumas dessas oficinas *nos destacava* mais. *Destacar*, Helder? Será que disse *destacar* no sentido de dar destaque ou de diferenciar, de **descolar**? Mais uma questão que surgiu do re-escutar a entrevista e das posteriores releituras da transcrição feita, mas que não cheguei a fazer para o Helder. Ele disse uma vez que não gostava de ser fotografado *com esses loucos* para a capa do caderno da oficina, num certo movimento de distanciar-se, destacar-se, diferenciar-se do grupo. Ao mesmo tempo, costuma contar com muito orgulho sobre os convites que recebe de pessoas importantes – este seria um modo de se destacar? A oficina de antigamente o *destacava* mais? Como será que ele vê as oficinas de hoje em dia?

No início da entrevista, Helder diz que não quer levar as fotos para casa,

³⁷ Virginia Masau e Martín Rodríguez, argentinos de Rosario, fizeram um estágio de três meses no Brasil, no Instituto Municipal Philippe Pinel. Na Argentina, trabalham com oficinas em um manicômio e têm como referência o legado da Reforma Psiquiátrica brasileira. Visitaram vários serviços de atendimento e quiseram conhecer especialmente algumas oficinas terapêuticas (Masau & Rodríguez, 2007).

³⁸ Retornaremos a esta questão no capítulo 5.

porque essas fotos não têm assim muito nexo, dentro do hospital. Se fosse assim da praia, de algum lugar, eu guardaria, mas... Pergunto o que ele achou de ter fotografado, e ele me diz: Não, não gostei muito, né, mas pra não fazer desfeita, eu fotografei, mas eu não gostei muito, porque aqui não tem espaço pra tirar boas fotografias.

Gostaria então de tirar fotos fora daqui? *É, fora daqui, mas aí ia ficar chato e distante, né, aonde eu gostaria de tirar foto. E onde seria? Eu gostaria de tirar foto ali na Cláudio Coutinho³⁹, ali sim, que é um lugar bom pra tirar foto, agora aqui é um hospital psiquiátrico, não tem graça tirar foto aqui. Dentro do hospital não tem graça tirar fotografia, Helder?*

Insisti mais tarde que ele falasse da experiência de fotografar:

ah, não, isso eu já estava habituado a fazer, eu ia entrar num curso de fotografia, eu já estava aqui no IPUB. Mas o curso era caro, ele desistiu de fazer. Mas algumas técnicas eu sei, porque eu tirava muitas fotografias, na praia, Jardim Botânico...

Andou procurando uma máquina fotográfica para comprar.

*Aí eu penso em tirar, mas eu penso em tirar em lugares assim diferentes: Jardim Botânico, é... Parque Lage, Paquetá, que **fotografia é uma coisa que não morre.***

Fotografia é uma coisa que não morre... Nos remete novamente a uma eternidade. Uma frase que parece muito importante, Helder, porque nos fala da relação entre a **fotografia** e a **morte**, presente na filosofia da imagem, que nos diz que ao mesmo tempo uma foto implica em uma morte. É como se ao dizer que uma fotografia é algo que não morre estivéssemos falando num primeiro tempo. Pois uma fotografia, num tempo, parece guardar, reter, não morrer; e num segundo tempo, atesta a morte, o término daquele instante que foi

³⁹ Refere-se à Pista Cláudio Coutinho, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro.

registrado. Aquele instante já passou. Tempos estes que não mostram uma ordem cronológica de acontecimentos, mas que dizem do paradoxo inerente a um registro.

Eu tiro uma fotografia agora, se eu tiver com 80 anos eu vou me ver quando eu tinha 43. Então, eu gosto de fotografia por isso. Ver a praia também, tirar fotografia das pessoas na praia, pessoas bonitas, né, pra mim ficar olhando. Fotografia é uma coisa que não morre? Não, nunca morre, fotografia nunca morre.

Conta sobre uma fotografia que sua mãe encontrou, organizando uns documentos, na qual ele aparece com dois amigos, vestido de índio, num carnaval, quando deveria ter cerca de quatro anos.

Da infância, em 1969, 70, então eu me vejo jovem ainda, são fotografias antigas. Eu não tenho nem contato mais com essas pessoas, mas ali na fotografia eu tenho.

Se não temos mais contato com alguém, *ali na fotografia* podemos ter. É como se a fotografia produzisse uma aproximação, um certo achatamento do cursor do tempo, como se ele fizesse um movimento de sanfona e, nestes momentos em que temos a sensação de estarmos próximos de algo que há muito já passou, é como se as dobras da sanfona se comprimissem, aproximando o presente e o passado. É como se então pudéssemos ter uma sensação de presença daquilo que já não há. Barthes (1984:129) nos diz que “toda fotografia é um certificado de presença”. Este autor também nos fala de um esmagamento do tempo, pois a fotografia nos diz em uma só imagem que isso está morto e isso vai morrer. É como se a fotografia então tornasse presente o que já morreu?

Quer dizer, são amigos, a pessoa bota o que quiser na fotografia. Como assim, bota o que quiser? Põe tudo, tudo que quiser. Às vezes vê até uma... menina é... moça, né, bonita e tudo, mas não tem contato com ela, pessoa vai lá e ploc, tira retrato.

Interessante porque usamos a expressão *tirar* fotografia e o Helder fala do que podemos *colocar* na fotografia. Tirar fotografia e botar na fotografia. A pessoa bota ali o seu desejo, né, Helder, o que ela quiser, faz uma escolha e, ao fazer este enquadramento, a pessoa exclui todo o resto. Trata-se de um colocar e de um recortar.

Seguindo com a entrevista, Helder fala então sobre não poder fotografar as pessoas, pelo menos não sem a sua autorização, e lembra:

É, não, porque aqui no IPUB antigamente vinham pessoas é... de fora, e eu não sei o que que dava neles que viam a gente deitado no banco, aí tirava foto, não sei se botava em algum jornal deles, aí eu briguei, eu denunciei, falei com a Dra. M. [coordenadora do hospital-dia] que não pode fazer isso... É... por que aqui? Por que não tira na praia? Porque aqui é um hospital psiquiátrico. De repente ia usar a... da nossa fotografia pra fazer uma matéria aí às vezes até errada a nosso respeito. Ah, foi lá no hospício, sei lá, no manicômio como eles falam, e dá nisso.

De fora. Como chega o que ou quem vem de fora? Para que se usa uma fotografia? São questões que nos interpelam também, Helder, quando chegamos numa instituição e propomos uma experiência como esta da oficina de fotografia... No trabalho com este tipo de dispositivo, muitas vezes nos vemos diante de um certo mandato de tornar público o que se produz ali. Corre-se o risco de fazê-lo a partir de uma lógica do espetáculo⁴⁰.

Mais alguma coisa? *Não, não. Até falou coisa demais aí, né, no seu gravador, de erro médico, tudo... Então, tchau, viu, Thoya?*

⁴⁰ Retornaremos a esta questão no capítulo 5.

3.4.2 JAPF⁴¹, o Pacificador

JAPF é participante assíduo da Oficina de Escrita desde o seu início e é também paciente do hospital-dia praticamente desde a sua criação. Mora num prédio da rua que passa atrás do IPUB. Frequentemente escreve e fala sobre um povo extraterrestre que vive no Planeta dos Galenos e que tem planos de invadir a Terra. JAPF é o homem que pode salvar o nosso planeta e, para isso, deve desvirginar uma galena. Fez três tentativas, ou seja, já encontrou três espécimes, mas sempre passa mal quando está prestes a realizar a tarefa. Bastante interessado por batalhas e pela história das guerras, costuma ler a revista Força Aérea.

JAPF conta que tirou sua primeira foto quando tinha 8 anos, uma foto do pai e da família. Mas a foto ficou tremida e nunca mais quis fotografar. No primeiro módulo da Oficina quis fotografar o sol e é uma outra lembrança de infância que ele evoca: quando tinha 2 ou 3 anos, seu pai tirou uma foto sua em que a luz do sol saía da sua barriga e suas pernas estavam no escuro. Ao longo da Oficina ele produziu fotos que mostram o jogo do claro e do escuro, do sol e da sombra.

No segundo módulo, JAPF foi o único a não sair do prédio, fotografando o IPUB do andar de cima, da porta da sala ou da varanda. No terceiro módulo, quando era para fotografar o bairro, a rua, a casa, foi dentro do IPUB que ele fez a maior parte das fotos.

JAPF não veio no horário que combinamos para a entrevista, tendo chegado só no fim da manhã ao CAD. Assim que me viu, perguntou o que eu queria conversar com ele e concordou em remarcar a entrevista para depois do almoço. Conversamos na sala pequena que a equipe de terapia familiar utiliza ao lado da sala da Oficina de Escrita. Assim que chega, ele vê o envelope sobre a mesa, pergunta se são as suas fotos e se pode vê-las. Sai falando foto por foto. Foi empilhando as fotos, assim que as descrevia, e passava para outra. Fui distribuindo as fotos sobre a mesa, numa tentativa de que surgisse algo além de uma descrição.

Chama então a sua atenção o quanto fez fotos parecidas e aponta o que naqueles cenários é parecido e o que é diferente. O mesmo cenário fotografado, em um ângulo um pouco diferente, onde passa uma pessoa que não estava no instante anterior e que não era para sair na foto. Um elemento que faz daquele mesmo cenário uma outra imagem. Um outro

⁴¹ Este *oficinante* costuma assinar seus textos com as iniciais de seu nome e pediu que fosse apresentado assim.

instante, que nos mostra que uma fotografia nunca será igual à outra, a menos que a mesma imagem seja reproduzida. Será que o que é parecido nos aponta para uma planitude; e o que é diferente pode nos fazer ver o que faz *punctum*?

Às vezes fala do ponto desde onde tirou a foto. Conta que tirou tal foto de tal lugar. Estava na porta da sala da oficina, olhando para fora, ou estava no andar de cima do prédio e fotografou o jardim. É como se fizesse “aparecer” o ponto de vista do fotógrafo, elemento normalmente “invisível” da imagem. Outras vezes fala do quê fotografou. Produz assim um trânsito do ponto desde o qual olhou para fazer a foto ao objeto do seu olhar.

Isso aqui é o quê? Faz essa pergunta para várias das fotos que viu. Não se lembra nem de onde fez, nem do que quis fotografar. Não lembra. Esqueceu já. Será que saiu, máquina em punho, meio a esmo, a fotografar pelo IPUB? Fotografou uns recantos pouco conhecidos, que talvez só quem esteja na instituição há 18 anos e que more na rua de trás conheça, ainda que não reconheça. Mas não nos detemos nessas fotografias que ele não lembra. Talvez mais importante do que recuperar o que não está mais lá seja pensar mesmo no que se produziu, para que ele possa se apropriar dessa produção.

Que mais? *Que eu tirei várias fotos de árvores.* Fotografou uma árvore imensa, com raízes enormes. Que árvore será essa? *Jamelão. Ou então Fixo. Fixo?*

Fixo, é. Uma árvore grande pra caramba, que quando vem as raízes, leva tudo com ela.

Fixo, com grandes raízes.

JAPF faz comentários mais gerais sobre suas fotos. Como se fizesse uma apreciação panorâmica, como se, neste reencontro com as fotos um tempo depois de tê-las feito, houvesse se produzido uma certa distância?

É isso aqui eu não sei o que é. Ah, foi a nossa sala da Oficina da Escrita que eu tirei sem luz. Eu acho que foi isso, não sei.

Quando fala desta foto da sala da Oficina de Escrita *sem luz*, me chama a atenção que a única coisa que aparece bem numa imagem que ficou escura é justamente a lâmpada fluorescente acesa. Uma foto que está *sem luz* e com luz ao mesmo tempo. Mas está a luz acesa ali. *Mas eu não acho uma luz, tirei sem luz*. Talvez fosse mesmo uma foto para ser tirada *com luz*, com flash, né, JAPF? É uma foto mesmo escura. A luz que está lá acesa não ilumina, é uma luz que parece mesmo ajudar a produzir este efeito de escuridão. É ela que aparece na imagem, iluminando apenas suavemente as poucas coisas que clareia em torno. Nos cantos da imagem, totalmente escuros, quase não se distingue o que há ali naquela sala. O **claro demais** e o **escuro demais**, a falta de luz e o excesso de luz é o que no registro de uma imagem fotográfica pode determinar o branco e o preto e as tonalidades de cinza. Nesta foto, JAPF parece ter encontrado um ponto desde onde mostrar esse jogo de luz e sombra que a fotografia nos apresenta.

A primeira foto que JAPF viu e mostrou foi a que tirou do sol.

Esse aqui eu fotografei o sol...

Sabe o que vai acontecer com o nosso sol se eu não conseguir desvirginar a galena? O nosso sol vai simplesmente se apagar. (...) Ele já apagou uma vez quando eu tava saindo por aí com uma camisa vermelha, né, e aí eu vi vultos numa noite dizendo: nós vamos pegar você aí dentro, mas eu não sabia por que eles queriam me pegar, e via vultos com espadas de fogo. E tu estavas dentro de onde? Da minha casa, na minha sala da minha casa, do meu apartamento, mas do meu antigo apartamento. Por ter saído com a camisa vermelha, Aí o sol fez assim: ele acendeu, e tá aceso, apagou e acendeu de novo.

Quando JAPF disse que fotografaria o sol, pensei: que imagem sairá? Como seria focalizar o sol diretamente? Que registro disso seria possível fazer com aquela máquina? Estávamos no segundo andar do prédio, numa espécie de varanda, e JAPF olhou para cima, olhou para o céu e clicou. O teto da varanda parece funcionar nesta imagem como um certo anteparo, um pára-sol, e o que se vê então não é o sol propriamente dito, mas os raios solares desenhando um leque. Olhar direto o sol também seria da ordem de um excesso de luz, de claridade?

Em seguida, falou sobre a fotografia de que ele mais gosta, e que foi bastante elogiada pelo grupo: a que tirou do corredor do andar de cima do CAD, da porta da Oficina, com o sol iluminando o caminho, a varanda [Imagem 2].



Imagem 2

Eu tirei essa foto aqui quando tava saindo, aí... [] é a foto mais bonita que eu fiz. Tu estavas saindo? É, saindo, tava sol, né? E emenda com a foto seguinte: Um quadro com o sol e uma porta.

O sol, um quadro com o a pintura de um sol e uma porta. A janela e as aberturas, as passagens retornam na sua produção de fotografias. Pelos jardins e recantos do IPUB fez fotos mais sombrias; nas fotos da porta da sala da oficina e de casa o sol aparece.

Nos dois primeiros módulos da Oficina, fez fotos basicamente do andar de cima do CAD, sempre próximo da sala. No terceiro módulo, andou por recantos do IPUB e a entrevista serviu para apresentar o lugar: sala de convivência, farmácia, estacionamento, biblioteca, os fundos da cantina, as árvores. Das árvores grandes com raízes que levam tudo com elas. E segue mostrando suas fotos...

Em casa, fez uma foto quando *tava sol*. Mostra a imagem seguinte [Imagem 3]:



Imagem 3

Isso aqui é a passagem, é a paisagem que eu vejo da minha janela. Do meu quarto.

Uma passagem, uma paisagem, uma janela. Para quem fotografou basicamente dentro do IPUB, esta é uma foto que parece mostrar uma brecha, uma fresta, um olhar para a rua, ainda que emoldurado pelos limites da janela. Um enquadramento da paisagem, o ponto de vista desde o qual ele olha.

Aqui foi uma foto... da minha sala. Tem umas fotos ali na estante... É do meu sobrinho G., com a minha mãe e o meu cunhado.

Tirou foto da sala, foto das fotos.

Só isso que você queria saber? Eu queria que tu me contasses o que achaste da oficina de fotografia... *Foi legal, foi um arroubo de criatividade.* Como assim, um arroubo de criatividade?

Eu tive que pensar no que eu fazer, no que eu não ia fazer, o que eu queria, o que eu não queria, né?

E tu lembras o que tu querias, qual era o teu objetivo quando saíste pra fazer as fotos? (...)

Eu saí mais pra... [] O que eu queria fazer as fotos? Eu queria retratar uma parte da minha vida, né, no IPUB, na minha casa, a paisagem da minha janela, né?

E o IPUB é uma parte importante da tua vida? *É. Foi aqui que eu consegui me... raciocinar meus caminhos, [] com as minhas idéias.*

Como chegou ao IPUB?

Eu fui internado depois de 5 dias fazendo atividade, fui internado e tomei choque. [] porque eu não tava agüentando o hospital-dia mexe com a gente. Mexe como? Por dentro, você vai, sabe? Eu fiquei, eu fiquei muito, eu fiquei muito, tive até que levar uns pontos aqui na cabeça... Do eletrochoque eu caí no chão. Depois de alguns dias de atividade no hospital-dia é que foi internado. Foi muita coisa pra mim, aí eu tive que ser internado, fiquei no subconsciente, aí tive que tomar eletrochoque. Como será ficar no subconsciente? Foi muita coisa. Ficar muito pode mexer mesmo com a gente, JAPF.

No fim da entrevista, ele não quis ficar com suas fotos. *Não, eu não quero não, fica com você as fotos. Tu não queres ficar com as fotos, JAPF? Não, não, não, não. Por quê? Não sei, eu não sei. Eu só sei que você me deu a oportunidade de fotografar, eu quero que você fique com as fotos. Insisti ainda uma vez: algumas pessoas do grupo quiseram levar para casa, querem mostrar para as pessoas que fotografaram, para a família... Não, eu não quero mostrar pra ninguém não. E se a gente fizesse uma exposição, JAPF, gostarias de mostrá-las? Gostaria, gostaria, gostaria. Mais alguma coisa que tu queiras me contas sobre as tuas fotos? Só isso, só isso. Então, tá. Muito obrigada. Falou.*

3.4.3 Aristóteles, o Poeta-repentista

Aristóteles começou a participar da Oficina de Escrita mais regularmente praticamente quando eu cheguei. No início, houve certa resistência à sua entrada. Falava muito, tinha dificuldade em escutar os outros, costumava cantar sempre que algo fizesse com que lembrasse de alguma música, gerando muitas reclamações dos demais. Outra razão para muitas queixas dos *oficinantes* era o fato de Aristóteles geralmente escrever na Oficina textos que não eram inéditos, que ele mesmo já havia escrito ou que citava de outros autores. O grupo exigia que escrevesse textos “inéditos”, novos, nada de citações.

Não é por certo o único escrevinhador que utiliza trechos de outros textos, de outros autores para produzir o seu. T.S. Elliot fazia poemas a partir de retalhos de outros textos. Walter Benjamin colecionava citações. Aristóteles também parece colecionar suas rimas. Para ele, a possibilidade de produzir algo novo parece implicar o rompimento com essa regra da Oficina de escrever textos inéditos. Aristóteles demonstra ter o dom de re-citar. Recita poemas próprios, músicas e tem como característica trabalhar com a rima, conferindo aos seus textos um ritmo e por vezes mesmo uma musicalidade. Por isso, nos remete à figura do repentista, personagem do norte e nordeste brasileiro, como ele.

Aristóteles tem uma relação com a escrita que ultrapassa os limites da Oficina e da instituição, tendo alguns textos em vias de serem publicados. Parece ter conquistado aos poucos o reconhecimento do grupo com seus escritos e tem procurado utilizar o humor em suas poesias. Brinca com as palavras, tanto por sua fonética quanto por seu significado, produzindo chistes. Mas sua temática mais comum são as mensagens de teor religioso, que faz com que ele cite trechos bíblicos e entoe rezas e canções da igreja. Fez também uma certa passagem da poesia à prosa durante a Oficina de Fotografia, passando a escrever apresentando-se *Eu, Aristóteles C. de O.*, contando sobre a sua história, sobre a sua origem.

Define a fotografia como *um modo de sistema em que a pessoa fotografa e analisa o comportamento de cada um de nós*. Uma forma de analisar o comportamento? Repara que há *pessoas que se mostram, que gostam de ser mostradas na fotografia*. Ele não, ele prefere ser filmado. Na fotografia, é mostrado. Ser mostrado na fotografia é diferente de ser mostrado no filme? Conta então sobre várias filmagens das quais participou.

Convido para que vejamos as suas fotos. E a primeira que ele mostra é a da Marilza, *oficinante* que é sua namorada. Foto da Marilza escrevendo, foto da Marilza fazendo uma pose em que *parece até que está orando*.

Quando peço que me conte como foi fazer as fotos, ele conta não ter sido ele a fotografar. *Bem, as fotografias, eu ia tirar as fotos, mas a Marilza se apossou da minha máquina e começou a fotografar. Fala então das fotos que não tirou: a maioria quase todas: essa, essa, essa, essa, essa.* E explica: *Eu não tinha como pegar à força da mão dela.*

Durante o trabalho de transcrição, percebo que lá pelas tantas na entrevista eu passei a fazer perguntas dirigidas a “vocês”. De alguma forma realmente a Marilza parecia estar presente na entrevista. Quando fiz a entrevista com a Marilza, aconteceu exatamente o inverso. Ela estava no jardim com o Aristóteles quando cheguei para a entrevista. Disse, assim que me viu, que eu teria vida longa, porque estavam justamente falando em mim. Perguntou se o Aristóteles podia subir junto, me disse que não consegue ficar longe dele. Eu insisti que ela viesse sozinha, já que era para falar sobre as fotos dela, que o Aristóteles teria o horário dele e que em seguida eles estariam juntos novamente. Ela então concordou, mas o Aristóteles passou várias vezes, para lá e para cá, pelo corredor, do lado de fora da sala de reuniões onde conversávamos. E Marilza pareceu um pouco aliviada quando percebeu que eu estava encerrando a entrevista. Apesar de tê-la entrevistado, como ela fez ressalvas em relação a tornar públicas algumas das coisas que disse, optamos por não separá-los aqui. Ela não quis aparecer, mas de alguma forma é ela quem aparece.

Marilza e Aristóteles andam sempre juntos. Inicialmente só ela participava da Oficina de Escrita, Aristóteles começou depois, embora já tivesse participado de um ou outro encontro. Muitas vezes, Marilza deixou de ir à Oficina para ajudar o Aristóteles a vender os panos de prato que são pintados numa outra Oficina do hospital-dia. Marilza e Aristóteles são dois que parecem ser um. Quando ele me diz que foi ela quem escolheu que fotos tiraria com a sua máquina, eu perguntei para ele se ela teria então que estar ali para contar sobre isso e ele me diz: *Pois é, ontem você não deixou ela vir aqui, aqui ontem.* Pois é, Aristóteles, insisti em fazer duas entrevistas, quando talvez devesse ter feito uma só com os dois.

A Marilza se apoderou da sua máquina, mas ele foi explicando para as pessoas eventualmente fotografadas na rua *que era o negócio de pesquisa*. Aristóteles não fez todas as fotos reveladas da sua máquina, mas mostrou algumas por ele tiradas: dentre elas a de um ângulo inusitado do pátio da sua casa [Imagem 4]:



Imagem 4

É a visão que eu tenho. Porque o meu prédio tem quatro andares: tem o térreo, o segundo, o terceiro e o quarto, o quarto andar. (...) Eu moro no térreo. Ao todo são: a primeira, dois, quatro, seis, são oito, são oito casas.

É uma foto de baixo para cima, de dentro para fora, num pátio que bem parece ser cercado de prédios por todos os lados. Ele tirou outras fotos de recantos da sua casa, e são fotografias tiradas em ângulos fechados, que mostram as quinas, os canteiros, o lugar onde o gato se alimenta.

Tem bastante foto de comida: na lanchonete, o detalhe da estante espelhada de frutas, que reflete o flash disparado pela máquina, um São Jorge; o gato comendo; na padaria, salgados, vitrine com guloseimas.

E as grades, várias grades, na casa, no prédio: *Porque é magnético. (...) Aperta o botão e a pessoa tecla, aí a pessoa entra. Tem que se identificar.*

Apesar de ter sido a Marilza a fotógrafa, foi em São Cristóvão, o bairro dele, que ela fotografou. Foste dizendo o que ela deveria fotografar? *Não, não, foi ela que tirou. (...) Eu não tive como tirar a mão da máquina dela!* De quem é a mão que tirou as fotos, que se apossou da máquina, afinal?

A foto do ônibus do Forrozão Safira ele explica ser da feira nordestina de São Cristóvão, onde tem eventos. *A gente não gosta muito de forró, não, é muito chato. É, eles cantam aquelas músicas seresteiras, sei lá, música toda []*. Gosta é de música lenta. A Feira de São Cristóvão tem bancas de artesanato, alimentação e palcos para apresentações, sempre com o espírito de preservar a cultura do Nordeste. Vai *desmembrando* seu bairro, me conta dos lugares que lá existem e fala desta feira nordestina. Comento que lá tem comida boa e ele diz:

A minha mãe que faz comida gostosa. Ela ficou 30 anos trabalhando na feira nordestina junto com o comércio, ela é cozinheira, trabalha em botequim.

Tu e a Marilza são do Norte? *Não, ela é de Belém, eu sou do Norte, eu sou de Manaus (...)*. Aqui aparece um certo fio associativo entre feira nordestina, origem, mãe, comida.

Pergunto que fotos ele teria tirado se a Marilza não tivesse se apoderado da sua máquina, e ele me responde que tiraria as mesmas fotos. O que pode ter ficado faltando ser fotografado? *A minha mãe que não quis ser fotografada, nem meu irmão!*

E segue contando dessas fotos feitas a dois olhares:

Eu tava desmembrando o meu bairro, tanto a Feira Nordestina, a Quinta da Boa Vista, o museu, o Jardim Zoológico...

Desmembrando o seu bairro, Aristóteles faz pensar nesse território que é como o corpo próprio. E que história contaria sobre as suas fotos, sobre São Cristóvão?

A história que eu contaria é que quando eu nasci de Manaus para vir até aqui no Rio de Janeiro por volta de 3, 4 anos de idade, eu morava lá na Avenida Maracanã (...),

na rua tal, número tal. Depois fez o maternal, *depois fui pro Porto Seguro*. Lembra dos nomes das escolas, dos endereços onde morou nessa chegada ao Rio. Mora em São Cristóvão desde pequenininho. Veio para cá porque o seu pai biológico faleceu, então veio ficar com o padrasto.

Entendeu? Aí de lá eu vim pra cá pro Rio, estudei no Colégio Portugal, depois [] no Colégio Brasileiro (...). Neste momento da entrevista, enumera nomes, lugares, endereços. As fotos aparecem como uma possibilidade de historicização da vida... A partir das fotos também é possível contar histórias?

E conta das coisas que já fez:

Tomava banho de cachoeira, tomava banho de piscina, fui sócio do Clube de Regatas Vasco da Gama, fiz vários cursos, fiz curso de saúde mental, aqui no IPUB, fiz curso de informática...

Além disso, faz teatro no Espaço Artaud.

Gosto de teatro, porque teatro foi meu desempenho, a minha lógica, a minha idéia, quer dizer que me empurraram, né? Te empurraram? Porque assim que eu cheguei no hospital-dia, o pessoal da portaria fala que eu cheguei, que tinha chegado o ganhão do pedaço. Aí eu falei assim: ganhão do pedaço, eu, por quê? Conquistava todas as garotas aqui no IPUB [risos] Arrasava corações. Aí, fui fazer meus desenhos, as minhas poesias o teatro também eu tô me destacando muito...

Destacar-se, mostrar-se, ser fotografado. São coisas diferentes, Aristóteles?

Conta que no Espaço prepararam um vídeo para arrecadar fundos, conseguir um patrocinador e ele assistiu *algumas peças, mas ontem tava abafado, a temperatura aquece, [] meio amortecido, devido à atmosfera da Terra em relação ao sol*. O que fica amortecido?

Meu corpo. Não dá vontade pra fazer nada, só parado no tempo. Vivenciamos o tempo-clima quente no corpo como uma certa viscosidade, uma maior densidade do tempo-relógio. Só parado no tempo.

Esperava que eu apontasse alguma foto para ele falar sobre ela. Em momentos de silêncio, era de outras coisas que falava. E segue contando: *Aí, eu comecei a escrever meus livros, minhas poesias gravadas, minhas poesias que foram inspiradas por mim mesmo...* Interessante que na sua produção insiste a citação, o que talvez implique incluir uma referência outra nesse mim mesmo. Será que falar das fotos cede lugar para falar disso que ele faz inspirado por ele mesmo? Diferente das fotografias, as poesias são de inspiração própria, ninguém delas se apoderou. A poesia de que mais gosta é então recitada:

o cálice da amargura Jesus por nós bebeu, e cheio de ternura tudo por nós sofreu, por todos respeitado assim mesmo se deu, e numa cruz pregado por nós ele morreu, somente para salvar-nos fez ele tudo assim, e [] deu a vida por mim, sem antes, sem antes, e sem antes,, sem antes com igualdade me deu a sua mão, na hora da caridade que era a sua salvação. Essa poesia inspirada por mim, nela [] nunca terá mais fim. Esse fim é infinito porque Deus é muito bonito. Que [] minha nobreza e meu sucesso é meu progresso.

E o que achou da Oficina de Fotografia?

Muito interessante, muito interessante. Achei uma técnica, uma nova técnica de elaborar o nosso trabalho diante do nosso desempenho da escrita, das fotografias que nós tiramos dia, dia a dia.

Tiramos fotos no dia-a-dia? Será que nosso modo de ver o mundo hoje é fazendo um certo registro fotográfico?

Recita uma outra poesia, que diz ter escrito a partir de um sonho,

de um sonho que eu tive que é regeneração total: Eu sonhei que eu tava num palco, VAZIO, um quadro-negro na minha frente, uma mensagem se desmembrando, de baixo

até acima. Depois, de desdobrou para uma praia, deserta, com sol quente, e eu tava sentado na areia da praia, minha mãe me encheu para tomar café da manhã, aí eu olhei pra ela e comecei a escrever essa poesia.

O vazio e o encher. O sonho e o despertar.

A poesia seguinte já foi recitada várias vezes por Aristóteles na Oficina, seja como o texto do dia, seja só oralmente, seja no final de outro texto:

o mundo será modificado, o mundo será santificado, o mundo será rejubilado, o mundo será [], o mundo será detonado e o mundo será rejubilado. Jesus voltará, Deus governará, Maria mãe de Cristo, Jesus nosso irmão, Deus nosso pai, senhor da criação, [] meu amigo, eu quero te ajudar, amai o inimigo, para que eu possa te amar. A grande felicidade está dentro de nós, [] a prosperidade, semeando girassóis. O mundo será modificado, o mundo será santificado, Jesus ganhará, santo vencerá, Nilce minha mãe, Francisco meu irmão, Fábio meu primo, ó senhor da criação. Por isso, meu amigo, me dê a sua mão, vamos entoar comigo essa linda canção. Essa poesia inspirada também por mim, nasce começo e meio e nunca terá mais fim.

Infinito, sem fim. Aristóteles tem uma fala que às vezes beira a verborragia e que vai numa certa metonímia. Alguém fala alguma coisa e daquela palavra ele lembra de uma música, de um verso, de um poema, e só com algum custo ele interrompe esta cadeia para escutar o que os outros têm a dizer. Mas então alguma outra palavra pode desencadear outra série de lembranças. Retorna aqui o tema do infinito, daquilo que não tem cortes, o que também apareceu na fala do Helder.

O que vais fazer com as fotos? *Entregar pra minha mãe lá pra guardar num arquivo.* E me pergunta: *Gostou da fotografia que a Marilza tirou e eu tirei?* Foram mesmo fotos tiradas de mãos dadas, né, Aristóteles...

Tem mais alguma coisa que queiras dizer?

Mensagem fraterna: tua mensagem, divino mestre, é a mensagem de paz e amor, anima o fraco... Não! Tua mensagem, divino mestre, é a mensagem de paz e amor, levanta o

fraco, anima o forte, traz sempre alívio ao sofredor. Na tua cena o caminheiro, inocente pisa a sua cruz, porque caminha fitando o céu, e te sentindo, mestre Jesus.

3.4.4 Flávio, o *Fraseador*

“Decidi ser o que não sou, mas hoje tento ser eu mesmo”. Flávio escreveu nesta frase algo que parece sintetizar sua angústia: parece viver neste conflito entre uma decisão, uma escolha e a responsabilidade resultante; a tentativa de nela se encontrar e de que o peso dessa escolha lhe seja suportável carregar. Carregar sozinho. Muitas vezes traz a solidão como aquilo que torna árduo seguir, escolher, viver. Incluiu essa frase em seu texto quando foi proposto, na Oficina de Escrita, que escrevesse algo a partir do poema *Fraseador* de Manoel de Barros (2003). Diz assim o poema:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada.

Flávio disse então ter se identificado com o texto, porque queria ser jogador de futebol, mas seu pai não teria deixado, não teve o apoio da família. Queria ser doutor de fazer gol, mas sua família botou enxada. Em seu texto brinca com o neologismo criado pelo poeta: fraseador transforma-se em fazer a dor. O movimento que ele passou a produzir foi o de tentar fazer algo com a dor, *dor da alma*, como ele diz, e foi surgindo um Flávio fraseador. Não foi a partir deste texto, porque o seu talento para escrever já provocava comentários no grupo, mas talvez neste ponto algo tenha decantado.

Paralelamente ao trabalho de escrita em oficina no hospital-dia, ele nos conta sobre dois livros que vem escrevendo em casa: um se chama *Cama-de-gato* e o outro, *O Bode Expiatório*. Viemos então acompanhando e procurando encaminhar seu desejo de publicar esses livros. Quando parece chegar perto de conseguir isso, Flávio se depara com algum obstáculo. Quando falamos disso na entrevista pós-Oficina de Fotografia, quase um ano depois do *Fraseador*, ele me diz: *Sabe o que é, Thoya? Você conversa comigo como se a*

minha vida, sabe, estivesse organizada, entendeu? Entendi, Flávio, que não podemos botar enxada, é preciso deixar fazer a dor. Para botar enxada, ou para ser doutor, é preciso um tempo; para se fazer fraseador é preciso dar um tempo, o teu tempo.

O escrever percorre como um fio sua trajetória também ao longo da Oficina de Fotografia. No primeiro módulo, suas fotos giraram em torno da *linguagem do coração*. Numa das imagens aparece o desenho de um coração numa folha branca, sobre a qual colocou uma caneta; em outra, ele segura com a mão direita uma caneta sobre o lado esquerdo do peito, sobre o coração. Ele teve uma namorada que era companheira de Oficina de Escrita e parece que o amor também tem para ele tudo a ver com a escrita.

No segundo módulo, Flávio produz dois tipos de imagens: num encontro, pede que eu fotografe suas mãos, com as quais está fazendo uma cama-de-gato com barbante, com o verde das árvores ao fundo, foto que gostaria de usar para ilustrar seu livro [Imagem 5].



Imagem 5

Nestes encontros, Flávio traz uma pergunta que depois segue reverberando: para onde vão os textos que eles produzem na Oficina? Queixa-se que os textos ficam engavetados, que ninguém os lê e que o IPUB deveria aproveitar melhor o que é produzido no CAD, *dando*

de volta aos pacientes para eles se analisarem. Sugere que os trabalhos possam ser vendidos. E completa: *A sensibilidade e a virtude não são dons dados por Deus apenas a pessoas ditas normais.* Dar de volta aos pacientes para eles se analisarem. Flávio parece apontar aqui para um movimento importante para que algo de um efeito do trabalho em Oficina – e todo e qualquer fazer – opere: um movimento de retorno. Uma volta. O que a instituição, os *oficineiros* precisam dar de volta aos pacientes para que o movimento não engesse/não congele/não deixe de produzir efeitos?

Num segundo encontro, faz então imagens do IPUB. O convite neste módulo era criar uma história cujo personagem fosse o IPUB. Flávio escreve sobre o casamento entre IPUB e Pintel, que começa assim:

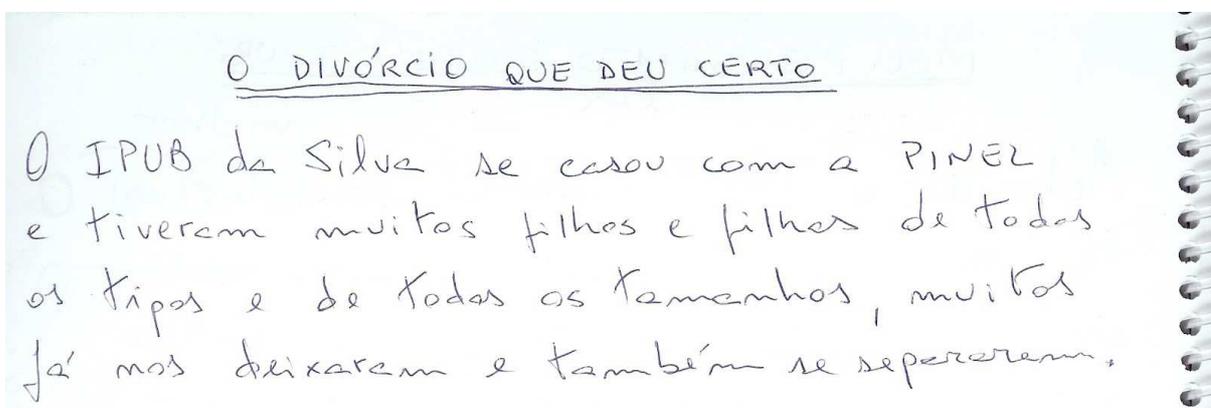


Imagem 6

No último módulo, Flávio nos conta depois ter saído à rua com a máquina em punho, ter-se apresentado como repórter e um “entrevistado” até acreditou: *Aí eu fiz reportagem com ele...* O que perguntaste para ele, Flávio? *Ah, o que ele achava que seria melhor pro Rio de Janeiro, as principais coisas, né.* E o que ele respondeu? (...) *É... as pessoas têm que começar por baixo, né, saneamento básico, essas coisas, né, hospital, escola, né. Aí depois pensar em biodiesel, essas coisas.* E tu concordas com ele? (...) *Concordo, eu que dei a sugestão pra ele! (...)* *Você não acha que seria tal, e ele falou que era.* Fez-se de repórter, se fez repórter, se fez passar por repórter. Um repórter que pergunta e sugere a resposta, mas que consegue a reportagem e a foto. Esta foi uma das poucas imagens sobre as quais Flávio disse se lembrar do momento em que fez seu registro.

Esta foi uma entrevista tensa. Flávio vinha de uma internação ocorrida no final do ano, em meio às festas, sem que pudéssemos ter notícias suas. Época também em que o CAD não funcionou em várias sextas-feiras, dia de Oficina, por ser véspera de Natal e véspera de

Ano Novo. Quando nos encontramos para conversar sobre as fotos, vejo um Flávio monossilábico, reticente, mais com enxada do que com frases na mão. A entrevista transcorreu triste, desanimada, ele fala baixo, eu falo baixo, como que para não desrespeitar o silêncio. O tom da voz muda quando ele fala das fotos que escolheu levar para casa e quando conta sobre sua relação com a escrita.

Quando pergunto se ele quer ver as fotos que estão dentro de um envelope sobre a mesa, o questionamento sai já sob o efeito de seu aparente desinteresse: *tu não queres dar uma olhadinha nas fotos?* Momento de silêncio que, na transcrição da entrevista, faço corresponder a parênteses que contêm reticências e ele então me diz, olhando foto por foto:

(...) Posso até dar uma olhada, mas... é... não são todas que eu vou querer também, né? (...) Essas aqui até saíram boas... (...) (...) Essa foi a foto que foi escolhida pro livro. (...) (...) (...) (...) (...) Vou querer, essa aqui... essa aqui não me interessa.

Segue passando as fotos, uma por uma e segue dizendo:

Também não me interessa... também não me interessa... Até que comenta: embora fui eu que tirei, né, mas... na realidade não fui eu, foi o outro, o outro Flávio.

É como se houvesse então dois Flávios, um Flávio duplicado? Aqui retomo do início seu escrito sobre ser o que não é e tentar ser o que é. Nesta tentativa de *ser eu mesmo*, às vezes decide *ser o que não sou?* Do momento em que produziu as fotos para o momento em que as recebeu de volta, neste lapso de tempo, aquele que fotografou não se encontra mais no mesmo ponto daquele que olha as imagens.

Fala que algumas dessas fotos trazem recordações ruins.

As únicas que me interessam são essas aqui. Falamos então sobre as que interessam, depois falamos sobre as que não interessam. Tá bom. Bom, essas que me... que me interessam... porque foram feitas por mim, é...

Diz então que as únicas que lhe interessam foram feitas quando estava bem. Algumas foram tiradas por um Flávio que estava bem e outras foram tiradas por um Flávio que não estava bem. Eu que se dissocia em outro, que se desencontra, que se esparrama, se suspende, se multiplica. Quando fala da história que conta em cada um de seus livros também aparece algo de um encontrar-se ora num personagem, ora noutra, às vezes simultaneamente em mais de um. São vários eus desencontrados? Parece se confundir, se mimetizar com o personagem. Como se estivesse diante-dentro⁴² dos personagens? Ou poderíamos pensar que ele fala de um olhar estrangeiro, aquele olhar próprio do artista?

Escolhe duas fotos: uma de alguém falando em um telefone público, *porque tem escrito oi. [...] É oi, né, o primeiro contato que alguém faz com alguém, né.*

E a outra foto que escolhe é aquela que *é uma casa abandonada, né, que parece estar abandonada. Fotografou a casa abandonada porque a achou bonita, né, embora abandonada. E por que parece uma casa abandonada? Porque tudo leva a crer, né, porque toda vez que eu passei lá sempre nunca vi ninguém, né, nunca vi carros, nem gente, nem nada...* Sempre-nunca aparece aqui como um só tempo, um tempo de contração entre dois extremos, sempre e nunca [Imagem 7].

É uma foto interessante, porque foi tirada de dentro do ônibus e é como se, ao fotografar, o fotógrafo pudesse estar ao mesmo tempo fazendo o registro e na imagem, pelo reflexo do vidro. Há o registro de uma duplicação de lugares, do fotógrafo e do fotografado e o que confere este efeito é a superfície espelhada da janela do ônibus⁴³. Novamente podemos pensar nesta imagem de um limiar diante-dentro da cena. É como se o Flávio, nesta foto, estivesse ao mesmo tempo diante e dentro da cena que ele fotografa.

⁴² Didi-Huberman (1998) propõe pensarmos a imagem como um diante-dentro. Sobre isso falaremos no capítulo 4.

⁴³ Na foto revelada, este efeito de espelhamento é mais evidente do que na imagem escaneada que apresentamos.



Imagem 7

No seu livro *O Bode Expiatório*, Flávio escreve sobre um bode que *cisma em se tornar um espelho, sabe?* Como é essa história?

É, o, o bode ele cisma, mas ele não sabe como se tornar um espelho, porque tudo vem em cima dele, ele já tá de, ele não agüenta mais, sabe, de tanta culpa. Ai ele falou: poxa, eu virando um espelho, as pessoas vão ter que assumir seus próprios erros, né? E que se danem, né? Ai, e eu os meus, né? Ai, eu não sei, o livro vai desenrolando assim, é um livro é pequeno, 11 folhas, 22 páginas, mas é papel officio.

Flávio às vezes se coloca neste lugar de interpretante da instituição, funcionaria como este espelho no qual o bode cisma em se tornar? Assumir erros, assumir escolhas. Parece retomar aqui, seguindo numa certa associação, o efeito espelhado da janela do ônibus, que dá a ver o fotógrafo diante e dentro da imagem que ele mesmo produziu.

Conta em seguida sobre o outro livro. Recentemente comentou que pensa em juntar as duas histórias.

E o Cama-de-Gato é a história de dois casais e um pensamento, entendeu? A moça tem um cordão escrito “amor”, um cordão folheado a ouro escrito em bronze, e a amiga dela também tem, o mesmo colar. Quando elas viajaram do Nordeste pra cá, elas se separaram e dez anos depois elas se reencontraram, e um, o... o marido de uma, se encontra com o marido da outra, e eles têm um anel com uma cruz, também um anel folheado a outro com uma cruz em bronze, sabe? Ai, acontece que eles se, se reencontram, né, e tem o outro que é o, que sou eu, que entro dentro do, no livro, sabe? É uma história legal pra caramba, hein!?

E como é que tu entras no livro?

Eu não sei, eu não sei como que eu consegui fazer isso, porque as pessoas começam a ler o livro e de repente elas não entendem, né, pô, entrou uma pessoa aqui diferente nessa história, né, mas é, na realidade, é o próprio autor que, que... que, que, que, que quer participar da história, entendeu? (...)

Um cordão escrito amor. Há elementos que se repetem: o amor, a cruz, o cordão de ouro ou bronze. Cama-de-gato?

É porque a cama-de-gato, na realidade eu boto no meio do livro, porque é um jogo de vida e de, e de morte, né, quer dizer assim, é assim um jogo que não termina! Se você pensar bem, a cama-de-gato ela, ela, ela precisa de, de, de... de duas pessoas, né, de duas pessoas. Mas só que... só que ela não termina, porque ela tá sempre recomeçando, é como se fosse um... um círculo, é um círculo da vida.

É um jogo que não se joga sozinho.

E como foi que começaste a escrever?

Ah, eu escrevo desde 12 anos de idade. Mas a minha família nunca gostou, aí eu rasguei, rasgava todo, tudo o que eu escrevia, eu rasgava, aí teve um, um concurso de poesia, que eu participei do Prêmio Carlos Drummond de Andrade, aí não passei, eram 80 poemas pra cada participante, aí eu dei os meus poemas pra Lúcia Leme, uma jornalista, né, e... e ela ficou com os poemas, depois eu nunca mais eu vi, aí depois eu escrevi um livro, um livro ch... assim, com uma mulher nua, né, com os cabelos longos como uma índia, né, e aqui ela tinha dois coisas de bala, sabe, aquelas correntes de metralhadora, mas só que em vez de bala eram, eram rolos de filme, fotografia. Ah, é? É. E em vez da metralhadora, era uma máquina fotográfica, sabe?

O Flávio fraseador nasceu de 12. Queria ser fraseador, mas sua família queria botar enxada...

E essa história da máquina fotográfica e das balas... as balas como rolos de filme e a metralhadora como a máquina fotográfica... Sontag (2003:58) nos conta que:

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: ‘disparar’ a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. Guerrear e fotografar são atividades congruentes (...).

(...) (...) É... que na realidade... eu não quero matar ninguém, eu só quero mostrar o mundo como ele é, como eu vejo. Quando tu tiras uma foto? É, ou, não, quando eu vejo o mundo, né, eu não, eu não gosto muito de tirar foto, não, eu gosto mais de escrever. Aí, eu escrevo é... o mundo como eu vejo o mundo. E tu achas que a fotografia tem a ver com a morte? Não, pelo contrário! Acho que a fotografia ela, ela expressa o mesmo sentimento da escrita. Da mesma forma? É. (...) Mais real, né? Tu achas a fotografia mais real? É, porque quando você faz uma poesia você tem que fazer um jogo de palavras, e tudo, pra pessoa entender, né, o que está sendo es, visto, né? E na fotografia, como se faz para a pessoa entender? Como tu achas que isso funciona na fotografia? Às vezes você fotografa um... uma grama, um, um, ou uma folha, né, e dali você fazer uma escrita, entendeu, como se fosse assim um livro, né, metade escrito, metade fotografia na mesma página, né, e dizendo o significado da fotografia, essa seria uma coisa legal.

Imagem e escrita parecem ser diferentes mas andar juntas para o Flávio. A fotografia seria mais real, não tem o jogo de palavras da poesia. Sontag (ibid) fala que a fotografia tem essa característica de tornar algo real ou mais real. A imagem teria algo de mortífera? E a escrita pode traduzir, transcrever o que é visto, pode dar significado? *Eu escrevo é... o mundo como eu vejo o mundo*. A escrita também pode ser imagética, Flávio? Interessante essa imagem da máquina como uma metralhadora, pois a imagem que a coordenadora da Oficina havia proposto trabalhar havia sido de uma criança empunhando uma arma⁴⁴.

Flávio não tem participado da Oficina, teve nova internação. A equipe achava que ele tinha sido internado longe do Rio e ele já estava quase tendo alta quando descobrimos que ele estava ali ao lado, no Pinel. Fomos visitá-lo, retomamos o convite para voltar a participar da Oficina, contamos para ele sobre a idéia da exposição das fotos. Embora venha mais esporadicamente ao hospital-dia, conseguiu escolher as imagens que gostaria de expor. Às vezes fala que gostaria de viajar, fazer tratamento em outro hospital-dia, conhecer pessoas diferentes, conseguir um emprego sem carteira assinada (por causa do benefício). Mas está repensando, porque não conhece ninguém fora do Rio que possa ajudá-lo, servir de referência para ele. O IPUB para ele parecia ser *uma saída*, mas se questiona e nos questiona se a instituição consegue cumprir seu objetivo de ressocializar, ou se acaba por cronificar. Uma pergunta que ele lança e que muitas vezes é escutada como queixa. E pode ser, mas não será uma pergunta para reativar o jogo, para que o nosso fazer não congele? Seria possível pensarmos aqui na imagem que Flávio nos traz da cama-de-gato, como este jogo que não termina?

⁴⁴ Conforme referimos no capítulo 4, no item 4.2.1.

3.4.5 Maria Cecilia, a *Vasculhante*

Maria Cecilia participa da Oficina de Escrita por tempos. *Eu conto minha vida na escrita e alivia*. Há tempos em que participa mais assiduamente, tem outros tempos em que não aparece. Durante a Oficina de Fotografia participou bastante, só não quis levar a máquina descartável para casa no último módulo. Disse que não saberia manuseá-la sozinha e que não teria quem pudesse ajudá-la.

Entrevistei a Maria Cecilia em seguida da entrevista com Aristóteles. Ela subiu ao segundo andar depois que Aristóteles a chama. Ouço da sala Aristóteles gritar: *Maria Cecilia! Maria Cecilia, não esqueceu de nada? A Thoya!*

Conversamos na sala das reuniões: o Auditório das Hortênsias. É a segunda porta à esquerda de quem chega ao segundo andar do CAD. Fica entre a sala dos Cancioneiros⁴⁵ e a sala onde acontece a Oficina de Escrita. Tem uma mesa redonda que fica na entrada, em frente a um quadro-negro, e o restante da sala é basicamente composto por um grande círculo de cadeiras. É nesta mesa que nos abancamos.

Maria Cecilia participou do primeiro e do segundo módulos da Oficina de Fotografia e foi quem quis ir mais longe: não só saiu do CAD, como saiu do território demarcado do IPUB. Quis fotografar a Faculdade de Psicologia da UFRJ. Antes que eu iniciasse a gravação, das três fotos que lá fez, já escolhe uma: a *da porta* [Imagem 8].

Escolheu fotografar na Faculdade para ter uma recordação de sua sobrinha, psicóloga que trabalha com pesquisa no IPUB. Mas é interessante, porque não fala mais da faculdade, como no dia em que fez a foto, mas ressalta a *porta*. Porta que estava aberta, porque era época de aulas, *em tempo de escola aberta*. Escreve que um dia pretende *sair do hospital*. Porta que serve para abrir e fechar, deixar entrar e permitir sair. A porta é a imagem que Maria Cecilia elege para iniciar a nossa conversa e que nos “reporta” a uma idéia de passagem, de um lugar de passagem. Podemos lançar aqui a idéia de que a porta pode ser a imagem privilegiada para situar algo que se constitui diante-dentro.

⁴⁵ Um dos espaços de oficina do CAD: Os Cancioneiros do IPUB, banda de música que se reúne para ensaiar às sextas-feiras no mesmo horário da Oficina de Escrita.



Imagem 8

Ao olhar as fotos, a porta se confunde com a janela, uma janela *vasculhante*, que a leva a falar sobre o olhar: *É uma vasculhante. Aqui são os olhos*. Da foto da janela que vasculha, ou que permite vasculhar, ela desliza o olhar para as fotos dos olhos, dos olhares... Olhares *vasculhantes*? Os olhos são muitas vezes descritos poeticamente como a “janela da alma” e parece ser essa a imagem que a Maria Cecília nos apresenta.

O olhar eu acho que é expressão. Fala tudo, a gente não precisa nem de palavras. Só com o olhar a gente já fala. Para ela vale aquela máxima de que um olhar vale mais do que mil palavras. *Às vezes eu olho pra pessoa, já falo no olhar; (...) meu olhar já fala*. O olhar, ela havia fotografado no primeiro módulo. Naquele primeiro encontro com o fotografar, registrou *Três olhares: o seu, o da Eli, o meu*⁴⁶. Com as fotos em mãos, constata que quem fez a foto do seu olhar foi eu. Ver o olhar, falar com o olhar, ler/escutar o que o olhar diz. Entro no jogo: o que esses olhares lhe dizem? *Esse seu? Você faz o que gosta. (...) O meu olhar, já... já... é vida já é vida. (...) O olhar da Eli... ela se questionando*. É vida já é vida, o seu olhar. Já. Há um tempo para ser vida? Já e não depois. Já, diferente dos outros olhares, é vida.

⁴⁶ Só não mostraremos aqui a foto que pediu que tirássemos do seu olhar para resguardar sua imagem.

Depois que eu comento que a Eli a achava uma pessoa “pra cima”, ela me conta do roubo à sua casa, ocorrido no ano passado. Estava até então contente, *quando eu cheguei na minha casa, tinham arrombado a minha casa*. Ficou chateada. Chamou o porteiro, que disse que não tinham arrombado não. *Eu falei: arrombaram. Isso é de arrombo*. Isso é de arrombo. Maria Cecilia pondera com o porteiro que sabia como havia deixado sua casa: isso é de arrombo. *A papaiz eles não conseguiram abrir, mas chegou lá e tinham roubado talão de cheques, televisão e a carteira do Clube da Esquina (atividade que frequenta aos sábados no IPUB)*. Não se preocupa com os cartões em si, porque sabe que vai receber outra, mas *eu tenho medo do que eles façam com a minha foto*. Não sabe o quê poderiam fazer, mas tem medo. Não roubaram sua identidade, nem título de eleitor, mas têm a sua foto. Ela já recebeu uma carteirinha nova do Clube, mas sua preocupação é com a exposição da sua foto, não saber o que podem fazer com a sua foto⁴⁷.

Por causa disso, *eu fiquei chateada, eu durmo de luz acesa no quarto, não consigo mais dormir de luz fech, de luz apagada. A luz fica acesa de... oito horas da noite, até seis horas, seis e meia eu acordo, apago a luz e volto dormir*. A luz que ficava apagada, agora fica acesa, até que amanheça. A porta que era para estar fechada, estava arrombada. Mas o chaveiro consertou a *papaiz (...) de um jeito que nem pé-de-cabra abre*. *Eu falei: ainda bem! Ainda bem, não é, Maria Cecilia?*

Fez justamente fotos das portas e janelas gradeadas da Faculdade de Psicologia. No seu apartamento não tem grade, *tem grade embaixo, no prédio*. Na sua janela tem trinco, que ela fecha, *não tem problema*. Mas grade, só tem embaixo, no prédio. *Agora a gente vive numa prisão, né, por causa desses assaltantes*. Depois das dez horas, Maria Cecilia fecha o trinco da janela e *a luz fica acesa de... oito horas da noite, até seis horas, seis e meia eu apago a luz e volto dormir*. De manhã consegue dormir com a luz apagada, *porque aí o dia tá claro*. Não consegue dormir no escuro porque ficou traumatizada. *Eu tenho impressão que eles iam me pegar lá dentro*. No escuro, à noite, parece que nem trinco, nem Papaiz protegem, *a gente vive numa prisão*. De dia, a claridade vem trazer alento e embalar o sono. Faz pouco tempo que aconteceu: *É, novembro, dezembro, janeiro: três meses. Vai fazer quatro agora em fevereiro*. *Vasculhante: abertura. Arrombo: fechamento*.

O arrombamento aconteceu um pouco antes do terceiro módulo, do qual Maria Cecilia não quis participar. Teria sido por isso que ela não quisera levar a máquina descartável

⁴⁷ Quando organizamos uma exposição da Oficina, Maria Cecília mostrou-se indignada com a possibilidade de proibirem que os *oficinantes* assinassem suas fotos. Relatamos este o desenrolar disso no Pós-escrito.

para casa? Foi por isso, Maria Cecilia? *Não, eles não roubaram a minha máquina fotográfica, ela me responde. Tu tens uma máquina fotográfica? Tenho. Eu não sei mexer muito nela. Eu tenho instrução.* Maria Cecilia então me conta que ganhou esta máquina de presente de uma das irmãs para que ela fizesse umas aulas de fotografia na Estácio⁴⁸. Mas não aprendeu muito não. Foram só algumas aulas. Mas tem instrução. *Eles não roubaram a minha máquina fotográfica... a minha máquina fotográfica. Custou caro.* Ela então me responde que não foi por causa do roubo que não quis levar a máquina: *Não, não foi por causa disso não, foi porque eu não sei mexer em máquina, eu não sabia mexer, eu não sei qual é o... o tempo que eu tiro foto.* Como assim o tempo que tira foto? Precisa saber o tempo para fotografar? Qual é o tempo da foto? Maria Cecilia diz: *Se é de dia...* Se for de dia, é um tempo; se for de noite, trata-se de outro tempo? E completa: *na minha rua, se aparecer de fotos e máquinas, tem ladrão lá na rua.*

A irmã, em função do arrombamento, foi muito generosa: lhe deu uma nova televisão e dinheiro. Tem essa irmã e mais três. Quantos irmãos são? *Éramos seis, morreu um. Ficamos cinco mulheres.* Contabiliza as irmãs por alguma referência, seja por algo que tenham feito, seja pelo bairro onde moram. Eram seis irmãos, um homem morreu, ficaram cinco mulheres. Tem a irmã que foi generosa, tem a irmã que deu a máquina e que tem uma filha psicóloga. *Minhas irmãs moram, uma mora, a que me deu a televisão mora na Urca, a que me deu a máquina mora no Jardim Botânico, no Horto, a outra mora na Barata Ribeiro, a outra mora em Friburgo, e eu moro em Copacabana.* Inclui-se nessa conta.

Em alguns momentos, é ela a entrevistadora:

isso é pra sua faculdade? Você está fazendo estágio aqui? Você vai trabalhar aqui? Você está fazendo mestrado aqui no Rio? E no Rio Grande do Sul, é violento? Lá tem favela?

Olhar aguçado, vivo, para o longe, para o fora do hospital-dia, do IPUB, da UFRJ, e mesmo da cidade. Segue perguntando: *Você largou tudo... Você não gostava do que fazia?* Uma certa surpresa para ela, talvez, já que leu em meu olhar fotografado que eu gosto do que faço. Eu respondo: *gostava, Maria Cecilia. Muita coragem largar tudo...* Mas gosto do que faço aqui também... Comecei a fazer outras coisas... *Não olhar pra trás, ela me diz.*

⁴⁸ Universidade Estácio de Sá.

Retomando o assunto da violência, conta então que outro dia estava assistindo na televisão uma reportagem sobre uma *guia-turista*.

*Engraçado, outro dia eu tava vendo Jornal Nacional (...) aí, uma **guia-turista** mora num morro, e ela... e os turistas e o morro pra ver o morro... da Rocinha. Eu acho que da Rocinha.*

Uma guia que mora num morro e que leva turistas para conhecer a Rocinha. *Eu falei assim: Deus me livre ver o turismo de Rocinha!*

Achei a figura do *guia-turista* especialmente rica, porque nos convida a um turismo diferente: conhecer algo diferente, guiados por alguém que ao mesmo tempo habita e que volta com um olhar estrangeiro ao lugar.

Poderíamos pensar no *guia-turista* – como referido no item 2.2 – como uma figura possível para o *oficineiro*? São posições possíveis de ocupar nesse fazer da oficina onde nos fazemos turista de paisagens em que somos convidados a ser guias? Interessante pensar nessa posição em aparente contradição: guia (sujeito ativo de um percurso por um território que domina), turista (sujeito que não domina o território). Não seria a viabilização da posição sujeito: domínio e assujeitamento no mesmo movimento?

E o que vai fazer com as fotos, Maria Cecília?

Eu vou guardar como recordação. Pensava que eu ia fazer o quê? Recordação. De vez em quando eu tiro do envelope e vejo.

Da forma como coloca, respondendo e perguntando o que poderia fazer com as fotos, a recordação ganha a potência de um fazer, de uma ação que pode a cada vez que ela abrir o envelope, fazer ver outras coisas.

Faço um convite para que ela participe de uma nova edição da oficina de fotografia, na qual poderia inclusive usar a sua máquina e ela então me diz: *É, mas na rua, eu não faço foto porque na rua, vem um ladrão e apanha, ou então me marca... Custaria caro,*

não é, Maria Cecília? Novamente o temor de que façam algo ao marcar sua fisionomia? Foto, marca. A foto marca?

Então muito obrigada, Maria Cecília. *Brigada você*. Não, obrigada você, Maria Cecília.

3.4.6 Dalila, a Escrivã

Bom, Dalila, agora já está gravando... Aqui tem um microfone, eu vou só deixar aqui, é só pra *registrar* a nossa conversa. E assim começou a nossa entrevista. Começou assim e parece ter sido uma entrevista sobre o registro. O que é um registro? Como se produz um registro? Dalila me deixou com essas perguntas...

Dalila entra e sai, senta e levanta. Inquieta. Muitas vezes na Oficina de Escrita reclama que as outras pessoas ficam falando e assim ela não consegue se concentrar. E nem sempre consegue ficar.

Participou somente do terceiro módulo da Oficina de Fotografia. Escreveu e fotografou sobre sua *relação* com Copacabana, bairro onde mora, e com o Rio de Janeiro. No dia da entrevista conta que a filha está de mudança para Brasília e se angustia com a decisão que tem que tomar: ficar ou partir.

Na entrevista, conta que sempre gostou muito de *tirar foto* e que há muito tempo não tirava, *não registrava as coisas*. Tirar e registrar. Parece paradoxal, mas um registro não é da ordem de um colocar, e sim de um retirar. Sontag (2003) fala da fotografia como um movimento de exclusão, questão que retorna e que Helder também traz sobre o tirar e o colocar na foto.

Olha só, eu já participava da Oficina da Escrita, né, então, eu não sabia que ia ter, né, essa coisa de fotografia. E eu sempre gostei muito de tirar foto, sempre, e há muito tempo eu não tirava, há muito tempo eu não registrava as coisas. E foi muito bom...

E tu achas que a fotografia tem um pouco essa função de registrar as coisas?

Ahã. E foi muito bom porque eu até retomei, a minha filha até já tinha me dado uma máquina, né, muito tempo, e eu não... eu tava assim ainda meio pisando em ovos nessa nova minha realidade, e eu comecei, né, aí a... eu retomei essa experiência, né?

Dalila fotografou *relacionamentos*: com Copacabana, com o bar que freqüenta, com os amigos, com sua casa. Sua filha lhe deu uma máquina fotográfica e foi aos poucos retomando essa experiência. Fez fotos então no seu aniversário: *na verdade eu restabeleci, né, esse relacionamento com a fotografia a partir daí*. Comenta ter se achado um pouco impulsiva e exagerada, porque saiu querendo fotografar tudo, *até me perdi um pouco*. Em que sentido se perdeu? *Porque eu deixei de bater fotos importantes...* E o que deixou de fora? *Só sobrou uma foto, o meu relacionamento com a minha igreja, que não apareceu...* O que sobra, o que falta, o que foi obra do exagero, o que ficou de fora, não apareceu. O que ficou de fora, sobrou, não faltou. É como se Dalila seguisse falando na mesma linha do registro e do tirar. O que sobra, é resto; o que fica é o que foi tirado? *Faltou a minha filha, que ela não me perdoa, né...*

A primeira foto da qual fala é a do dono do Bip-Bip⁴⁹, bar que freqüenta em Copacabana. Ao mostrar a imagem, comenta que ele teria ficado chateado porque ela não estava bem-arrumada para sair na foto. Justamente, mostra a foto em que ela aparece. Alguém, não sabe quem, tirou essa foto. Em seguida, vem a foto do banco onde recebe o benefício.

Fotografou uma série de pessoas conhecidas: o Suíço, com quem fala em francês, os hippies que vendem artesanato, o fiscal da empresa de ônibus, o engraxate com quem faz um trabalho voluntário. *É isso que a gente tenta fazer, né, fazer com que eles se sintam importantes, gente*.

E lugares conhecidos: o bar, o banco, o posto de gasolina, a loja de artesanato que admira, o prédio onde o Oscar Niemeyer tem seu escritório.

Aqui é a casa do Oscar, é o prédio onde o Oscar Niemeyer tem o escritório dele, que ele era amigo de meu avô, que também é pertinho, né. E ele é avô de um amigo meu que casou com uma amiga minha também. Eu, se não tivesse me precipitado tanto, teria subido lá, tirado foto com ele, etc, etc.

⁴⁹ Bar bastante conhecido em Copacabana.

Fotografa os lugares onde circula: o ônibus que toma para ir para o IPUB, o restaurante Eclipse, as ruas, os nomes dos lugares, das lojas, dos restaurantes, os letreiros, o engraxate, os hippies.

E fotografa a sua casa, ou alguns recantos da sua casa: *Eu quis fotografar um pouco da bagunça, né*. Fotografou as fotos da família. Foto das fotos, foto do que registrou? É como se nos convidasse a pensar no duplo tempo do registro, o tempo do gesto e o tempo da reflexão sobre o gesto. Um movimento também proposto numa oficina? Um tempo para fazer e um outro tempo para a reflexão sobre o que foi feito?

Fotografou os recantos, os detalhes: *a minha casa é muito pequena, né...* Fala das fotos que aparecem sobre a cômoda: *sou eu aqui com a minha filha pequenininha no colo recém-nascida, minhas irmãs, minha filha, minha sobrinha...* E essa outra foto, que parece uma foto antiga... *Aí é a minha madrinha, que já faleceu. Até minha filha mandou sumir com essa foto, ela não queria fotografia de ninguém morto*. O registro também implica a morte... É como se os mortos se fizessem presentes.

Dalila foi passando foto por foto, colocando uma espécie de legenda, nomeando as pessoas, a gata, os recantos da sua casa, os lugares, as ruas, me situando o que é perto de onde, em que rua ela passa para ir de casa para a praia, onde recebe seu benefício. E fomos vendo juntas os detalhes, colocando uma espécie de lupa. Lupa que permitiu que Dalila visse o que havia ficado de fora das fotos, na sua impulsividade de fotografar tudo, e que fôssemos passeando pelos objetos que estavam em segundo plano na imagem. Para cada um desses lugares, amigos, objetos havia uma história, uma *razão de ser* [Imagem 9].

Ela aponta para o livro que estava lendo, e que aparece em destaque em uma das fotos. O nome do livro? *Razão de Ser*. Dalila conta que ganhou este livro do autor, com quem tentava travar um diálogo, um rapaz que ela já conhecia,

a gente, ele é assim muito doido, muito doido, e eu tentei trazer, eu nunca tinha conseguido, ter um diálogo porque ele fala, ele parece uma metralhadora falando, né! E naquele dia eu tava assim meio disponível, e eu queria que ele falasse um pouco dele, (...) e eu queria que ele aterrissasse um pouco e falasse dele. Aí ele aterrissou e me deu esse livro que ele tinha escrito, eu tava lendo...



Imagem 9

E sobre o que é este livro, ou qual é a razão de ser deste livro chamado Razão de Ser?

Ele é uma pessoa que foi de resistência na ditadura, né, então ele fala sobre essas coisas, sobre a experiência dele. E aqui é a Bíblia, me mostra Dalila atrás do outro livro. Isso aqui é a minha agendinha do ano passado, e aqui atrás é o meu caderno que eu escrevo, né, quando eu tenho vontade... E o que escreve? Ah, eu escrevo o que me dá na cabeça, entendeu? Isso eu tô resgatando, né, então a minha filha me deu esse caderno...

Dalila fala bastante de estar resgatando e esse movimento de resgate passa pelo escrever, pelo fotografar, por registrar.

E aqui a minha bagunça da cômoda, né, é minha. Os produtos de beleza, cigarro, o pacote... [Refere-se ao pacote de cigarros que tem sobre a cômoda] Ainda tem mais uma aqui. Que quando eu arrumo as coisas, eu aproveito quando a minha filha não tá pra

arrumar, sabe, ela não gosta muito de bagunça, aí eu ponho tudo pra fora, sabe, então eu quis registrar isso aqui, a bagunça que tava em cima da minha cama...

Se Dalila é vaidosa? *Eu sou. O normal, eu não sou muito não, não sou muito perua não.* Sobre a foto em que aparece, e sobre a qual um amigo comentou que ela não estava *arrumada*, ela diz: *eu me assustei com a minha gordura, e realmente não tava num ângulo muito bom, né (...)*... Tem coisas que a gente só percebe olhando a foto? Para Dalila, depende do fotógrafo. Comenta que se um amigo que é fotógrafo profissional tivesse feito a foto... O registro depende do fotógrafo, Dalila? *O L. é um amigo meu que ele é fotógrafo profissional, que frequenta lá, entendeu, então ele ia dizer: chega mais pra cá...*



Imagem 10

Ao mostrar a foto do despachante da empresa de ônibus, com quem conversa para poder embarcar sem pagar a passagem, mostra o motorista que se escondeu para não sair na foto e acabou assim aparecendo. Não pagar a passagem é condição para que Dalila consiga ir ao CAD todos os dias [Imagem 10].

Conta em seguida quem é o rapaz que fotografou no bar:

Aqui é o Júnior, né, que é um menino que também é doentinho, e a mãe dele é costureira, às vezes faz umas coisas pra mim, e ele fica lá... Tu disseste que ele é doentinho... Ele, ele é doentinho, né, ele trata aqui também, mas ele não... ele... ele é ainda bem jovem, né? Ainda pode cair em si. Quem se trata aqui é doentinho? Quem ainda é bem jovem ainda pode cair em si?

O dono da banca de revista e seu filho, o pessoal da igreja, fotografou pessoas que lhe ajudaram e ajudam, que são *fraternais* e *paternais* com ela. Pessoas que foram importantes em momentos que foram difíceis e que deixou de fotografar.

Eles foram assim uma família pra mim, sempre ali, sempre presente, sempre com autoridade, sabe, não é aquela coisa do 'ah, deixa ela fazer o que ela quiser pra ela parar de encher o saco, entendeu, sempre muito sistemáticos, muito, muito dentro da filosofia mesmo da renovação carismática... Não fotografei, né, as pessoas de lá...

A mudança da filha de cidade faz com que Dalila pondere se deve ir, se deve ficar. Lembra de outra vez que a filha foi e ela ficou. Procurou ajuda no Pinel e lembra que ouviu de um médico, quando pediu para ser internada, que estava começando a *reconstruir sua vida*.

Ele olhou bem no meu olho e falou: Dona Dalila, vá reconstruir a sua vida. Sabe aquelas palavras, sabe quando caem como um bálsamo dentro de você? E eu vi que é aquilo tudo o que eu tava precisando ouvir! Entendeu?

Acho que entendi, Dalila... Um projeto iniciado com o tratamento, mas que segues *resgatando*.

Saiu do Pinel e foi para o Fundão, como é conhecido o outro campus da UFRJ⁵⁰. Por que foste para lá? *Porque eu queria que me dessem, que me deixassem eu morar no alojamento [risos] e voltar a estudar lá! Eu procurei a reitoria...* Voltar a estudar lá? O que querias estudar? *O que eu estudava! Comunicação visual!* Conta que antes de fazer Comunicação Visual fazia Comunicação Social, mas a sua faculdade foi fechada pela ditadura, *ai eu fui absorvida, tinha que absorver qualquer... alta história, né?* Foste absorvida... *Pela UFRJ. Entendeu?* Lá lhe disseram que só ajudariam se ela fizesse tratamento, *ai eu tô aqui até hoje... Agora, né, eu tô cavando, né...* Está cavando? Está aqui até hoje... foi novamente absorvida?

Então, tá, Dalila...

Espero que eu tenha te ajudado aí... Não... não... só que... obrigada pelas fotos, foi muito bom esse, esse reconstruir esse relacionamento com as fotos, eu procurei ser o mais objetiva, embora dentro da minha compulsividade natural...

A gente se encontra então na oficina de escrita...

Agora mais do que nunca eu preciso ficar vindo aqui, porque... aqui que eu me centro pra... sabe... não...

⁵⁰ O IPUB fica no campus da Praia Vermelha, no bairro de Botafogo. Mas há outro campus na Ilha do Fundão.

3.4.7 Nicácia, a Contadora

Lembro que, antes mesmo de propor oficialmente o trabalho com o fotografar, quando ainda estávamos viabilizando-o institucionalmente, e tínhamos dúvidas sobre a aceitação do grupo, Nicácia comemorou o seu aniversário num encontro da Oficina da Escrita e perguntou por uma máquina fotográfica para registrar a festa. Pareceu assim, de forma corriqueira, abrir-se uma brecha para a introdução desta forma de registro.

Os textos da Nicácia costumam freqüentemente girar em torno das pessoas que já passaram pelo hospital-dia, tanto entre os técnicos, como entre os usuários⁵¹. Despedidas, recordações, o que passou, saudade, são temas que convocam Nicácia a escrever. E também a fotografar. E é em torno disso que transcorre nossa conversa sobre a experiência da Oficina de Fotografia.

Na entrevista Nicácia foi contando sobre as fotos, detendo-se em umas, deixando outras de lado. Mas não quis deixar nenhuma de fora e, quando eu desliguei o gravador, pediu que eu religasse para que ela pudesse falar sobre aquelas que tinha esquecido. Iniciou apontando para a foto em que aparece A., uma paciente do CAD que morrera algumas semanas antes. Surpreende-se com a imagem que ela mesma fez. Conta que não era para ela estar na foto, mas que ela pediu para sair. Nicácia comenta que assim fica uma recordação dela. *Foto é bom que fica uma lembrança*. Tem coisas que o fotógrafo não espera que saiam na foto, mas saem. Algo que aparece na foto e que interpela o fotógrafo. Um pouco como essa surpresa da Nicácia ao ver A. na foto...

Em seguida acha a foto de um gato que também morreu. *É mais de um que morreu!* Mais de um gato, mais de uma pessoa. E enumera, ao longo da nossa conversa, outras pessoas que morreram: a mãe, a tia, o vizinho. *Suicídio, envenenamento, leucemia aguda, de repente, talvez do coração, alguns dias antes ou nos dias de aniversário*. Nascimento e morte.

Ao comentar o que sabe sobre a morte da A., diz que ela se jogou do décimo andar, mas que não estava em casa, porque na sua casa devem ter proteção, grades, redes... Numa mesma série, proteção, grades, redes, casa.

⁵¹ Modo como são chamados os pacientes que freqüentam os serviços de saúde mental.

As grades aparecem de novo na gaiola dos passarinhos que pretendia fotografar. Tudo o que ficou registrado foram as grades. Uma foto sem dúvida difícil de fazer, porque exigiria desfocar das grades para que o passarinho aparecesse.

Novamente a imagem mostra o que não era intenção da fotógrafa mostrar e deixa de revelar aquilo que era o seu objetivo, o seu tema. Algo que surpreende aquele que fotografa, ainda que ele tenha enquadrado, focado, escolhido o que fotografar.

Um pouco adiante, conta sobre uma mulher que a perseguia, para quem diz ao telefone: *tô amarrado em nome de Jesus*. Diz que essa expressão “estar amarrado” é muito usada na religião, significando arrependimento.

Tô amarrado em nome de Jesus. Explica: Quando... nas igrejas evangélicas geralmente pentecostais, se usa muito esse termo “tá amarrado”, até quer dizer, significa tá arrependido em nome de Jesus, tá se arrependendo, o diabo, ou algum demônio, alguma coisa assim, em nome de Jesus. Por quê? Porque o nome de Jesus é um nome poderoso, que segundo tá escrito na palavra de Deus, a Bíblia, é o nome que tá acima de todo o nome.

Em nome de Jesus, nome poderoso. Nicácia faz bastante referência à religião e costuma ficar um pouco exaltada quando alguém no grupo questiona qualquer máxima da igreja. Defende ferrenhamente os ensinamentos religiosos.

Depois, fala da foto que pediu que eu tirasse de suas mãos, no módulo sobre a escrita:

As mãos, que... é a parte do meu corpo que eu gosto mais são as mãos, que eu tenho os dedos finos e compridos, eles eram mais finos, mas acho que não dá pra perceber muito, porque tenho a mão pequena, as mãos pequenas, os dedos compridos, aí não percebe muito. Que eu já fui muito magra, aí quis botar as mãos, e também lembrando da música, sempre vai ter um pouco de música nas histórias...

Lembra então da música da Kem Karns, “Invisible Hands”, mãos invisíveis, assim em inglês mesmo e conta a história cantada na música:

no caso ela é a criminosa, né, que tá com a consciência pesada que... e quer libertar o homem inocente que foi acusado de um crime que ele não cometeu, foi baseado nisso a letra da música, aí então, eu não sei se foi de uma história real, não me lembro, eu tinha essa entrevista em inglês há muito tempo, aí... é... era assim: o homem foi acusado de um crime que não cometeu, foi condenado à morte, morreu e mesmo assim o cara que cometeu o crime verdadeiro assassino... antes de..., antes, ele devia ter se acusado antes de executarem o outro, se acusou depois (...) deve ter sido condenado.

Estar livre, estar preso. Mãos que são invisíveis, o que pode lhes conferir visibilidade? A mão do fotógrafo também é invisível, Nicácia...

Por que pensaste nesta música?

Porque tem um trecho do refrão que fala: eu com minhas mãos invisíveis para te alcançar, para te tocar, quer dizer, ela tá querendo libertar o cara, é o que ela tá cantando na música.

Mãos que libertam, mãos que aprisionam. Barthes (1984) dizia que para ele o órgão do fotógrafo não é o olho, mas o dedo. O olho, para ele, terrorifica.

É a imagem dos olhos que Nicácia mostra em seguida. A música aparece novamente em relação a esta foto que ela pede que eu faça de seus olhos.

Do jeito que essa dos olhos, né, eu não gostei porque apareceu o nariz, achei que eu fiquei feia na foto, não gostei. Mas... por causa da música também dessa cantora Kem Karns, Betty Davis 'eyes, os olhos de Betty Davis, falava nos olhos terríveis de Betty Davis, eu pensei assim: vamos ver os meus olhos como é que saem, apesar de eu não ter nada a ver a ver com os olhos de Betty Davis, a não ser gostar da música. E como “saíram” os olhos? Fica meio difícil falar por causa do nariz, eu fico vendo a parte negativa que é o nariz, nariz feio que eu acho, aí tá os olhos... e esse olho assim, esse aqui, o direito, né, eu pude perceber no olhar que é um olhar de uma pessoa que é doente, que tem problemas, eu consegui perceber

isso. Como são esses olhos, como é esse olhar? No outro até que eu não vejo isso não, mas no direito que eu percebo. Eu não sei descrever, poderia dizer olhos de uma pessoa louca, poderia até dizer assim. Eu já vi esse tipo de expressão nos dois olhos em outras pessoas que não parecem ter nada... ter nada, problema nenhum... mental, de transtorno mental, já vi isso em outras pessoas. E por que seriam olhos de uma pessoa louca? Ah, porque eu surtei cinco vezes, apesar de nunca ter sido internada, eu falava coisas absurdas, tinha alucinações, eram visuais e auditivas ao mesmo tempo... Que coisas absurdas? Ah, monte delas! Uma coisa bem absurda, que eu ficava teimando com a minha psicóloga que mulher podia ficar grávida de mulher e homem podia ficar grávido de homem! Quer dizer, é uma coisa bem absurda! Ainda mais achando que é realidade, do jeito que tem gente que acredita em ETs, tem gente que acredita em absurdos feito esse. [...] Absurdos, achar que... a primeira vez que surtei, achar que minha mãe e minha tia queriam me matar, minha tia me ofereceu biscoito envenenado...

Reaparece aqui, como na morte dos gatos do IPUB, a questão do alimento e do veneno. Para Nicácia, assim como para Barthes, os olhos estão associados a algo de terrífico. Ela também conversa com a idéia trazida pela Maria Cecília, de que um olhar diz, mostra coisas, a idéia de que o olhar seria uma janela da alma.

Por medo de assalto, no trajeto que faz de casa ao IPUB, teve a idéia de fotografar as pessoas e os bichos que gosta. Fotografou os vizinhos, as tias, a família. O que tu achaste das tuas fotos? *Ah, eu gostei. Apesar de algumas não terem saído direito. Essa aqui por exemplo, do cachorro vira-lata pro lado ficou legal por causa do quadro.* Ela mostra então esta foto [Imagem 11].

Eu nem tava pensando em focalizar o quadro, nem dá pra ver direito, parece ser um desenho, uma foto antiga, uma coisa assim. É, eu tava visando o cachorro... É uma coisa antiga, parece um desenho, pode ser um desenho do falecido, do meu vizinho que morreu no mesmo dia que a minha tia, dia do aniversário dele, 4 de maio. [...] Parece que morreu dormindo, talvez coração. Meu objetivo aqui era focalizar o cachorro, aí sem querer, saiu aqui, então não se percebe o espaço, só esse ladinho aqui, que não é nada, pouca coisa, uma diferença muito pequena, não se percebe praticamente...



Imagem 11

Nicácia parece sinalizar para a distância que pode haver entre o que o fotógrafo visa e o que efetivamente aparece. Problematiza, assim, uma questão importante para quem trabalha com fotografia e que consiste numa aparente dicotomia entre criação e reprodução da realidade. Uma fotografia seria o mero registro ponto a ponto da realidade, ou tem algo que pode ser creditado à criação do fotógrafo? Nem um, nem outro acontecem de forma pura e é isso que Nicácia com o seu apontamento nos mostra. Pensou numa composição para a imagem, e a foto resultante é outra. Algo sempre escapa ao fotógrafo.

O que eu imaginava seria uma entrevista “tranqüila” adquiriu um certo peso. A começar pela imagem que primeiro saltou aos olhos de Nicácia: aquela que fizera um registro da moça que se suicidara dias antes. Sobre ela sabia que havia fugido um dia, numa sexta-

feira, dia da Oficina de Escrita, causando alvoroço na equipe, que tentava localizá-la sem sucesso. No fim daquele mesmo dia, ela reapareceu. Não por acaso, talvez, ainda que eu tenha tentado inconscientemente desviar o rumo da conversa, fazendo perguntas que pudessem levar para outros cantos, o que insistiu foi o narrar e contabilizar os mortos, os olhos, o olhar e a morte.

Fico especialmente surpresa com o que Nicácia fala sobre a foto dos seus olhos, imagem na qual reconheceu o olhar de uma pessoa doente, *poderia dizer olhos de uma pessoa louca*. Um dos olhos, justamente o direito. Fala disso que algumas pessoas acreditam “estar na cara”, uma marca, algo que dá a ver a loucura. Os olhos aparecem também na sua referência aos *olhos terríveis de Betty Davis*, lembrando de uma música. Os bichos que fotografa, em sua maioria, olham para a câmera e, por efeito do flash, estão com os olhos um pouco ressaltados.



Imagem 12

Falando das fotos que fez dos bichos, percebe que tem dificuldade de centralizar, dificuldade que diminui quando usa máquinas digitais. Será o visor?, pergunto a ela. Ela cogita que sim. *Ó, aqui por exemplo, saiu muito aqui, era pra ter saído mais aqui, os três, não saíram. Aqui ficou muito pra esse lado, ficou um espaço aqui*. Em várias fotos realmente aparece um espaço [Imagem 12].

O caminho, o chão e o gato num canto; a parede, o quadro e o cachorro vira-lata para o lado. É como se, mesmo que não intencionalmente, Nicácia fotografasse, centralizasse, focasse, visasse o espaço que há em torno do objeto que desejaria fotografar.

Eu tenho dificuldade, eu tenho dificuldade! Câmera digital, por exemplo, não acontece isso! Mas com a câmera comum eu tenho dificuldade! Eu erro. Por isso eu muitas vezes evito de tirar foto, por mais que eu goste de tirar foto, muitas vezes eu evito por isso.

O fazer do fotógrafo é mesmo um pouco errante, Nicácia.

Mas surge também o que aparece na foto para além da intenção – consciente, poderíamos teorizar – do fotógrafo. Na foto dos olhos, em que ela pediu que eu a fotografasse, tivemos que lidar com o limite de aproximação do zoom da máquina. Não tinha mais como aproximar sem que a imagem ficasse desfocada, então o nariz apareceu. Na foto do cachorro em cima da cadeira, Nicácia focava o cachorro, mas o quadro que estava na parede tomou a cena de assalto. Estava visando o cachorro, acertou o quadro, o quadro que lhe parece um desenho ou uma foto antiga do vizinho que já morreu. O quadro dentro do quadro, enquadrado. Nesta foto aparece uma síntese das questões que a Nicácia nos coloca: o que aparece mesmo sem ser focado, a fotografia, o olhar e a morte.

Em relação a esse jogo entre aquilo que ela queria fotografar, aquilo que conseguiu fotografar e aquilo que “sem querer” fotografou, me surpreende novamente com duas fotos que fez no segundo módulo. São duas fotos da mesma porta do ambulatório, da sala onde é atendida por sua psicóloga. A primeira ela bateu sem flash; receosa de que não tivesse luminosidade suficiente, no dia sugeri que ela fizesse uma segunda foto, desta vez com flash. E assim ela fez. O que ela me contou na entrevista é que havia uma intencionalidade na produção dessas duas imagens da mesma porta: uma seria escura, outra seria clara,

Porque é como se eu fizesse de conta que fosse a antiga sala, porque é impossível fotografar como era o ambulatório antes, porque era diferente, fizeram as obras, modificaram, então é impossível voltar atrás no tempo.

Não é possível voltar atrás no tempo, mas é como se a foto retivesse o instante, faz ver o que já morreu, o que já passou. Nesse jogo entre claro/escuro, entre a primeira e a segunda foto, o que Nicácia buscava mostrar era a passagem do tempo, o velho e o novo. *É como se tivesse representado o antigo ambulatório. Como era e como é.* Na impossibilidade de voltar no cursor do tempo, ela inventou um recurso para mostrar sua passagem. As portas surgem como imagens dessa passagem. Uma passagem espaço-temporal: por onde se passa, através da qual o tempo passa. Uma imagem pode convocar a uma passagem de um sentido a outro. A morte, podemos dizer, seria como transpor uma porta sem volta...

3.4.8 Marcos, o Professor de História

Marcos, quando me conheceu – e foi depois dos demais *oficinantes* –, pergunta quem sou, de onde venho, por que estou no Rio de Janeiro, onde é o meu mestrado e sobre o quê. Quando ouve que sou do Rio Grande do Sul, lembra de figuras importantes e de políticos da região. Quando lia seus textos, já neste momento me chamava a atenção que seus escritos tinham um tom político, professoral. Demonstra preocupação com a correta grafia das palavras, mostra-se curioso com o seu significado e tem o cuidado de bem empregar expressões idiomáticas. A outra coisa que chamava a atenção era o fato de na leitura em voz alta de seu texto mencionar os pontos, as vírgulas, as aspas, pontuando a fala e não apenas utilizando as pausas da leitura oral. Uma certa tentativa de preencher as lacunas, os vazios? Há momentos em que lê desta forma, há outros em que não faz essa marcação. Muitas vezes, inclusive, sua fala é sem pausas. Alguma palavra, algum nome, algum lugar o remete a algum fato histórico, a algum personagem, a algum discurso proferido por um político, levando-o por vezes a uma infundável metonímia.

Disse certa vez que a escrita é um trabalho de *lapidação*. Dá grande importância aos estudos, mas conta já ter esquecido muitas das coisas que estudou. Marcos participou dos três módulos da Oficina de Fotografia. No primeiro deles, sobre a escrita, fotografou as imagens que tínhamos levado como inspiradoras: imagens de mãos escrevendo. Sua escolha foi então fazer fotos dessas imagens, produzindo aí uma duplicação: a foto da foto [Imagem 13].

Sobre essas fotos, ele me diz na entrevista:

Essas primeiras aqui são como desenhar à mão livre. Como assim desenhar à mão livre? É. Não, a arte de desenhar à mão livre, a expressão artística, dando uma liberdade para você fazer uma representação à mão livre, né, por isso que eu bati essas fotos aqui. Com a arte da liberdade de expressão, você pode se expressar as mãos foram marcantes pra mim. As mãos foram marcantes pra ti... No final da entrevista ele retoma: As fotos das mãos! Eu me baseei muito nas mãos, porque eu achei característico da expressão da arte, através das mãos você vai expressar, é uma das maneiras de expressar uma arte. [...] Mas aqui [] uma expressão artística através do desenho, da pintura, ou da escrita, você vai usar as mãos, por isso que eu me baseei muito nisso.

Usar as mãos. As mãos aparecem na produção de alguns deles e, vale lembrar, foi a imagem oferecida pelos *oficineiros* para o início do trabalho com fotografias: a imagem das mãos escrevendo⁵². Uma forma de dar a ver o gesto que produz a escrita – e que é por ela escrito.

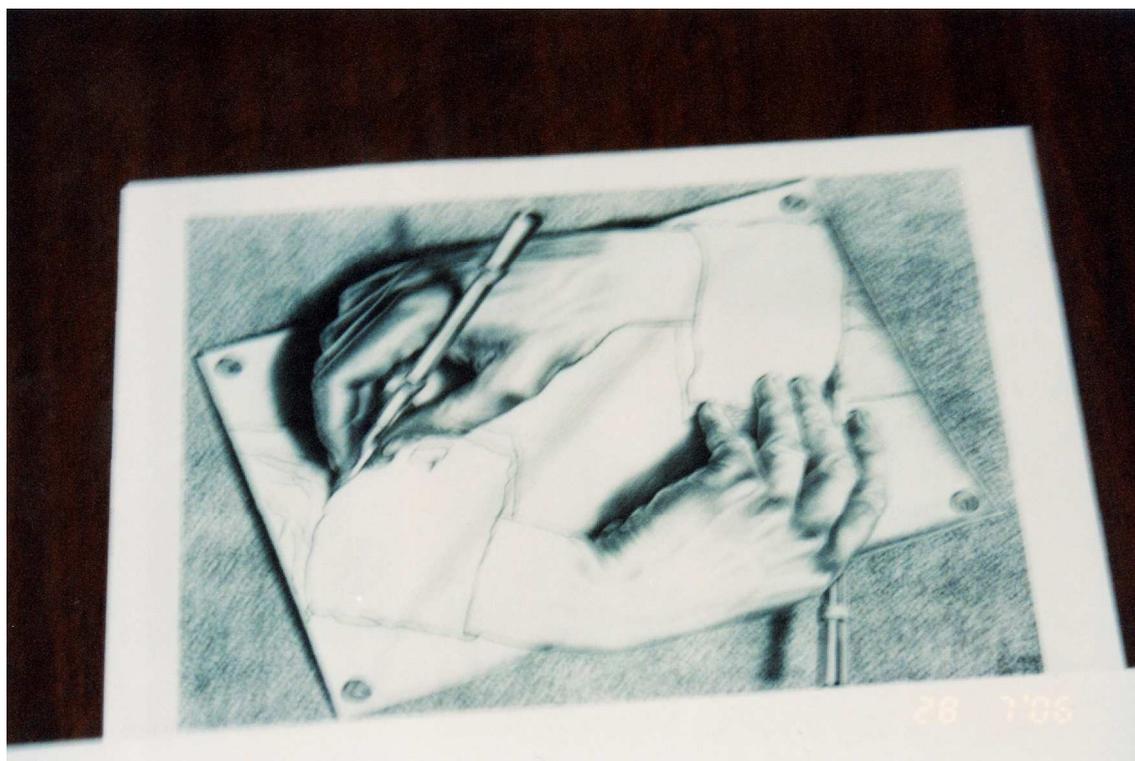


Imagem 13

No segundo módulo, Marcos privilegiou os prédios para trabalhar a instituição: a antiga e a nova sede do hospital-dia. A partir dessas imagens, contou um pouco da história que conhece sobre o IPUB e também sobre a sua história na instituição. As fotos convidam a contar uma história. O antigo prédio em que funcionava o hospital-dia era conhecido como *castelinho*, onde tinha um teatro chamado Qorpo Santo. Quem foi Qorpo Santo?

Qorpo Santo foi um dos usuários do... Ele nasceu no Rio Grande do Sul. [...] Ele escrevia Qorpo Santo assim ó: Q, Ó. Ele tinha uma maneira, tinha uma, tipo um neologismo de escrever... Criou uma maneira de escrita. Uma outra linguagem. [...] E ele foi usuário,

⁵² Reprodução da obra *Mãos desenhando-se*, de Maurits Cornelis Escher.

teve internado aqui e morreu no Rio Grande do Sul. Ele foi até impedido de dar aula. Ele era professor, ele tinha formação universitária até. Aí ele deixou uma vasta obra escrita. (...) (...) (...) (...) Aí ele teve uma herança que ele não recebeu até, foi impedido devido à psiquiatria, teve uma porção de pessoas contra ele, dizendo que ele era maluco... [...] Diferente dos tempos, por isso eles achavam que ele era meio extravagante, meio pirado, pra época, mil oitocentos e poucos, né, se não me engano.

As extravagâncias, Marcos, como essas do Qorpo Santo, de ter *um neologismo de escrever*, ainda hoje, anos dois mil e oito, podem ser vistas como coisas de maluco, diferente dos tempos, meio piradas.

No último módulo, fotografou a Tijuca, bairro onde mora. Escolheu fotografar a Praça Saens Peña, em torno da qual várias coisas acontecem. Marcos estabelece uma relação com a história, que aos poucos ele vai trazendo especialmente na entrevista. A maioria de suas fotos não é de pessoas, mas de monumentos, dos espaços, lugares que frequenta e que fazem parte já da sua própria trajetória.

Quando o convido para vermos as imagens, para me contar como foi a experiência de fotografar, para que me conte sobre as escolhas que fez de tirar aquelas fotos, Marcos se prepara: pigarreia, ajeita a postura na cadeira e começa:

Bem, aqui em primeiro lugar nós temos a... a foto do... (...) da Praça Saens Peña, onde foi reformada, né, tudo no lago continua no mesmo lugar, mas foi colocado brinquedos, a estátua do, da, do Pioneiro da Ginástica pelo Rádio foi tirada de dentro da Praça e colocada por fora pela estação do metrô, aqui nós vemos uma parte do, da, da Praça Saens Peña por dentro, tá cercada de grades por todos os lados...

Marcos fez fotos sobre o espaço, colocando acento nas grades. Apontaria assim um espaço difícil de perfurar, penetrar? Sua entrevista, embora nos convide a passear pela Tijuca, parece difícil de recortar.

Ficamos com a sensação de que estamos passeando com ele lá, que ele está sendo nosso guia turístico. É um relato que nos permite também imaginar o lugar sem olhar a foto. É como se ele apresentasse a cidade e se apresentasse através dela.

Onde fica essa praça?

Praça Saens Peña, na Tijuca. Aí, então aqui nós vemos brinquedos, ó, de crianças, é o escorrega, o balanço, o... aquele que tem uma alavanca de apoio, cada um senta de um lado senta de outro... Gangorra? Gangorra, né? Tem o escorrega... Então, aqui tem os bancos, eu tirei essa foto aqui, essa primeira foto. Marcos mora na Tijuca. Tem prédios em volta, construções, comércio... Aqui vemos a estação do metrô, ó, tirei da Saens Peña, uma das estações, uma das entradas da estação, eu tirei pelo lado, foi o lado dos fundos, onde tem as grades tudo que protegem, foi gradeado devido aos mendigos. Devido a quê? Aos, ao acúmulo de mendigos em volta, aí tiveram que gradear.

Seguimos com ele... E aqui o que é?

É um, é um recanto, onde jogam Sueca, o pessoal joga Sueca. Sueca? Sueca é um jogo de baralho, com baralho, com baralho. Sueca é um jogo tipo 21, sete e meio, buraco, é um estilo de jogo, tipo de jogo, jogo com cartas. É de, de, tem um trunfo, você vai jogando na mesa, aí quem, quem, tem, não pode cortar o naipe, tem que seguir o naipe, quem não tiver, que tiver o trunfo, pode cortar. Só corta com trunfo. [...] Tem os aposentados que jogam lá, tem grupo de homens que jogam lá, ficam jogando. Aí, eu tirei isso é uma coisa típica, tá sempre cheio lá, é um recanto, tem cadeirinhas, tem mesa, tem cobertura. É dentro da Praça isso.

E continua...

Isso aqui é a estátua do Pioneiro da Ginástica pelo Rádio, ó, Osvaldo, Osvaldo Diniz: em cada lar um ginasta, em cada coração um lar. Tá escrito lá. [...] Foi o primeiro inventor da ginástica pelo rádio, em mil novecentos e trinta e pouco. [...] na época de Getúlio, então ele morreu... acho que nem sei, viveu pouco, mas é, é, foi o pioneiro da ginástica pelo rádio, por isso que eu tirei essa foto. [Imagem 14]



Imagem 14

Marcos vai mostrando os recantos, o chafariz, os restaurantes que frequenta, a banca de jornal, a estação do metrô. Conta que pensou em tirar fotos em casa, mas seu pai sugeriu que fizesse imagens do bairro, por achar que tirar foto da casa seria *invadir muito a intimidade*. *Ele falou ele achou isso. [...] Aí eu não pude tirar, eu não posso contrariar o meu pai*. Fotografou a Praça Saens Peña, porque

é uma referência. Se vai à Tijuca, tem que passar pela Praça Saens Peña, fica assim de gente durante a semana... [...] Tudo que passa por lá nem mora lá. Domingo é um deserto. [...] É. Fica um deserto, fica pouca gente. [...] Eu tô sempre, às vezes sento lá quando tá fazendo assim um tempo mais ou menos não muito sol, tá uma sombra, assim, um ventozinho, aí eu sento lá no banco, chupo um picolé, leio um livro, faço uma higiene mental.

Fico sempre olhando aquele chafariz, aí [conta em tom de segredo, em voz baixa] fica um monte de gente mergulhando no chafariz, aquele pessoal de rua, menores de morro, ficam tomando banho, água suja, tem peixe nesse lago.

Marcos costuma estudar com o pai, professor universitário aposentado. O pai

já estudou muito, mas ultimamente ele não pode estudar, eu tenho que ler livros pra ele, ele tem glaucoma, pegou muito, a ficha tá muito... [] tá com pouca visão, ele só vê de lado assim algumas coisas, sombra, cores.

Ele e o pai produzem cards,

Card Visa: buscar e participar, um folheto de informação desdobrável card é um formato A4 assim que é dobrado assim e assim ó, aí fica assim ó, aí você desdobra assim, tem a primeira abertura, segunda abertura, total assim, traz reportagem, aí tem, depois você dobra assim, é aqui e aqui, última subterface é aqui, última face é aqui. Seria assim, abre tem a chamada das matérias aqui... Aí a gente escreve sobre psicologia, sobre psicoterapia, sobre arte, literatura, dá informativo, sabe? Nós já fizemos cento e poucos cards! É de graça, meu pai faz esse folheto de graça, aí depois tira xerox aí dobra, dobra tudinho e distribui na, na terapia de família de 15 em 15 dias.

Será que herdaste essa... esse gosto pelo estudo do teu pai? Fala com orgulho e se preocupa com a formação universitária. Fala sobre os irmãos contando em que eles trabalham, o que estudaram, em que universidade. Além do pai, Marcos conta sobre os irmãos, que têm curso superior. Ele agora está estudando para o vestibular da Universidade Estadual. Fez escola técnica no ensino médio e agora quer fazer o vestibular para

Engenharia, quero fazer engenharia. [...] Eu me inscrevi pra engenharia, muita coisa ali eu sei que tem, eu vou recordar: circuitos, essas coisas todas, tô recordando. A parte de geometria analítica que eu tô meio esquecido, eu tenho meus livros todos que estão

no Grajaú. [...] Minha prancheta de desenhos de projetos tá lá, meus gabaritos de instalações hidráulica, elétrica, tá tudo lá, tem lapiseira, meus tubos de papel manteiga tá lá, meus livros, minha prancheta, tá tudo lá.

Conta sobre os cursos que fez, os lugares onde trabalhou e comenta:

Eu não recebo benefício que eu não quero me aposentar! [...] Não, não quero benefício não, porque eu quero [] tempo de trabalho, porque são uns 5 ou 4 anos, tempo e idade para se aposentar, senão eu vou ficar com uma merreca, recebendo benefício aí, e depois? Meu pai morre amanhã, eu vou ficar com uma merreca no bolso? Eu não! Não quero isso não. Eu tenho uma poupança, eu tenho dinheiro na poupança. Compra cigarro, roupas, sapato, vai ao cinema com o seu dinheiro. Mas economiza. Quer dizer, eu não tenho despesa, eu não dou despesa, só de vez em quando que ele [o pai] almoça comigo, paga o almoço pra mim, dá comida em casa, aí eu como, fora isso não tem despesa nenhuma. Despesa. Nem despesa, nem desespero. Eu não sou acomodado mas também não sou revoltado, não. Tem gente que tá passando miséria aí, pô, passando miséria, com a vida que eu tenho eu não posso reclamar, né, porque eu tenho pai, tenho irmão, tenho tio, tenho tio que tá vivo ainda, os outros já morreram, tenho primos de terceiro grau, de segundo grau, de primeiro grau...

Diz que não tinha mais o que contar sobre aquelas fotos, e me diz que poderia ter tirado outras, afinal não usou todo o filme. Então encerramos, e eu comento com ele que tinha passeado pela Tijuca. *Passeou hoje? Que horas?* Aqui, enquanto a gente conversava, Marcos.

4. O QUE NOS OLHA DAQUILO QUE VEMOS: o fotografar entre o registro e o apagamento

Este capítulo será tecido com alguns dos fios que os *oficinantes* nos deixaram como questão para tramarmos aqui. Alguns significantes percorreram sua produção, repetindo-se, insistindo. Foram muitas as perguntas instigantes que eles nos apresentaram e, na impossibilidade de trabalhar com todas, mostramos aqui um recorte daquelas que parecem ter funcionado como atravessadores, compondo uma trama que atualiza também questões que já eram nossas. Colhemos do capítulo anterior, a partir da experiência, os interrogantes com que se pretende desdobrar, com alguns volteios, de que consiste uma imagem.

Não se trata de uma análise teórica do que os *oficinantes* enunciaram como discurso/narrativa, nem mesmo uma interpretação das fotos que eles produziram, mas antes o reconhecimento de que as interrogações que eles nos colocam sobre o fotografar em oficina são relevantes para pensarmos também sobre a imagem. A partir da recorrente menção à relação da fotografia com a morte, vamos retomar o que os estudiosos já nos disseram sobre isso. Percorrendo esses labirintos, iniciamos (no item 3.1) por uma certa pulverização de imagens desta relação, que pretendemos desdobrar em seguida (nos itens 3.2, 3.3 e 3.4) através de três modos de ver/olhar:

- 1- a perda implicada no registro;
- 2- o não ver que implica o fotografar;
- 3- a busca pelo registro do gesto.

Se os separamos foi para encontrar um modo possível de percorrê-los, de nomeá-los, pois cada um desses atravessadores se apresenta no fim das contas e desde sua origem como camadas de uma mesma questão, a saber, a relação do registro com a perda.

Nos faremos acompanhar neste passeio, nestes volteios, tanto por aquilo que nos disseram os *oficinantes*, como por alguns autores que serão aqui nossos interlocutores.

4.1 IMAGEM E MORTE: a imagem como limiar

A morte foi um dos temas que apareceram com insistência nas entrevistas sobre as imagens produzidas na Oficina. Apareceu das mais diferentes formas, encarnou as mais variadas figuras, foi mencionada de várias maneiras nas falas de cada um dos *oficinantes*. Como é então essa relação da imagem com a morte da qual eles nos falam? Há aqueles que pintam o fotografar como análogo ao metralhar; há aqueles que falam sobre a perenidade da fotografia; há outros ainda que atentam para a sensação que a fotografia traz de tornar presentes os que já se foram; há outros que nos apontam para o estranhamento que isso causa; há enfim aqueles que encontram na fotografia uma forma de ter uma lembrança daqueles que morreram. Desde já nos encontramos diante de vários desvios possíveis: o fotografar e o guerrear/metralhar; a idéia de que uma fotografia é algo que nunca morre, pressupondo uma permanência; a sensação de presentificação produzida pela imagem; e a relação do registro fotográfico com a memória.

Não por acaso, certamente, este tema também interpela os pensadores da filosofia da imagem. A fotografia flerta com a morte e é essa a história que Sontag (2003) nos conta em seu *Diante da dor dos outros*. A autora discorre sobre o registro e a veiculação de imagens de guerra, violência, morte e dor, e como estas foram e são representadas nas artes e no fotojornalismo. Mostrar essas imagens serviria para que as pessoas se convencessem da indignidade da guerra? Ela se pergunta sobre os efeitos de uma tal mostra, e acaba por encontrar pontos nos quais a própria máquina fotográfica ou o gesto mesmo de fotografar se aproximam do fazer uma guerra. Capturar, disparar, mirar são palavras que podem nomear e descrever tanto o fazer daquele que fotografa, quanto daquele que está num campo de batalha. Aliás, este trabalho da autora fala sobre o os fotógrafos que também eles estão no *front*.

Flávio⁵³ nos trouxe a analogia entre a máquina fotográfica e a metralhadora, ao contar sobre a capa que imaginara para um livro que havia escrito:

assim, com uma mulher nua, né, com os cabelos longos como uma índia, né, e aqui ela tinha dois coisas de bala, sabe, aquelas correntes de metralhadora, mas só que em vez de bala eram, eram rolos de filme, fotografia. É. E em vez da metralhadora, era uma máquina fotográfica, sabe?

⁵³ No item 3.4.4.

A metralhadora se transfigura em máquina fotográfica, o rolo de filme num pente de munição. Guerrear e fotografar, disparar a máquina e disparar uma arma. É interessante também lembrar a hipótese que levantamos sobre a Oficina de Fotografia ter tido um efeito de *punctum* no *studium* que a Oficina de Escrita desenhava. A contundência de uma tal intervenção bem pode ter essa imagem de um disparo, de uma flechada, como nos fala Flávio.

Uma das imagens sobre as quais Sontag (2003) nos fala é de uma famosa fotografia de Robert Capa, tirada na Guerra Civil Espanhola, que flagra o exato instante em que um soldado é ao mesmo tempo *alvejado* pela câmera do fotógrafo e *atingido* por uma bala.

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma **imagem** produzida por uma câmera é, literalmente, um **vestígio** de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como **lembrança**⁵⁴ do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram (ibid: 24).

Da cena, do referente, do objeto, do tema fotografado, tudo o que temos na imagem é um vestígio. De modo geral podemos dizer que o objeto fotografado, no instante mesmo do clique, é capturado como imagem e já não existe senão na fotografia. Aquilo que foi fotografado não mais existe. Numa frase, o paradoxal beira o absurdo: **só permanece o que já morreu**. É como se, para poder permanecer, algo tivesse que morrer. Não há como registrar agora o que já foi e, ao mesmo tempo, só podemos ter um registro daquilo que não é mais. A imagem fotográfica joga com essa duplicidade: confere uma permanência e atesta a efemeridade. Morte e recordação. Perda e registro. Atesta a finitude e garante uma certa perenidade. Joga nesse campo da morte e da eternidade.

Para visualizarmos isso que nos parece tão fugidio que mesmo a linguagem não consegue descrever com clareza, podemos recorrer a uma outra imagem, que nos mostra essa defasagem temporal de um modo radical. Arlindo Machado (2001:5) nos diz dessa distância no tempo nos contando que

a explosão de uma estrela, fotografada neste momento em uma câmera acoplada a um telescópio, aconteceu, na verdade, várias centenas de anos antes. O que ocorre é que a luz emitida pela estrela moribunda

⁵⁴ Grifo nosso.

teve de percorrer uma boa parte do universo antes de chegar até a nossa emulsão de registro.

Helder de alguma forma nos permite recorrer ao que dizemos sobre a fotografia e essa sua particular relação com o espaço e o tempo. Quando nos diz ter tentado *pegar o Pão de Açúcar*⁵⁵, nos faz pensar sobre o alcance do olhar com zoom através do aparelho fotográfico, tornando algo que é distante, palpável. Em relação ao tempo, ele diz sobre algumas fotografias: *Da infância em 1969, 1970, então eu me vejo jovem ainda, são fotografias antigas. Eu não tenho nem contato mais com essas pessoas, mas ali na fotografia eu tenho.* É como se a fotografia possibilitasse um reencontro. Rompemos assim com uma ilusória idéia de linearidade no que concerne à passagem do tempo e à configuração do espaço. Criamos recursos, como a máquina fotográfica por exemplo, que parecem desestabilizar a aparente definição do que é passado e do que é presente, do que é próximo e do que é distante.

O próprio advento da fotografia aconteceu num momento em que passou a ser importante para o homem fazer um registro do que estava desaparecendo. É como se a relação com a passagem do tempo, com a finitude e com a destruição tivesse feito com que fosse necessário pensar uma maneira de fazer com que algumas coisas permanecessem.

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo (Sontag, 2003:26).

É como se a fotografia produzisse essa aproximação, um certo achatamento do cursor do tempo, nos oferecendo a sensação de estar diante daquilo que já não está lá. Passado e presente deixam de estar numa relação seqüencial, um acontecendo antes, o outro depois; não há uma linearidade, um desenrolar sucessivo, o agora sendo necessariamente o efeito do passado. É como se pudesse haver um encontro inusitado e impensável entre o presente e o passado. O passado sendo afetado pelo presente. Mas não parece ser o efeito produzido no espectador de qualquer imagem. Que imagem seria essa capaz de provocar essa perturbação?

⁵⁵ No item 3.4.1.

Didi-Huberman (1998) pode nos ajudar a contornar esta questão, quando retoma Walter Benjamin e sua noção de *imagem dialética*, que colocaria em jogo uma relação descontínua entre o pretérito e o agora. Seria esta uma imagem capaz de lembrar sem imitar, capaz de figurar como uma invenção da memória. Seria então uma imagem que convidaria a pensarmos numa ficção?

Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual **o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação**⁵⁶. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Pretérito com o Agora presente é dialética: não é algo que se desenrola, mas uma imagem fragmentada. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998:114).

O encontro do pretérito e do agora não se desenharia então como um círculo, não seria um encontro no mesmo ponto. Por isso, uma imagem dialética lembraria sem imitar. Talvez pudéssemos mesmo imaginar um circuito, como o circuito elétrico ou como o circuito pulsional: de uma ponta à outra há uma relação, mas nunca uma coincidência. Há uma suspensão. Há um encontro entre o pretérito e o agora mas sem que um se confunda com o outro. Ao contrário, este encontro produz a cada volta novamente uma distância, um intervalo. A imagem, neste caso, pode ser vista por aquilo que cerca e que delimita essa distância, por aquilo que nela abre uma passagem, uma brecha, uma fenda, um sulco. O prefixo *dia* aponta justamente para distância, passagem, dilaceramento, processão⁵⁷ (ibid: 1998). Brincando com a palavra *dia*, podemos pensar no que o dia, neste intervalo até a noite, faz aparecer, revelando o que ficara invisível na planitude do escuro.

A constelação condensa uma figurabilidade possível para uma contração da sanfona do tempo que algumas imagens podem produzir. Uma contração que não produz necessariamente uma convergência. Neste movimento de compressão, uma dobra não encontra totalmente a outra, um intervalo se mantém. Nos diz Pereira (2004:18) que

⁵⁶ Grifo nosso.

⁵⁷ Termo utilizado na tradução do texto de Didi-Huberman. Significa procedência.

A noção de constelação em Benjamin tem relação com o que ele situa como *Ursprung*, origem, efeitos de origem que surgem como que *na frente*, prospectivos, e não situados *no atrás* insondável de uma gênese que seguisse uma leitura linear da história.

No terreno da ficção podemos encontrar essa temporalidade que situa a origem não no passado, mas no agora que cria *para trás* uma origem sempre suposta.

Quando Dalila⁵⁸ revê as imagens que produziu em alguns recantos da sua casa, depara-se com as fotos das fotos de pessoas já falecidas. Comenta que a filha *mandou sumir com essa foto, ela não queria fotografia de ninguém morto*. Nos diz de uma certa presentificação por vezes incômoda dos mortos e da morte estampados nas fotografias. Aquela pessoa já morreu, mas está ali. Dalila nos faz pensar ao longo de toda a sua entrevista, de várias maneiras, no registro daquilo que morreu e nos faz ver como o registrar implica também a perda.

Sobre este *estar ali*, Barthes (1984:129) nos diz que “toda fotografia é um certificado de presença”. Para ele, inclusive, a fotografia não diz “*daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (ibid:127). Ela nos fala de um instante perdido. O campo *daquilo que não é mais* seria o da nostalgia, mas para ele a fotografia nem sempre convocaria uma lembrança. Ela funcionaria como este certificado, esta garantia, esta ratificação *daquilo que foi*. A dimensão do *aquilo foi* se contraporía a uma visão nostálgica *daquilo que não é mais*. A fotografia nos dá essa garantia do que foi por uma presença, mas novamente nos deparamos com a idéia de que só há que certificar a presença daquilo que já se perdeu.

O autor parece apontar aqui para duas posições passíveis de serem tomadas diante da morte, da perda: uma que seria reclamar o perdido; e outra que apontaria para o criar a partir desta perda, o que joga luz sobre uma importante dimensão ética. Podemos então dizer que a reclamação do perdido anestesia a possibilidade de criação? Ficar congelado *naquilo que não é mais* impossibilitaria criar. Nas instituições, de maneira geral, por vezes nos deparamos com um discurso nostálgico, que nos apontaria para um estar constantemente lamentando *aquilo que não é mais*. Encontramos esta postura ao propor a Oficina de Fotografia. Por um lado, a proposta despertou resistências a fazer algo novo; por outro, trouxe à tona lembranças dos tempos em que se fazia muitas coisas diferentes nos espaços de oficina.

⁵⁸ No item 3.4.6.

Um terreno fértil para a criação pressupõe uma posição não nostálgica, mas que reconheça no registro daquilo que foi a impossibilidade de reencontro com aquilo que não é mais e a possibilidade de, num deslizamento metonímico, inventar algo em seu lugar.

Seguimos com Barthes (ibid), que nos conta ter recebido de um amigo uma foto sua e lhe foi impossível lembrar onde ela teria sido tirada. Procurou reconhecer nos detalhes da roupa que usava algo que ajudasse na empreitada que se afigurou infrutífera. Precisou ir ao vernissage do tal amigo para descobrir aquilo que não sabia mais a seu respeito. Tinha apenas uma certeza: ele havia estado lá, porque a existência daquela fotografia atestava isso⁵⁹. Relata uma espécie de vertigem causada por essa tensão entre a certeza oferecida pela presença/existência da imagem e o esquecimento que a passagem do tempo pode produzir.

Essa é uma presença, no entanto, que não se faz ver como um todo, senão que se apresenta por um traço: uma cor, uma sombra, uma roupa, uma paisagem. Em busca do que poderia traduzir para ele a essência da fotografia, Barthes (ibid) remexe e revê várias imagens. Conta que, depois da morte da mãe, organizou algumas fotos e se resignou com o fato de que jamais lembraria de forma inteira dos seus traços.

Para “reencontrar” minha mãe, fugidamente, é pena, e sem jamais poder manter por muito tempo essa ressurreição, é preciso que, bem mais tarde, eu reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre sua cômoda, uma caixa de pó-de-arroz de marfim (eu gostava do ruído da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cama, ou ainda os tecidos de ráfia que ela dispunha sobre o sofá, as grandes sacolas de que ela gostava (cujas formas confortáveis desmentiam a idéia burguesa da “bolsa”) (ibid:97-8).

Nenhuma foto lhe parecia boa para evocar uma lembrança de sua mãe. Percebeu que somente alguma imagem que dissesse do tempo em que já era nascido, em que convivera com a mãe, poderia lhe oferecer o que procurava. Eis que isso não acontece ao olhar para o rosto da mãe, pois só pode então entrevê-la através de alguns objetos, dos ruídos, das texturas. “Barthes continuava procurando sua verdade através das fotos da mãe e diz tê-la encontrado em apenas uma: a foto do *jardim de inverno*. Ali estava estampada a *bondade* presente na mãe desde menina” (Sander, 2002:28). Nem no rosto, nem num gesto, nem especificamente em nenhum

⁵⁹ Claro que essa assertiva pode ser questionada hoje em dia em função de novos aparatos tecnológicos relativos ao tratamento da imagem e mesmo às intervenções que podem ser feitas na revelação ou, no caso das imagens digitais, em programas de computador. Por outro lado, ela não perde sua operatividade para pensar o que está em jogo na fotografia.

objeto de uso pessoal, mas foi na imagem do jardim de inverno, que Barthes aliás não nos mostra, que ele reencontrou ainda que de forma fugidia a bondade de sua mãe.

Resgatamos assim a questão trazida lá no início de nossa proposição acerca dos motivos de não trabalharmos com os retratos dos *oficinantes* e de convidá-los a fotografar o espaço. O que o autor nos faz ver com este relato sobre sua busca é que o mais representativo do sujeito pode ser um traço descolado do seu corpo, ainda que seja um traço que faça parte deste corpo. A corporeidade é aqui pensada para além da noção de organismo, como algo que precisa se constituir psiquicamente na relação com a alteridade.

Também podemos retomar com Barthes (1984) essa idéia de um contato, de um reencontro através da imagem. Isso que muitas vezes buscamos, mas que também gera um desconforto, uma vertigem, um incômodo. É como se houvesse um vínculo entre aquilo que foi fotografado e quem olha a imagem. De algum modo, podemos dizer que não é o espectador quem dirige o olhar, mas que é da imagem que ele é olhado.

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram **radiações que vêm me atingir**, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido **vem me tocar** como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical **liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada**⁶⁰: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (ibid:121).

Que temporalidade seria esta, que de novo nos descentra, nos descola, nos desloca de uma linha do tempo em que poderíamos falar de uma intencionalidade? O percurso que a luz delineia, desde a imagem, nos golpeia e faz um caminho que não é do olho para a imagem, mas justamente da imagem para o olho de quem a mira.

Fotografia é uma coisa que não morre, nos diz Helder⁶¹. Podemos pensar mesmo que não. Essa presença que é própria à fotografia faz com que tenhamos essa ilusão de eternidade, de perenidade. Por outro lado, é como se, para que um registro seja feito, precisássemos perder a coisa, esquecê-la. Trata-se no mais das vezes de uma ilusória presença, de um ilusório parar o tempo, de um ilusório reencontro. Será que se trataria de uma certa negação da perda? Como uma negação denegatória, que acaba por negar aquilo que

⁶⁰ Grifo nosso.

⁶¹ No item 3.4.1.

afirma? Freud ([1919] 1988) nos oferece o *un*, prefixo de *unheimlich* como este sinal da negação que, como ele diz, aponta a luz para o que quer esconder.

Helder nos fala desta relação entre a fotografia e o tempo, a fotografia e a memória. Digo que ele nos fala num primeiro tempo, porque se acompanhamos Freud ([1895]1988) nos seus estudos sobre o registro psíquico, o que constitui **memória** e que pode ser recuperado por uma lembrança é um **traço**, um **vestígio**. Num segundo tempo então não podemos falar mais disso que fica, que é guardado, que é retido, mas temos que concordar com Didi-Huberman (1998:115) que a memória não é uma instância que retém, mas que perde. A fotografia seria como a memória, ela também não pode tudo registrar? Sendo necessário esquecer para que se constitua a memória, o que se passa na fotografia?

Eu tiro uma fotografia agora, se eu tiver com 80 anos eu vou me ver quando eu tinha 43. Então, eu gosto de fotografia por isso, nos diz Helder. O tema fotografado realmente, na imagem, parece estar congelado no tempo e no espaço e, por isso, paradoxalmente, uma imagem também sempre nos faz pensar na morte. É como um simulacro. Guardiã de uma fatia instantânea de tempo e de espaço, a imagem faz perdurar mesmo aquilo que não mais existe, ao mesmo tempo em que é como um “túmulo” da coisa fotografada.

Fotografia é uma coisa que nunca morre, mas também é uma coisa que nos faz encarar a morte. Imagem e morte. A palavra *imagem* deriva da palavra *imago*, que na Roma Antiga designava justamente uma espécie de retrato do morto, como uma máscara mortuária, que era carregada nos funerais (Didi-Huberman, 1998; Tisseron, 1996, 2005). Tisseron (1996), psiquiatra e psicanalista que vem escrevendo há algum tempo sobre a imagem, retoma a origem desta palavra para fazer uma crítica à visão melancólica da prática fotográfica. Mais especificamente, considera o ponto de vista de Barthes um tanto mórbido, como se na fotografia ele não visse outra coisa que essa efigie mortuária. Por outro lado, nos lembra que os fotógrafos de hoje utilizam as mesmas substâncias químicas que os mumificadores do Antigo Egito utilizavam. Sua crítica parece recair no enfoque excessivo sobre este ponto em relação ao fotografar. Barthes teria sido o responsável por criar e estimular esta visão, referência na filosofia da imagem que se tornou, e Tisseron (1996) supõe que este ponto de vista tenha algo a ver com o fato de ter escrito o seu *A câmara clara* em meio ao luto pela morte da sua mãe.

Independente da sua interpretação sobre as motivações de Barthes, há realmente um certo movimento de desfocar na proposta de Tisseron (ibid), porque ele nos convida a

prestar atenção não à fotografia, à imagem como objeto, que era o foco de interesse de Barthes, mas ao gesto de fotografar, à fotografia como prática. Por outro lado, ele também nos diz que o fotografar nos remete instantaneamente ao imagético. A imagem seria o componente visível, e a prática, o componente invisível da fotografia. Para ele, inclusive a idéia de que a fotografia seria uma forma de parar o tempo e congelar a experiência, a partir dos estudos barthesianos, seria parcial e até mesmo falsa. A fotografia teria o poder de inscrever em um traço definitivo o laço entre o sujeito e o objeto de sua emoção. Este traço atestaria que esta união realmente existiu e a imortalizaria de uma forma material. Por outro lado, quando fala de uma garantia e de uma perenidade, parece mesmo se reaproximar das idéias do autor que critica.

Para Tisseron (ibid), Barthes faria uma visada nostálgica sobre a fotografia, mas não é necessariamente a leitura que fazemos do texto barthesiano. Foi o que tentamos desenvolver um pouco acima, quando trabalhamos a diferença de posição entre ficar ligado *àquilo que não é mais* e estar ocupado em fazer um registro *daquilo que foi*. Não nos parece que Barthes (1984) defenda uma postura propriamente melancólica diante da fotografia, mas talvez confira a ela um caráter menos idealizado. E essa também parece ser a tentativa de Tisseron.

Insistir na idéia de que a fotografia possibilitaria um congelar a experiência e parar o tempo, segundo Tisseron (1996), seria ficar tomado num ideal ilusório de captura, como numa certa reação maníaca de negação da perda. **A fotografia não procuraria fixar um fragmento do mundo, mas justamente testemunhar a impossibilidade de fazê-lo.** A *imago* romana serviria à tentativa de fazer durar algo que nos é fugidivo, ou seja, a passagem da vida à morte. Afirmar que o fotografar permite imortalizar o traço de um laço não seria dizer de um outro jeito que a fotografia não faz ver necessariamente apenas aquilo que não é mais? Ao fixar o que se foi com um representante que habita outro registro, diferente daquele em que algo foi perdido, atestamos a impossibilidade de reaver o que perdemos. Será que ao tomar a visão de Barthes sobre a fotografia como melancólica Tisseron não estaria negando a faceta mortífera que a fotografia parece mesmo carregar?

Talvez não devêssemos ficar demasiado impressionados pelo tom dramático que a palavra morte carrega, pois nem sempre ao falarmos aqui de perda estamos necessariamente nos referindo a uma perda real. Os *oficinantes* de algum modo nos trouxeram imagens e falas que dizem de perdas e lutos que vivenciaram ou que vivenciam. Mas quando se trata da imagem, por vezes nos referimos à morte como uma palavra possível para designar isso que é

o inanimado, aquilo que foi mas segue presente, ou algo que precisa estar em jogo para que um registro se produza. A morte, para a psicanálise, presentifica aquilo que para o sujeito é indizível e só podemos sobre ela falar pela tangente, sempre tentando fazer uma borda, um contorno, porque para nós é impossível representá-la, simbolizá-la. Mas ao mesmo tempo não podemos aqui recuar diante dessa relação imagem-morte.

Dizer que a morte pode ser vista, no sentido de perda, como parte do processo de registro implica reconhecer que o registrar se constitui num intervalo, num pulsar entre presença e ausência. A fala dos *oficinantes* sobre a imbricação entre fotografia e morte nos convoca a pensar na própria temporalidade da estrutura da memória como sustentada por esses dois tempos: um tempo de inscrição de traços mnêmicos e outro de trilhamento por estes traços para escrever uma lembrança. Não há como acessar a memória de algo de forma inteira, pois só há o registro daquilo que esquecemos.

Talvez possamos nos perguntar se a distância no tempo, quando nos lembramos de uma imagem, não é justamente o que nos permite registrá-la ao produzir uma evocação que prescindir da sua presença. Barthes (1984:83) dizia que

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que de uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.

Seria preciso constituir uma distância no tempo e no espaço para que a imagem pudesse evocar algo de pungente. Não ver tornaria de alguma forma a imagem mais visível?

Nos encontros que sucederam a produção de fotos na Oficina, os textos e os comentários dos *oficinantes* geralmente eram descritivos dos elementos da imagem. Na entrevista, mesmo com as fotos à vista, talvez pelo lapso de tempo transcorrido, foi possível lembrar de outras cenas. Como disse Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 1998), a língua é o lugar onde pode acontecer o encontro com a imagem.

No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. “A condição prévia para a imagem é a visão”, dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: **“Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas**

histórias são uma maneira de fechar os olhos". A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de "discrição", mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (**fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio**). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro: "*Técnica*", "*Realidade*", "*Reportagem*", "*Arte*", etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva (Barthes, 1984:84-5)⁶².

Convocar a lembrança nas entrevistas com os *oficinantes* talvez tenha sido um recurso para que, mesmo diante das fotografias, se precisasse fechar os olhos, erguer a cabeça, tirar delas os olhos, e lembrar.

Podemos tomar emprestada a noção de *dupla distância*, concebida por Didi-Huberman (1998), nisso que viemos retomando aqui de um reencontro com o *objeto de nossa emoção* e ao mesmo tempo de um enfrentamento com a perda irremediável deste mesmo objeto. Para falar dessa distância, ele faz uso da imagem do lembrar como uma escavação⁶³:

Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós, pensamos tê-lo 'reencontrado', e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para 'ter' o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo do pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento, mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do 'meio' – no qual seus objetos outrora existiram (Didi-Huberman, 1998:176).

A memória nos prega esta peça, nos joga nessa tensão entre um reencontro e um para sempre perdido. E mais: nos faz ver que nessa operação de rememorar, nos encontramos com o rastro que esta escavação deixa, com seu sulco, com o lugar do que lembramos a descoberto.

A fotografia consiste em criar uma imagem que não existia antes, nos diz Tisseron (1996). Este elemento de criação, e de uma criação sem algo que a preceda, sem que haja uma anterioridade, como algo que se dá num *a posteriori*, é isso que podemos por ora guardar para

⁶² Grifos nossos em negrito.

⁶³ Numa referência à analogia que Benjamin propusera.

seguir trabalhando. Guardemos então do que viemos desdobrando até aqui que o registro fotográfico nos faz ver, a partir de uma presença material, a intrincada questão da morte estampada na imagem. Para que o registro aconteça, algo tem que se perder, morrer. Não é a imagem que engendra a morte, mas antes uma morte que permite a produção de uma imagem. Fazendo mais uma volta então nessa temporalidade, fica a pergunta: o que é um registro? Como é que podemos pensar no tempo do registro da imagem? Ficamos também aqui com a pergunta de Didi-Huberman (1998:249): “Seria a função psíquica das imagens fazer-nos considerar – na compulsão de repetição – nossas diferentes mortes? Seria a função originária das imagens *começar* pelo fim?”

4.2 DA PERDA IMPLICADA NO REGISTRO

Nicácia, ao se deparar com a fotografia da amiga recém falecida, surpreende-se. Não havia intencionado fotografá-la, mas ela pediu para sair na foto. Dias depois, veio a falecer. *Foto é bom que fica uma lembrança*, diz Nicácia⁶⁴. Quando se tira uma foto, o que é que fica? É interessante pensar nessa relação para a qual Nicácia parece apontar entre a fotografia, o registro e a memória.

Vamos fazer neste ponto um retorno a Freud ([1895] 1988) para pensarmos nesta relação entre o registro e a memória. Em seu *Projeto para uma psicologia científica*, acompanhamos sua tentativa de construção de um modelo para o aparelho psíquico. Neste momento de sua obra, este aparelho já é configurado como um aparato de passagem e de registro. Convém lembrar, ainda mais que estamos falando de memória, que este é um texto fundamental e fundador da teoria freudiana. Como num sonho, condensa e desloca elementos nodais para o que posteriormente veio a se criar como psicanálise. Convém também ressaltar que a formação médica de Freud aparece de uma forma muito visível neste seu texto que é a um só tempo inaugural (porque foi dos primeiros a serem redigidos) e último/póstumo (porque só foi publicado postumamente). Na leitura que fazemos da teoria freudiana na graduação acadêmica, muitas vezes repetimos o movimento que sua obra produziu. Se o *Projeto* (ibid) só foi publicado postumamente, depois de todos os outros textos, geralmente é

⁶⁴ Item 3.4.7.

também só depois que o lemos. Quem estuda a psicanálise dificilmente começa a fazê-lo por aquilo que podemos situar como sua origem.

Freud (ibid) estava inquieto com as “idéias excessivamente intensas” que seus pacientes obsessivos e histéricos apresentavam em sua clínica, o que lhe sugeriu considerar a excitação neuronal como uma quantidade em estado de fluxo numa passagem da percepção à ação motora. O aparelho psíquico foi concebido como *sistema nervoso*, cuja entrada se daria pela percepção, e cuja descarga aconteceria por uma ação motora. Mas essas intensidades não passariam incólumes por este sistema. Neste fluxo, elas poderiam passar por processos como estímulos, substituição, conversão e descarga. Esta descarga representaria a “função primária do sistema nervoso” e aconteceria porque os neurônios tendem a se livrar dessa quantidade, regidos por um “princípio de constância”. Só que essa descarga também não acontece de forma fluida.

Essas quantidades, que viriam tanto da recepção de estímulos externos, como da necessidade de descarga de estímulos endógenos, passariam de um neurônio a outro. O neurônio recebe uma intensidade e volta a se descarregar, num certo movimento ondular de enchimento e esvaziamento, ou de ligar e desligar, que repete o funcionamento do sistema nervoso como um todo. Além de promover uma descarga, Freud (ibid) supõe que este sistema precise também tolerar o acúmulo de alguma quantidade necessária para uma ação específica. Essa corrente que passa da percepção de um estímulo à sua descarga numa ação, movimentando-se, então, em ondas e não em um jorro contínuo. E são as “barreiras de contato” que modulam este fluxo:

A função secundária [do sistema nervoso], porém, que requer a acumulação da [quantidade], torna-se possível ao se admitir que existam resistências opostas à descarga; e a estrutura dos neurônios torna provável a localização de todas as resistências nos *contactos* [entre os neurônios], que desse modo funcionariam como *barreiras* (ibid:350).

Ou seja, os mesmos neurônios que permitem um trânsito, o barram, produzindo uma descontinuidade. A função primária seria a descarga em ação, e a secundária seria a acumulação para uma demanda de ação específica.

Esta capacidade de armazenamento é a primeira hipótese que Freud (ibid:351) constrói para a memória, o que tinha grande relevância, pois para ele “uma teoria psicológica

digna de consideração precisa formular uma explicação para a ‘memória’”. Admitindo então que nessa passagem de uma intensidade nem tudo passa, que alguma quantidade se perde, fica retida, descobrimos no texto freudiano que há neurônios que deixam passar e que há neurônios que barram a passagem, e que essa passagem deixa suas marcas. Como explicar um sistema que funciona nesse fluxo entre percepção e memória, entre uma permeabilidade e uma impermeabilidade concomitantes?

Ora, qualquer explicação dessa espécie se depara com a dificuldade de admitir, por um lado, que, depois de cessar a excitação, os neurônios fiquem permanentemente modificados em relação a seu estado anterior, ao passo que, por outro lado, não se pode negar que as novas excitações, em geral, encontrem as mesmas condições de recepção que encontraram as excitações precedentes. Desse modo, parece que os neurônios teriam que ser ao mesmo tempo, indiferenciadamente, influenciados e inalterados. Não se pode imaginar, de improviso, um aparelho capaz de funcionamento tão complicado; a solução, portanto, consiste em atribuir a uma classe de neurônios a característica de ser permanentemente influenciada pela excitação, ao passo que a imutabilidade – a característica de estar livre para excitações inéditas – corresponderia a outra classe (ibid:351).

Neurônios já afetados seriam impermeáveis; neurônios imutáveis permaneceriam permeáveis a novos estímulos. Para resolver essa concomitância, Freud classifica os neurônios em “células perceptuais” e “células mnêmicas”, respectivamente permeáveis e impermeáveis. Não havia outro modo de conceber um aparelho que fosse ao mesmo tempo suscetível a ser rearranjado e a permanecer inalterado.

Ora, nos interessa particularmente reter essa importante construção: assim como no filme de registro da imagem fotográfica⁶⁵, no aparelho psíquico também é preciso que haja um movimento, uma passagem entre permeabilidade e impermeabilidade. Aparelho psíquico e máquina fotográfica podem aqui ser equiparados como instrumentos de registro: um guarda a memória da escrita pulsional; o outro, as marcas da escrita com a luz. Podemos supor que ambos produzem uma relação singular do sujeito com seu corpo num tempo e num espaço. Ambos também, se retomarmos o que viemos trabalhando no item anterior, comportam uma temporalidade que subverte a suposta linearidade da passagem do tempo. Não é o passado que

⁶⁵ Conforme mencionamos no capítulo 2.

afeta o presente, mas o presente, o agora, que encontra num relâmpago aquilo que já estava registrado, provocando um rearranjo.

O corpo contém e é contido por um invólucro que chamamos pele, que permite a passagem de certos elementos (humores, sólidos, líquidos, gases) e impede a de outros, constringendo esse trânsito e, por conseqüência, conformando o que é originalmente informe. Em termos de sistema nervoso, “a natureza dos invólucros das extremidades nervosas atua como uma peneira, de maneira que nem todo tipo de estímulo pode operar nos diversos pontos terminais” (Freud, *ibid*:365). Há com essa espécie de peneira a formação de um limiar que constringe a passagem das quantidades, que definitivamente não passam incólumes e deixam, ao passarem, seu rastro.

Um registro pressupõe uma passagem e também o retesamento de um fluxo em algum ponto. Do início ao fim do percurso, uma intensidade vai perder algo pelo caminho, perda absolutamente necessária para que se constitua memória. Fizemos até o momento uma volta no tempo, resgatando essa construção que Freud fez para um aparelho psíquico. Ainda que seja um sistema neurológico, hoje podemos lê-lo com outros óculos: deixemos de lado um enfoque demasiado concretista e usemos o filtro que permite ver este aparelho como uma metáfora do funcionamento psíquico.

A descrição minuciosa desse sistema neuronal nos faz acompanhar a elaboração da hipótese freudiana sobre o inconsciente. Ele segue desenvolvendo este conceito, culminando na *Interpretação dos Sonhos* (Freud, [1900] 1988) com a criação do aparelho psíquico enquanto aparelho óptico. Frayze-Pereira (1999) nos faz ver que há também uma passagem, do *Projeto à Interpretação*, de uma materialidade a uma imaterialidade do aparelho psíquico, dos neurônios para a linguagem:

Não obstante, considero conveniente e justificável continuar a fazer uso da imagem figurada dos dois sistemas. Podemos evitar qualquer possível abuso desse método de figuração lembrando que as representações, os pensamentos e as estruturas psíquicas em geral nunca devem ser encarados como localizados em elementos orgânicos do sistema nervoso, mas antes, por assim dizer, *entre* eles, onde as resistências e facilitações [*Bahnungen*] fornecem os correlatos correspondentes. Tudo o que pode ser objeto de nossa percepção interna é *virtual*, tal como a imagem produzida num telescópio pela passagem dos raios luminosos. Mas temos justificativas para **presumir a existência dos sistemas** (que de modo algum são entidades psíquicas e nunca podem ser acessíveis a nossa percepção

psíquica), **semelhante à das lentes do telescópio, que projetam a imagem**⁶⁶. E, a continuarmos com essa analogia, podemos comparar a censura entre dois sistemas com a refração que ocorre quando o raio de luz passa para um novo meio (Freud, [1900] 1988:636).

Assim, temos um aparelho psíquico, não obstante sua imagem no *Projeto*, que não podemos situar em elementos orgânicos, mas *entre* eles. Freud nos adverte que não se trata de um sistema localizável anatomicamente, apesar de utilizar uma estrutura e um linguajar tipicamente neurológicos. O sistema existente poderia ser presumidamente semelhante às lentes do telescópio e as representações, os pensamentos e as estruturas psíquicas seriam alocados *entre* elementos orgânicos. “Tudo o que pode ser objeto de nossa percepção interna é *virtual*, tal como a imagem produzida num telescópio pela passagem dos raios luminosos”, é o que diz na citação acima. Ora, a imagem que um telescópio mostra é virtual justamente por uma defasagem temporal entre o olho de quem por ele observa e o objeto/ponto de origem da luz. Essa seria a característica da temporalidade psíquica?

O sonho vai interrogar Freud em relação à sua figurabilidade: é visto pelo autor como uma escrita pictográfica, um amálgama de palavras e imagens que remetem a um indizível e a um invisível. Numa análise, através da fala, o sonho se transformaria em texto a ser lido. Como se forma a imagem de um sonho? Freud (ibid:567) segue nos advertindo que evitará determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica:

Permanecerei no campo psicológico, e proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções anímicas como semelhante a um microscópio composto, um **aparelho fotográfico**⁶⁷ ou algo desse tipo. Com base nisso, a localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem.

Nossas funções anímicas seriam executadas por um aparelho fotográfico – onde se formariam então as imagens? Freud preocupa-se em justificar a utilização desta “analogia” dizendo não ver nisto mal algum. Do seu ponto de vista, seria “lícito darmos livre curso a nossas especulações, desde que preservemos a frieza do nosso juízo e não tomemos os andaimes pelo

⁶⁶ Grifo nosso em negrito.

⁶⁷ Grifo nosso.

edifício” (ibid:567). Não tomar os andaimes pelo edifício: eis uma preocupação nossa quando colocamos em relação o aparelho psíquico e o registro fotográfico.

O que seriam, então, esses lugares, esses territórios, esses domínios psíquicos que não são anatômicos, mas que se encontram *entre* tais elementos? “Os lugares psíquicos correspondem aos vazios entre os sistemas psíquicos, o que recoloca a questão da localização espacial-material do aparelho psíquico” (Frayze-Pereira, 1999:204). Somos relançados a questionar: que lugares são esses que correspondem ao vazio? O que pode pôr essas instâncias em relação é a temporalidade. A descrição do aparelho psíquico nos mostra que ele é composto por instâncias (sistemas) e que estas mantêm uma constante relação espacial

do mesmo modo que os vários sistemas de lentes de um telescópio se dispõem uns atrás dos outros. A rigor, não há necessidade da hipótese de que os sistemas psíquicos realmente se disponham numa ordem *espacial*. Bastaria que uma ordem fixa fosse estabelecida pelo fato de, num determinado processo psíquico, a excitação atravessar os sistemas numa dada seqüência *temporal* (Freud, [1900] 1988:567).

É como se o tempo se fizesse tatuar no espaço ao passar. Haveria uma duplicidade entre uma passagem contínua e uma retenção, entre as instâncias que dão passagem e as que retêm. Eis que Freud encontra um problema: como conceber um sistema que abarque ao mesmo tempo o registro e a perda? “Este duplo sistema concedendo a nudez da superfície e a profundidade da retenção, só de longe e com muitas ‘imperfeições’ podia ser representado por uma máquina óptica⁶⁸” (Derrida apud Frayze-Pereira, 1999). O registro nos remeteria à imagem de um sulco e não de um preenchimento. O preenchimento nos ofereceria a imagem da superfície nua. O *entre* é temporal, não localizável e não recuperável e nos remete à materialidade da perda.

Afirmar que o que importa não é a localização espacial, mas a organização temporal dessas instâncias psíquicas é o que nos permite articular que um aparelho psíquico como o freudiano é, então, um aparelho de registro, de memória. E é interessante constatar que o inconsciente, a memória e a fotografia estão mais próximos – ainda que não devemos confundir os andaimes com o edifício – do que poderíamos inicialmente supor. Bergson (1999:150) já dizia que “recuperar uma lembrança seria semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica”. Reajustemos agora o foco para voltar a uma questão importante.

⁶⁸ Freud pergunta-se sobre as imperfeições desta analogia entre a estrutura do aparelho psíquico e a estrutura do aparelho óptico, pois este apenas capta a luz. Para nós, a analogia com a fotografia segue pertinente justamente por colocar em cena a dimensão do registro.

A memória não seria uma instância que retém, mas que perde (Didi-Huberman, 1998). Em fotografia, usamos a expressão *tirar*. Tiramos fotografias quando fazemos o registro de uma cena em imagem. O registro não é da ordem de uma colocação, mas de um tirar. Helder⁶⁹ nos fala do que *podemos colocar* na fotografia. *Quer dizer, são amigos, a pessoa bota o que quiser na fotografia. Põe tudo, tudo que quiser*. A pessoa põe ali o seu desejo, o que ela quiser, e ao fazer este enquadramento, a pessoa exclui todo o resto. Sontag (2003:41-2) nos fala que uma imagem fotográfica constitui um vestígio e que, como referimos, “é sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”.

Numa oficina, o destino que se dá para algo que ali se produziu vai justamente na direção de poder perder aquela produção. Perda que tem a ver com uma separação possível daquele objeto para que o fazer do qual resulta faça sentido. Ana Costa⁷⁰ nos lembra que o *oficineiro* muitas vezes é o depositário desses objetos e, para possibilitar que essa perda opere, precisa separar-se desse depósito. Estes são objetos que não constituem uma ausência; ao contrário, dizem de uma presença. Não basta que sejam automaticamente jogados no lixo, por exemplo. É preciso que se transformem em outra coisa, apontando-nos para a dimensão necessária da perda e da criação. Uma oficina, então, poderia ser pensada como o lugar que pode desdobrar a produção de uma perda?

Dalila⁷¹ nos fala do registrar e do tirar. *Olha só, eu já participava da Oficina da Escrita, né, então, eu não sabia que ia ter, né, essa coisa de fotografia. E eu sempre gostei muito de tirar foto, sempre, e há muito tempo eu não tirava, há muito tempo eu não registrava as coisas. E foi muito bom...* Tirar e registrar. Fazer um registro não é mesmo um colocar, mas um retirar. Em outro momento, nos fala também sobre o que fica de fora, o que deixou de fotografar, numa certa associação que poderíamos fazer entre o resgatar, o enquadrar, o fotografar e o registrar com a perda.

JAPF⁷², no momento em que reviu suas fotos, diante de algumas delas não mais lembrava o que quis fotografar, ou mesmo onde havia estado para fazer aquelas imagens. *Isso aqui é o quê*, ele mesmo perguntava. Apropriou-se de algumas daquelas imagens, mas não de

⁶⁹ No item 3.4.1.

⁷⁰ No parecer escrito por ocasião da Banca de Qualificação do Projeto de Dissertação de Mestrado de Simone Lerner, intitulado “*Caminhamentos*” em *Terapia Ocupacional: a construção de endereçamentos possíveis no trabalho em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2007.

⁷¹ No item 3.4.6.

⁷² No item 3.4.2.

outras. Um certo estranhamento em relação à fotografia por ele produzida. Constituiu-se uma distância temporal e espacial do momento em que fotografou ao instante de rever e falar sobre as fotos. Distância esta que talvez nos diga também do tempo necessário ao registro. Ele não se dá no instante. Na fotografia dizemos que o registro se dá ao sabor de uma certa duração, ainda que seja da ordem dos décimos e centésimos de segundo. E há o tempo do registro na superfície fotossensível (negativo) e o tempo da revelação e ampliação (positivo). Entre um tempo e outro, necessariamente vamos encontrar um intervalo.

O registro acontece, portanto, em dois tempos: um primeiro tempo que é o do gesto; e um segundo tempo que podemos dizer de reflexão sobre este gesto, aquele que justamente faz com que o primeiro seja engendrado. Não basta fazer, é preciso voltar-se sobre este fazer. Um movimento também proposto numa oficina: o fazer e a reflexão sobre o que foi feito. Lacan foi quem chamou nossa atenção para essa temporalidade do registro que só se dá num depois. Em pelo menos dois de seus trabalhos ele fala desse tempo subvertido, dois textos que podem aqui nos interessar pelo que nos fazem trabalhar acerca da imagem, do olhar, da linguagem.

Num dos seminários em que discorre sobre o objeto a ⁷³, Lacan ([1964] 1995) nos fala justamente deste curto-circuito do tempo. Ao contrário do que poderíamos visualizar, não é o sujeito que engendra o olhar, mas é o olhar, enquanto objeto, que precede quem olha. Ele nos dá a ver uma bonita analogia com a pintura, que sempre teve uma relação muito próxima com a fotografia:

Não esqueçamos que a pincelada do pintor é algo onde termina um movimento. Encontramo-nos aí diante de algo que dá novo e diverso sentido ao termo regressão – encontramos-nos diante do elemento motor, no sentido de resposta, no que ele engendra, para trás, seu próprio estímulo.

É aí que está aquilo pelo que a temporalidade original, pela qual se situa como distinta a relação a outro, é aqui, na dimensão escópica, a do instante terminal. O que na dialética identificatória do significante e do falado se projetará para frente como precipitação, é aqui, ao contrário, o fim, o que, no começo de toda nova inteligência, se chamará o instante de ver.

⁷³ Conforme definição em nota de rodapé no capítulo 2.

Este momento terminal é o que nos permite distinguir, de um ato, um gesto⁷⁴. É pelo gesto que vem, sobre a tela, aplicar-se a pincelada (Lacan, *ibid*:111).

A pincelada é onde termina um movimento. Podemos retomar neste ponto o que trabalhamos desde Freud ([1895] 1988) e seu primeiro modelo de aparelho psíquico, em que ele propunha um fluxo de estímulos perceptivos rumo a uma ação motora. Lacan faz uma nova assertiva, resgatando o texto freudiano: o elemento motor, a ação, a resposta engendra para trás seu próprio estímulo. Não seria um estímulo que causaria uma resposta – vetor tão bem estudado e defendido pela biologia e mesmo pela psicologia comportamental – mas a ação re-situaria aquilo de que seria resultante. “Essa temporalidade muito particular, que defini com o termo parada e que cria para trás de si mesma sua significação” (Lacan, [1964] 1995:113), é aquilo que pontua e significa num movimento regressivo aquilo que veio antes.

Podemos reencontrar essa temporalidade retroativa e essa escavação, que mencionávamos também no final da parte anterior deste capítulo, em *Lituraterra* (Lacan, 2003). Se no Seminário 11 Lacan ([1964] 1995) fazia uma analogia com a pintura, neste texto ele fala da escrita, da caligrafia chinesa⁷⁵ mais especificamente, que não deixa de ser para nós, ocidentais, da ordem da pintura. *Lituraterra* é claramente um neologismo e nos remete a literatura; em francês, desliza também para letra/carta (*lettre*) e para lixo (*litter*), ao liturar a terra. Lacan (2003:15) mesmo explica: “Mas me ocorreu pelo jogo de palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido”. Inicia este escrito associando o fim de uma análise ao fazer lixo. Estaria Lacan nos advertindo que o fim tem a ver com o perder algo? Toma essa idéia de que a literatura seria uma “acomodação de restos”. Podemos retomar o que dizíamos sobre o trabalho de uma oficina, do operar com a perda, do fazer da produção um resto.

Descreve Lacan uma viagem ao Japão, experiência que lhe permitiu, na volta, distinguir um litoral de uma fronteira. Uma fronteira seria uma demarcação – que comumente chamamos imaginária – entre territórios que em suas características não se diferenciam. Um litoral constitui a borda entre dois campos estrangeiros. A imagem de uma praia pode nos

⁷⁴ Lacan dedicou um seminário ao ato psicanalítico, e propôs uma diferenciação entre ato e gesto, que não será tema desta dissertação. Manteremos ambas as palavras quando uma ou outra fizer parte do campo conceitual de cada autor, mas no nosso trabalho nos referimos ao termo *gesto*.

⁷⁵ A caligrafia chinesa é referida aqui, embora a viagem tenha sido ao Japão, porque a escrita japonesa é herdeira da chinesa.

servir aqui para visualizar o que faz litoral entre o mar e a terra. Lacan (ibid:21) descreve o que ele vê, nesta volta, sobrevoando o território siberiano:

Assim se me apareceu, invencivelmente – e essa circunstância não é de se jogar fora –, por entre-as-nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que da Sibéria é planície, planície desolada de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, que empurram para a sombra aquilo que não reluz.

Lacan vê os cursos d'água. Na planície desolada de qualquer vegetação, o único traço a aparecer é o escoamento das águas, o que delinea um relevo. Este escoar ele nomeia “ravinamento”, ou a formação de sulcos pela enxurrada. Na planície lisa até aquele ponto, nada aparecia, a não ser os reflexos daquilo que permite o toque da luz. No mais, a sombra daquilo que não reluz. As nuvens estariam refletidas nesta planície? Tudo o mais, tudo o que estaria num certo acordo com essa planitude, estaria invisível. Por isso, apenas os cursos d'água aparecem, nisso que eles produzem de um traço.

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura (ibid:21).

O traço e seu apagamento. A rasura. Dois tempos necessários para o remate do traço. É preciso que se produza a rasura, a ranhura na planície para que o traço se arremate. É no seu apagamento, num segundo tempo, que se vê o seu tracejar. É a rasura que dá a ver o traço.

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia (ibid:21).

Não é o traço que permite a rasura, mas antes a rasura que produz o traço primeiro que justamente lhe deu origem *a posteriori*.

Lacan vê mais: vê que nem mesmo a luz é linear. Retoma o Princípio de Cascata de Newton, segundo o qual tudo o que cai desenha uma parábola e não uma linha. “Não há reta senão pela escritura, assim como não há agrimensura senão vinda do céu” (ibid:22). Somente a estrutura que organiza a escrita é linear, desenha uma reta. Tudo o mais, mesmo a trajetória da luz, faz curva. A agrimensura é o trabalho do topógrafo, aquele que cartografa o relevo, aquele que olha a terra, que desenha a sua topologia, que mapeia os escoamentos que permitem localizar as planícies nuas e previamente invisíveis.

Tempo de ravinar o traço, tempo de fazer o registro, tempo de fazer da imagem um registro. Na fotografia, também precisamos de dois tempos marcados pela ação de dois líquidos⁷⁶: o revelador e o fixador, intermediados por um terceiro tempo, o do intervalo, o interruptor. O tempo da parada que permite a fixação da imagem. Barthes (1984) observa que uma fotografia pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar, olhar. Olhar é o momento de concluir, é o fim que de alguma forma dá a ver o fazer.

4.2.1- *Fort-da*: o vai-e-vem do carretel e a temporalidade do registro

No trabalho de Freud ([1920] 1988) sobre o *fort-da* ele nos fornece uma teorização acerca da necessidade da perda para a abertura de um espaço ao registro e ao trânsito pelo simbólico. Freud nos propõe pensar neste jogo presença-ausência a partir da observação da brincadeira corriqueira de uma criança de um ano e meio com um carretel. Ele se perguntava na época sobre o que desenvolvera teoricamente até ali sobre o princípio do prazer. Se este era o princípio regulador do aparelho psíquico, por que havia a tendência de as pessoas reviverem oniricamente e repetirem sintomaticamente algo que lhes teria causado um trauma? Das neuroses traumáticas ele passa a examinar uma atividade psíquica normal e constituinte do sujeito, a saber, o brincar das crianças:

O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo

⁷⁶ Conforme explicitamos no item 1.2.2.

que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’(‘ali’). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato (ibid:25-6).

Este jogo ficou conhecido como Fort-da, sendo *fort* a palavra que designa o ir embora, aquilo que se torna ausente e que a criança indica pelo som ‘o-o-ó’; e *da* sendo ali, designando o que está presente. Freud relaciona este jogo do carretel com o fato de que este menino não chorava quando sua mãe o deixava por algumas horas. Ele encenava através do brincar esta separação. Chamava a atenção de Freud que justamente o primeiro gesto, ou seja, o fazer desaparecer o carretel, era o mais repetido, apesar de ser o segundo, isto é, o seu reaparecimento, que despertava maior prazer. Por que então o menino repetiria nesta brincadeira um gesto que lembrava algo desagradável? Formula então que para simbolizar a ausência do objeto era necessário primeiro perdê-lo.

O movimento de retorno é o que completa a brincadeira. Mas para que este pulsar aconteça e, para que o carretel apareça, é preciso que ele primeiro se ausente do olhar do menino. Ao desaparecer do carretel, a criança deixa de vê-lo. Nesta pulsação do ver e do não ver, do sumir da vista e do estar ali, do vai e vem, do jogar e do puxar de volta, a criança faz uma imagem. Concluímos a partir desta formulação que aquilo que vemos é então suportado por uma perda e disto algo resta. O registro simbólico daquele objeto só é possível porque por alguns instantes a criança deixa de vê-lo. É o que nos aponta Didi-Huberman (1998:79):

Assim com o carretel: a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo. Atira-o longe: o carretel desaparece atrás da cortina. Quando retorna, puxado pelo fio como um peixe surgiria do mar puxado pelo anzol, ele a olha. Abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa.

O carretel torna-se imagem visual somente a partir do momento em que pode desaparecer. É na pulsação, no intervalo, no flui e reflui, no vai e vem que se instaura essa possibilidade. Como bem observara Freud (1920), é justamente o desaparecer que é sempre repetido.

Ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo. O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma *aura* do objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri (Didi-Huberman, 1998:96-7).

A ausência é o que abre a possibilidade de existência para o objeto. Neste jogo pulsátil presença-ausência do carretel a criança brinca com a perda.

(...) faz da memória, não uma instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um *desejo*, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (quero dizer inquieto), da perda. Um jogo com a perda, como o *Fort-Da* podia oferecer a repetição rítmica de um ‘ponto zero do desejo’, e podia de certo modo fixar o infundável: ou seja, um *laço de abandono* que se torna jogo, que se torna uma alegria de ébano – que se torna uma obra. Em outras palavras, um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta (ibid:115-6).

Interessante pensarmos que foi somente após um intervalo de tempo que algumas imagens apareceram para os *oficinantes*. Entre o fotografar e o falar sobre as fotos um hiato se configurou, espaço temporal talvez imprescindível para que fosse possível olhar as imagens e se deixar por elas olhar. É como se tivesse sido preciso fazê-las por instantes desaparecer para que algumas coisas saltassem delas aos nossos olhos. No momento de fotografar também se trata sempre de uma surpresa para o próprio fotógrafo. Há um intervalo que se estabelece entre aquilo que o fotógrafo viu, o que ele enquadrou e o que ficou registrado pela entrada da luz, porque ao clicar o obturador fecha e quem fotografa já não pode saber, senão depois, que imagem afinal ele fez.

O intervalo entre o fotografar e o conversar sobre as imagens foi de alguns meses, mas podemos pensar que isso se repete também a intervalos menores. Como naquelas imagens ilusionistas⁷⁷, que nos mostram um desenho ou uma fotografia colorida com formas geométricas mais ou menos definidas, mas que velam uma outra imagem que nos fica inicialmente invisível. Essa outra imagem só é possível vê-la depois de fixar o olhar num ponto por alguns segundos. As instruções desse jogo indicam que, depois deste tempo de fixação, é necessário afastar-se da imagem ou mesmo fechar os olhos para então ver. É como se só assim pudéssemos olhar aquilo que nos olha desde a imagem. “É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual (Didi-Huberman, 1998:83)”.

Na constituição da perda é que podemos encontrar a condição do visível. Paradoxalmente, é quando deixamos de ver que passamos a ter condições de ver. Há várias imagens possíveis para essa intrincada relação. A começar talvez pelo curioso gesto que precisamos fazer para tirar uma foto numa máquina analógica: fecha-se um olho para bem podermos olhar pelo visor da câmera.

Aliás, nos aparelhos com visor reflex, é justamente o momento em que o espelho, que garante a visão, se levanta, tornando literalmente cego o olho colado no visor, é claro que por uma fração de segundo, mas que é de fato a da foto. Falando com maior rigor, o olho jamais vê *aquilo* que está fotografando (Dubois, 1993:312).

4.3 A IMAGEM E A PULSAÇÃO VISÍVEL-INVISÍVEL

*Fotografar é não ver*⁷⁸.

Nicácia nos faz ver uma outra imagem ao nos revelar, na sua entrevista, que acabou por registrar o que não intencionava. Chama a atenção para o que nos escapa aos olhos. Esse desencontro entre a escolha do fotógrafo e o seu resultado na imagem não é exclusividade de amadores. Este hiato entre o que ele pretende registrar e aquilo que

⁷⁷ O jogo que este tipo de imagem propõe chama-se ilusão de ótica.

⁷⁸ Dubois, 1993:312.

efetivamente fica registrado nos fala de algo que ultrapassa a técnica, a tecnologia. Afinal, a fotografia não é o registro ponto a ponto da realidade, sempre inacessível por completo e invisível mesmo às lentes mais sofisticadas.

A olho nu, Nicácia⁷⁹ só tinha olhos para o passarinho, mas são as grades que invadem a cena. Na foto dos olhos, o nariz acabou por aparecer. Na foto do cachorro [Imagem 11], é o quadro que ganha destaque, e eis que isso não é propriamente um erro, mas antes um achado: *Essa aqui por exemplo, do cachorro vira-lata pro lado ficou legal por causa do quadro*. O que Nicácia achou interessante, no final das contas, foi esse desenquadre, este descentramento daquilo que ela nomeou como tema da imagem. *Eu nem tava pensando em focalizar o quadro, nem dá pra ver direito, parece um desenho, uma foto antiga, uma coisa assim. É, eu tava visando o cachorro...* O que acaba aparecendo causa surpresa no próprio fotógrafo. Bavcar (2003:144-5) nos diz que, “em realidade, o fotógrafo nunca pode situar-se nem do lado das trevas nem do lado da luz, mas nos interstícios – o espaço privilegiado dos anjos – que se voltam ao mesmo tempo para o lado visível e para o lado invisível das coisas”. Há um jogo entre aquilo que ela queria fotografar, aquilo que conseguiu fotografar e aquilo que, “sem querer”, fotografou.

Flusser (2002) trabalha essa noção de que não é à toa que a máquina de fotografar é conhecida como *caixa preta*. Reside na *pretidão* da caixa o desafio do fotógrafo, pois embora o aparelho funcione em função da sua intenção, ou seja, embora o domine, o fotógrafo não sabe o que se passa dentro da caixa. Há um não sabido que retroage ao gesto de fotografar. Retomamos aqui o personagem do guia-turista, que vive nesta posição de domínio-ignorância.

Por esse surpreendente encontrar-se com o que lhe causa estranhamento na imagem que ela mesma produziu, e também por aquela passagem em que fala sobre deparar-se com a foto de seus próprios olhos, Nicácia parece descrever uma experiência do *estranho*. O encontro com a nossa própria imagem pode mesmo nos oferecer semelhante sensação. Estamos nos referindo àquilo que Freud ([1919] 1988) desenvolveu sobre o *estranho*⁸⁰ que, para ele, seria um ramo do campo da estética que pode interessar ao analista: “Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (ibid:237).

⁷⁹ No item 3.4.7.

⁸⁰ Tema que antecipamos, desde um outro prisma, no capítulo 3.

Freud nos adverte ter produzido este texto em seguida do fim da I Guerra, tendo tomado contato então com Jentsch, o único autor que teria pesquisado sobre estética. A partir do que encontrou ao ler os estudos deste autor, Freud nos indica dois caminhos possíveis para avançar sobre o assunto ao qual se debruça: o primeiro seria dedicar-se a pesquisar o significado da palavra *estranho*; e o segundo seria ter acesso a experiências desta natureza. Conta-nos então que, apesar de cronologicamente ter tomado primeiro a segunda via, ou seja, ter partido da experiência, começaria a sua exposição pelo fim. Abrimos aqui um parêntese para sublinhar essa temporalidade metodológica de iniciar pelo fim.

O que Freud define como estranho relaciona-se justamente com o que é assustador e não com a beleza. “Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador” (ibid:237). Os tratados de estética, ele sublinha, geralmente estão mais preocupados com o que é belo do que com aquilo que suscita sentimentos opostos como a repulsa e a aflição. Parte da premissa de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (ibid:238). Ora, isso por si só já nos causaria uma certa vertigem: não seria o contrário? Não seria assustador justamente aquilo que é desconhecido?

Freud vai aos dicionários para descobrir na palavra alemã *unheimlich* não apenas o oposto do que é familiar. *Heimlich* é uma palavra que prescinde do prefixo *un* para conter dois significados que no uso corrente podem ser opostos: é ao mesmo tempo aquilo que pertence a casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso; e aquilo que está escondido, oculto da vista, sonogado dos outros. O negativo *un* remeteria ao misterioso, ao sobrenatural, ao que desperta o horror. “*Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (ibid:243).

Para desenvolver essa noção, Freud sai em busca de exemplos do que pode despertar em nós essa sensação de estranheza. Como mencionamos brevemente no segundo capítulo, ele recorre à história de *O homem da areia*, conto fantástico de E.T.A.Hoffmann escrito em 1815. Para Freud (ibid:251), este autor é “o mestre incomparável do estranho na literatura”. Este é um conto particularmente interessante para nós que enveredamos a contornar o tema da imagem, porque versa sobre este assustador personagem que arranca os olhos das crianças que não obedecem às ordens de ir para a cama dormir. Na própria escrita do conto, Hoffmann (1993) nos conduz por uma narrativa que menciona o tempo todo os

olhos, os olhares de uma forma bastante impressionante. Vamos acompanhar o recorte que Freud fez deste conto, entremeando-o com trechos do próprio escritor.

Natanael relata em uma carta ao amigo Lotar que, quando ainda era criança, à noite ele, seu irmão e sua mãe costumavam reunir-se no gabinete de seu pai, que lá ficava fumando e contando-lhes histórias. A mãe, nessas noites, ficava muito triste e mandava os filhos para a cama dizendo: “O Homem da Areia está chegando, já posso ouvir seus passos” (ibid:114). Natanael podia inclusive ouvir esses passos na escada e os atribuía ao tal Homem da Areia. Um dia, especialmente impressionado, perguntou para a mãe quem era, afinal de contas, o malvado que os separava do pai todas as noites. A mãe respondeu que o Homem da Areia na verdade não existia, que era um modo de lhes dizer que estavam com tanto sono que não podiam manter os olhos abertos, como se alguém tivesse jogado areia neles. Mas Natanael não fica convencido com a sua explicação, ainda que tivesse idade para tomá-la como plausível. Resolveu então perguntar à criada da casa e esta lhe conta:

’Natanaelzinho’, respondeu ela, ‘então você não sabe? É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois eles os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas’ (ibid:115).

Aterrorizado, Natanael resolve esconder-se no gabinete do pai para descobrir quem era afinal o homem que chegava à casa sempre na hora que ele e o irmão tinham que se deitar. Descobre então que aquele que acreditava ser o Homem da Areia era na verdade o advogado Coppelius, figura que mesmo antes de ser associada ao Homem da Areia já lhe causava arrepios. Natanael permanece escondido, ouvindo o que o pai e o tal homem faziam. O pai tira um pequeno fogão de dentro de um armário e eles começam a trabalhar. O menino vê a imagem do pai transformar-se ao se aproximar do fogo. Narra a sensação de que rostos humanos tornavam-se visíveis, mas estes tinham cavidades negras em vez de olhos. Escuta Coppelius gritar: “Que venham os olhos, que venham os olhos!” (ibid:118). Tomado de pavor, Natanael denuncia seu esconderijo com um berro. Coppelius aproxima o menino das chamas do fogão e diz: “Agora temos olhos – olhos – um lindo par de olhos infantis” (ibid:118). Natanael é salvo pelo pai e acorda “como de um sono de morte”.

Coppelius some e um ano depois volta a visitar o pai de Natanael. Ambos vão para o gabinete, onde acontece uma explosão, o pai morre e o advogado foge. Eis que Natanael já está então em outra cidade para estudar, de onde escreve para Lotar para contar-lhe uma experiência enlouquecedora. Reencontra, por assim dizer, o tal Coppelius na figura de um vendedor de barômetros. Tentando seguir os conselhos do amigo e da noiva Clara, no entanto, Natanael procura acreditar na versão de que o pai morreria pela própria imprudência ao manusear o fogo e que Coppelius e Coppola, o vendedor de barômetros, não seriam a mesma pessoa.

É numa carta de Clara, atribuindo a angústia de Natanael a uma fantasia, que encontramos uma certa descrição para esta experiência de estranheza que remete Freud ao que é familiar e assustador ao mesmo tempo. Parece resolver o impasse que essa simultaneidade coloca:

Se existe uma força obscura que, hostil e traiçoeira, tece em torno de nós um fio com o qual nos agarra e arrasta através de um caminho perverso e destruidor por onde normalmente não passamos, se existe tal força, ela então deve assimilar-se a nós mesmos, tornando-se, por assim dizer, parte de nossa essência; pois só assim acreditaríamos nela e lhe daríamos lugar em nosso coração para realizar sua obra secreta. (...) Assim, seríamos nós mesmos que atiçamos o espírito que parece falar através dessas formas, exatamente como nossa loucura as faz imaginar. É o fantasma de nosso próprio ser, cuja estreita ligação e profunda influência sobre o nosso espírito mergulham-nos no inferno ou arrebatam-nos ao céu (ibid:123-4).

Isso vai nos interessar, porque Clara chama a nossa atenção para este olhar que não traceja uma linha, mas que desenha uma curva: este olhar que nos olha, que nos interpela, nos atinge, mas que não nos isenta de sermos por ele responsáveis. Também aponta para aquilo que Natanael não podia ver, embora lhe fosse absolutamente familiar.

Em uma nova carta ao amigo, Natanael fala do professor Spalanzani, que tem “olhos pequenos e penetrantes”. Entrevê na casa do tal professor, por entre uma cortina que permanecia normalmente fechada, uma mulher sentada diante da porta. “Ela pareceu não me notar, e seu olhar tinha algo de fixo, diria até que não via nada, como se dormisse de olhos abertos” (ibid:126). Soube mais tarde tratar-se da filha de Spalanzani.

Nós, leitores, estamos cientes de que Olímpia na verdade é uma boneca, um autômato fabricado por Spalanzani, mas Natanael não dá ouvidos aos avisos dos amigos e, inebriado por este olhar de espelho que ela lhe dirigia, fica cegamente apaixonado. Já disposto a desposá-la, ouve uma discussão do professor com Coppola. Ambos brigam pela “paternidade” de Olímpia: um criou o mecanismo, o outro, os olhos. Num acesso de fúria, Coppola destrói o autômato com um golpe e Natanael, diante desta cena, enlouquece. Após um tempo enfermo, retoma sua vida, seu antigo noivado. É então tomado novamente pela loucura quando, de cima de uma torre, avista Coppelius. Natanael está no terraço, andando de um lado para o outro, as pessoas querem subir para socorrê-lo, mas o advogado diz: “Esperem que logo ele vai descer sozinho” (ibid:146). Natanael fica petrificado ao ver Coppelius por entre o público e salta por sobre a balaustrada.

Freud ([1919] 1988) nos faz ver toda a intrincada relação entre Coppelius, o advogado, Coppola, o oculista, o pai de Natanael e o Homem da Areia. *Coppo*, ele menciona numa nota de rodapé, significa órbita, cavidade orbital. Mais uma sacada do autor para nos fazer entrar neste jogo de espelhos⁸¹ que conduz à sensação do estranho. Freud questiona a excessiva ênfase que Jentsch dá para os autômatos como fonte de estranheza e põe então o foco nos olhos. De Olímpia o que salta aos olhos de Natanael é justamente aquele olhar fixo. Podemos ler uma intrincada tecedura entre visibilidade/invisibilidade neste conto. Natanael, por não poder perder aquela história terrível da sua infância, não pôde ver o que estava diante dos seus olhos, ou seja, que Olímpia era uma boneca.

Do conto do Hoffmann, um dos temas de estranheza que Freud destaca é o fenômeno do duplo. Para Freud, o duplo seria um exemplo de fenômeno estranho. Retoma então o trabalho de Otto Rank sobre o tema. O duplo seria originalmente uma invenção contra a destruição do eu no tempo que ele denominou narcisismo primário⁸². Mas não necessariamente desaparece depois disso. O sujeito pode então passar a tratar o eu como um objeto, como se fosse um eu dividido. Entretanto, Freud (ibid:252) nos adverte que, quando o narcisismo primário está superado, “o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma

⁸¹ Pereira (2004:31) retoma o texto em alemão e assinala que “Freud faz aqui um importante destaque: ‘(...) percebemos que pretende, também, *fazer-nos olhar a nós mesmos (Uns selbst... schauen lassen will)* através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista (...)’”. A autora nos faz ver a perda do tom reflexivo na tradução para o português, na qual lemos: “fazer-nos olhar através dos óculos ou do telescópio” (Freud [1919] 1988:248). É como se o leitor pudesse se colocar nestes diferentes lugares, o do olho e do olhar e também no de objeto desse olhar (Pereira, 2004:31-2).

⁸² Um tempo de indiferenciação com o outro.

garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte”⁸³. Freud parece apontar para o lugar da imagem do duplo na constituição psíquica e para a estranha relação entre a própria imagem duplicada e a morte. Mais uma dobra sobre as relações entre imagem e morte que mencionamos no começo deste capítulo.

O estranhamento vivenciado no encontro com a nossa própria imagem é trabalhado por Lacan ([1962-1963] 2002) no Seminário em que fala da angústia a partir do fenômeno do estranho retomado do texto de Freud ([1919] 1988). Neste Seminário, Lacan sublinha a função do significante. Na verdade, aponta para o que Freud fizera ao trabalhar as nuances da palavra *unheimlich*, ou seja, descobrir que o que é *heim* (familiar) pode chegar ao ponto de se tornar *unheim* (estranho). Este lugar que é estranho de tão familiar, esse ponto desde onde o sujeito é, mas que lhe é invisível, insabido, é um ponto que ancora sua existência e, ao mesmo tempo, é um ponto de cegueira, um ponto de ignorância. Lacan nos diz que é nesse ponto *heim-unheim* que podemos situar a casa do homem: “O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro, além da imagem de que somos feitos, e este lugar representa a ausência onde estamos” (Lacan, [1962-1963] 2002:55) – uma casa abandonada, vazia, como a da imagem que Flávio⁸⁴ fez. Nos estudos etimológicos que Freud ([1919] 1988) descreve a partir da palavra *unheimlich* encontramos justamente várias referências a casa.

Há presença de uma ausência – somos neste lugar, mas aí já não estamos. Segue Lacan ([1962-1963] 2002:55): “Ela é, a presença, em outro lugar, que faz este lugar como ausência. Ela se apropria da imagem que a suporta e a imagem especular torna-se a imagem do duplo com aquilo que ela traz de estranheza radical, fazendo-nos aparecer como objeto ao revelar-nos a não-autonomia do sujeito”. Na experiência especular, o sujeito se vê objeto alienado ao Outro. A separação se dá num outro tempo, no jogo pulsátil ausência-presença de que o *Fort-da* oferece a imagem e que nós trabalhamos aqui no item que nos precede. Este jogo permite uma passagem moebiana⁸⁵, uma separação que situa um lugar para o sujeito enquanto objeto do desejo do Outro. Lacan (ibid) fala dessa alternância necessária, afirmando que o que há de mais angustiante para uma criança é a impossibilidade da falta, que os objetos não falem. É a possibilidade de ausência que assegura a presença. É preciso por instantes não ver. A demanda de uma criança à sua mãe não deve ser tomada ao pé da letra, ele nos avisa,

⁸³ *O homem duplicado*, livro de José Saramago (São Paulo: Companhia das Letras, 2002), é uma boa referência para pensarmos essa relação do duplo com a morte.

⁸⁴ Imagem 7.

⁸⁵ Referência aqui à fita de Moebius, conforme explicitamos no terceiro capítulo, item 3.1.

pois o que a criança demanda é alguma coisa que estruture justamente essa relação presença-ausência que o *fort-da* desdobra.

Barthes (1984:27) nos fornece uma alegoria do tempo de alienação a uma imagem em relação à fotografia:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.

Podemos associar com este aspecto alienante/capturante o fato de eu não propor de início que fizéssemos na Oficina imagens dos *oficinantes*. Talvez porque me interessasse mais tomá-los enquanto *fotografantes* e não como *fotografados*. O sujeito que poderia se ver ali no fazer, na produção e não na imagem, no produto. No entanto, me surpreendi ao constatar que os *oficinantes* pediram para serem fotografados.

Barthes (ibid) nos fala do estranhamento que pode causar deparar-se com um “mim mesmo como outro” ao se ver numa imagem fotográfica. O autor nos fala deste confronto, deste poder que tem a fotografia de nos olhar direto nos olhos. Seria sempre de alguma forma inquietante o encontro com a própria imagem. Pois na verdade não se trata realmente de um encontro, mas da denúncia de uma esquizofrenia, de um engodo, afinal “(...) sou eu que não coincido jamais com minha imagem” (ibid:24).

Lacan articula angústia, olhar e ficção a partir do *estranho*. A angústia seria um encontro com o objeto, um encontro talvez entre o que vemos e o que nos olha. O *estranho* surge quando a falta pode faltar, o que jogaria o sujeito no campo de uma alteridade onipotente (Pereira, 2004).

Existem momentos de aparição do objeto que nos lançam em uma outra dimensão (...), que é justamente a dimensão do estranho, de alguma coisa que de modo algum se deixaria apreender, como deixando em face dele o sujeito transparente a seu conhecimento (Lacan, [1962-1963] 2002:68).

A angústia advém se algo ocupa o lugar do objeto causa do desejo (objeto *a*), “ali onde deveria estar um *cavo*, um objeto no *negativo*” (Pereira, 2004:38). É preciso que no lugar do objeto se encontre uma falta, que se constitua um enigma.

Uma certa relação enigmática ao objeto (...) é nesse lugar, no lugar onde no Outro perfila-se uma imagem de nós mesmos, que está, num lugar que se situa em relação a uma imagem que se caracteriza por uma falta, o desejo está aí, não somente velado, mas essencialmente posto em relação com uma ausência (Lacan, [1962-1963] 2002:52).

Talvez possamos inferir que vivenciamos angústia quando nos deparamos com uma imagem cuja falta esteja obturada, ou seja, que se caracterize por uma plenitude, uma planitude, uma certa superficialidade, que falaria de um encontro, ainda que ilusório, com o objeto. O objeto está onde o sujeito não pode vê-lo, pois é para sempre perdido e inalcançável. O objeto do qual nos fala Lacan em relação ao *estranho* é o olhar. O objeto é o resto de uma operação que deixa no lugar da falta a possibilidade do desejo. Lacan faz uma relação entre o *unheimlich* e a fantasia, o fantasma como ele chama, no sentido de que o *estranho* aponta para a relação sujeito-Outro-objeto.

Interessante pensarmos numa imagem como enigma, uma imagem que se caracteriza por uma falta, essa imagem que me é antecipada no Outro. Lacan refere-se aqui ao especular para nos dizer que esta relação não se caracteriza por uma coincidência ponto a ponto, mas por uma falta. Novamente nos deparamos com a perda. Uma imagem faltante é uma idéia curiosa, porque costumamos atribuir à imagem uma certa completude, uma plenitude. A imagem de uma unidade atribuída pelo Outro no jogo especular nos passa a sensação de que uma imagem apenas mostra. No texto freudiano, porém, aparece esse jogo do tirar os olhos, reencontrar o duplo, não se reconhecer na própria imagem. É a partir do estudo freudiano do *estranho* que Lacan vai abordar a angústia e chega a dizer que o *unheimlich* “é a dobradiça absolutamente fundamental para abordar a questão da angústia” (Lacan, [1962-1963] 2002:49). Para ele, se o inconsciente pode ser abordado pelo chiste, a angústia o é pelo *estranho*.

Lacan (ibid) define o *unheimlich* como aquilo que, quando ocupa o lugar do objeto *a*, produz a obturação desse lugar; ou seja, quando alguma coisa aparece para obturar esse lugar, então podemos dizer que o que falta é a falta, e daí advém a angústia. O enigma

seria justamente como um significante que precisa ser de certa forma opaco, não transparente para que venha a ser legível. Lacan (ibid) nos diz ainda que o significante revela o sujeito, mas apagando seu traço. Rivera (2007:86) nos ajuda a percorrer esses labirínticos caminhos: “o objeto se materializa ao mesmo tempo que se torna ruína; paradoxalmente ele é a sua própria perda”. É pelo vestígio, é pelo sulco, é pelo rastro que o sujeito se desvela, numa operação que se dá sempre num tensionamento entre traço e apagamento⁸⁶, entre positivo e negativo, entre presença e ausência. “É o objeto *a*, em sua queda, que corta e faz do *ver* um olhar” (ibid:89). Resgatamos aqui algo que viemos trabalhando no item anterior sobre o registro. Seria o enigma condição para que uma imagem seja legível/visível?

Voltamos novamente nosso olhar para aquilo que Rivera (ibid) propõe e que referimos no segundo capítulo: se a imagem se constitui no campo do dizível e do visível, a psicanálise está interessada em seu avesso, isto é, naquilo que é da ordem do indizível e do invisível. Este avesso vira direito no momento em que percebemos que “a imagem não se reduz, marcada pelo objeto *a*, à imagem especular, mas deixa entrever sua determinação para além do espelho, fazendo-se no espelho uma fenda por onde a imagem desliza, incerta, deixando entrever o ponto cego em que ela se engancha no real” (ibid:90)⁸⁷. Não podemos então afirmar que a imagem nos remeteria somente ao registro imaginário, e é esta hipótese da autora que nos interessa⁸⁸. A imagem é também véu, pano que vela o acesso direto ao real, ao mesmo tempo permitindo que ele seja apenas entrevisto. A imagem convocaria assim os três registros: o real, o simbólico e o imaginário. A imagem também pode ser o que mantém o desencontro com o objeto?

Façamos mais uma volta ao que viemos trabalhando até aqui. E façamos isso novamente recorrendo a Didi-Huberman (1998) naquilo que ele pode nos ajudar a articular uma passagem para o próximo ponto. E ele pode nos auxiliar porque faz uma retomada do que é angustiante no *estranho* e do que disso nos remete à perda.

⁸⁶ Sobre isso valeria seguir desenvolvendo a idéia do traço e do apagamento no texto “Lituraterra” (LACAN, 2003).

⁸⁷ Tânia Rivera faz toda uma relação da imagem com a letra. Lacan ([1957] 1998), no texto *Instância da Letra*, retoma Freud e a figurabilidade do sonho, dizendo que o sonho não seria imagem, mas letra. Para Tânia, uma das hipóteses é se a imagem-furo não seria letra. Esta hipótese não será objeto do nosso estudo, mas fica como questão.

⁸⁸ Lacan trabalhou isso no início do seu Seminário sobre as psicoses, quando trata de definir real, simbólico e imaginário: “Se a imagem desempenha igualmente um papel capital no campo que é o nosso, esse papel é inteiramente retomado, refeito, reanimado pela ordem simbólica. A imagem é sempre mais ou menos integrada nessa ordem que se define no homem, lembro isso a vocês, por seu caráter de estrutura organizada” (Lacan, [1955-1956] 2002:17).

Assim, a experiência do olhar que buscamos explicitar conjuga aqui dois momentos complementares, dialeticamente enlaçados: de um lado, ‘ver perdendo’, se podemos dizer e, de outro, ‘ver aparecer o que se dissimula’ (ibid:230).

Lembramos que Natanael, no conto de Hoffmann, não pôde ver aquilo que era evidente exatamente por não poder perder. Pois bem,

Ele [**o estranho**] está situado à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar do que ‘suscita a angústia em geral’; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer; **é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha**⁸⁹. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*) (ibid:227).

4.4 O FOTOGRAFAR E A BUSCA PELO REGISTRO DO GESTO

O que vemos, o que nos olha. Vínhamos desenvolvendo a noção de que uma imagem, ao contrário do que poderíamos imaginar, não remete necessariamente a uma concretude, mas ao indizível e ao invisível. Didi-Huberman (1998:77) que, justamente, nos propõe pensar numa certa pulsação, nos faz ver que não é preciso escolher entre o que vemos e o que nos olha:

Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir do seu ponto central, que é seu ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.

⁸⁹ Grifo nosso.

Manter este *entre*, este quiasma, este hiato, este ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio: será este o efeito buscado numa oficina?

Maria Cecília escolhe imediatamente a foto sobre a qual quer iniciar nossa conversa: a *da porta*⁹⁰. JAPF, por outro lado, apesar de ter feito fotos dentro do IPUB, mesmo quando a proposta era circular por fora, produz imagens de portas, janelas, grades. Seria um jeito de abrir passagem? *Isso aqui é a passagem, é a paisagem que eu vejo da minha janela. Do meu quarto*⁹¹. A paisagem que dá passagem. Marcos⁹² fotografa de seu bairro um lugar de passagem, a praça, a estação, lugar de chegadas e partidas.

Didi-Huberman (ibid) propõe tomar a imagem não como uma superfície, mas como um território, um campo, um estádio, isto é, aquilo que produz uma distância que a cerca.

Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um *pano*, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície. A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo – tudo isso obsidra a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial (Didi-Huberman, 1998:87).

Quando há uma esquizo do que nos olha naquilo que vemos, a imagem se texturiza e não pode mais ser tomada como uma superfície plana. Temos diante dos olhos uma superfície que foi rasgada, lituraterrada, ravinada e que testemunha a passagem de um sujeito. O autor retoma o tema do *estranho* e fala de um dos exemplos trazidos por Freud (1919): o da confusão entre a realidade material e a realidade psíquica.

Ora, paradoxalmente, essa cisão aberta em nós – cisão aberta no que vemos pelo que nos olha – começa a se manifestar quando a desorientação nasce de um limite que se apaga ou vacila, por exemplo entre a realidade material e a realidade psíquica (Didi-Huberman, 1998:231).

⁹⁰ No item 3.4.5.

⁹¹ No item 3.4.2.

⁹² No item 3.4.8.

Quando um limite se esvaece entre o que vemos e o que nos olha podemos experimentar uma estranheza.

Assim como Nicácia, Flávio⁹³ nos lembra a dimensão do *estranho*, mas desta vez pela via do duplo, conforme anunciamos no item anterior ao trabalhar o texto freudiano. Na entrevista, Flávio não se interessa por muitas fotos que tirou, e repete várias vezes: *Também não me interessa... também não me interessa...* Eis que então comenta: *embora fui eu que tirei, né, mas... na realidade não fui eu, foi o outro, o outro Flávio*. É como se houvesse então dois Flávios ou um Flávio duplicado. Ser eu mesmo, ser um outro, ser o que não se é. Flávio parece dar a ver o lugar desde onde fotografa, como se não reconhecesse seu lugar de enunciação. No lapso de tempo transcorrido entre o fazer as fotos e revê-las, aquele que fotografou não se encontra mais no mesmo ponto daquele que olha as imagens. Ao falar do seu livro, um pouco adiante, nos descreve que autor e personagem parecem confundir-se numa só figura:

Eu não sei, eu não sei como que eu consegui fazer isso, porque as pessoas começam a ler o livro e de repente elas não entendem, né, pô, entrou uma pessoa aqui diferente nessa história, né, mas é na realidade, é o próprio autor que, que... que, que, que, que quer participar da história, entendeu?

Na foto que faz de uma casa abandonada [Imagem 7], ao tirá-la de dentro do ônibus e, numa certa distância do vidro, Flávio produz este reflexo de si mesmo na imagem. Faz aparecer o que normalmente está oculto numa fotografia, ou seja, o fotógrafo. É, como diz Flávio, algo que as pessoas ao lerem o livro, não entendem.

No conto de Hoffmann (1993), que também trabalhamos no item anterior, ficamos assim desconcertados: trata-se no drama de Natanael de um delírio ou de fatos que na ficção poderiam ser considerados reais? Didi-Huberman (1998) retoma o *Estranho* freudiano para falar dessa estranheza:

Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está,

⁹³ No item 3.4.4.

ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros. (...)

É interessante, neste sentido, constatar que os *oficinantes* fizeram registros repetidos de grades, janelas, portas, ou seja, daquilo que faz limite, daquilo que constitui um limiar, daquilo que dá ou impede passagem.

Esta mesma imagem produzida por Flávio pode nos remeter ao trabalho *Authorization*, do canadense Michael Snow [Imagem 15].

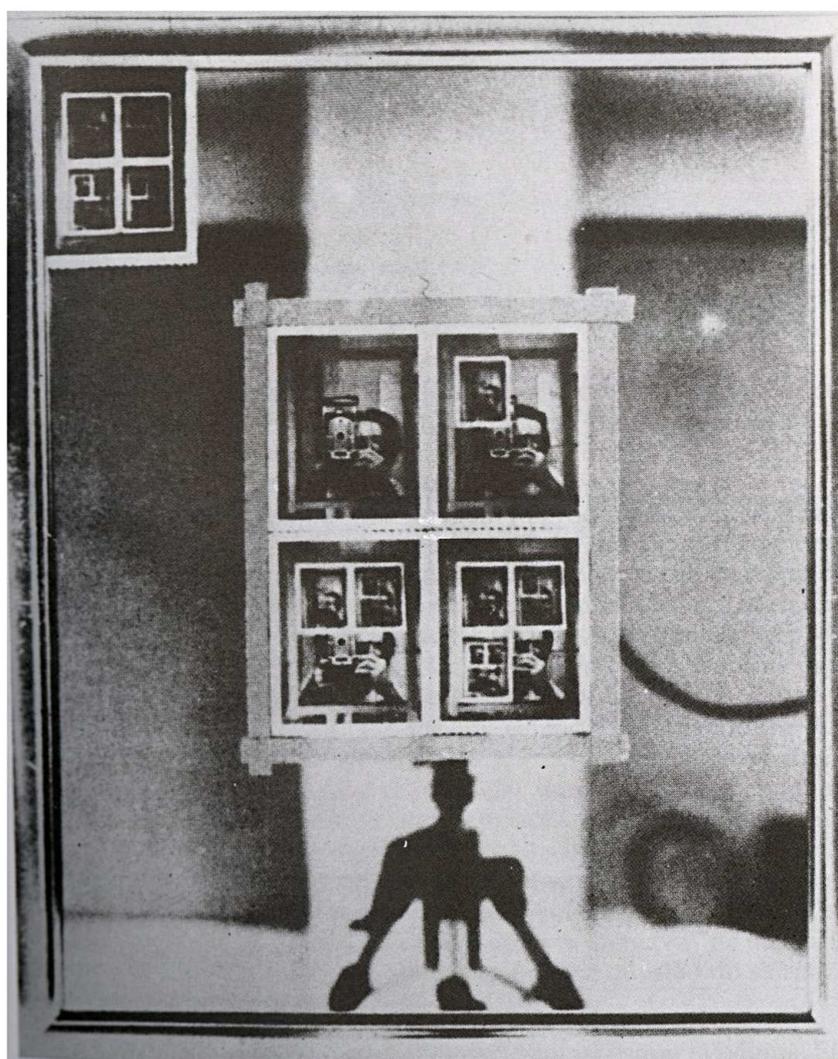


Imagem 15

Em *O ato fotográfico*, Dubois (1993) introduz suas questões a partir desta imagem. O autor propõe que só é possível pensar a imagem, através da fotografia, a partir do

ato⁹⁴ que a produz. “O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto” (Roche apud ibid:11). Abre seu estudo com a reprodução fotográfica deste trabalho de Snow, disto que considera um *dispositivo*, uma *instalação*, e não propriamente uma fotografia. Para Dubois (ibid:16),

A partir de então, descrever essa obra colocando-se no ponto de vista do espectador e acompanhando o desenrolar de sua percepção é, num mesmo movimento, acompanhar o processo pelo qual a obra se constituiu. Eis porque *Authorization – auto-retrato fotográfico* é bem mais do que uma foto: *é um acionamento da própria fotografia.*

Trata-se da imagem de um espelho, diante do qual Snow dispôs um aparelho fotográfico numa altura e numa distância tal, que fosse possível que um quadro emoldurado por uma fita adesiva ficasse exatamente no campo visual delimitado pelo visor da câmera. Com este aparato pronto, a máquina foi acionada, sem que foco e enquadramento tenham sido modificados. Dentro deste quadro de fitas, quatro fotos foram em seqüência coladas. Tirada a primeira foto que, por ser uma polaróide, tem revelação instantânea, esta é imediatamente colada no canto superior esquerdo do quadro. A segunda foto, que capta portanto a primeira, é colada ao lado.

Procede assim com método ainda com as duas outras fotos, sem jamais mudar nada no foco ou no enquadramento, cada foto retomando as precedentes – e portanto retomando as fotos já fotografadas nas vezes precedentes: efeito de abismo até que as quatro imagens feitas venham preencher por completo o retângulo central, ocupando dessa maneira todo o campo visual do aparelho e anulando ao mesmo tempo o poder de reflexo do espelho naquela zona (ibid:17).

Snow tira então uma última foto que registra o todo. Esta foto ele cola no canto superior esquerdo do espelho. Fecha-se assim o circuito. Ao finalizar assim o processo, Snow dá a ver o próprio desenrolar do fazer a obra. É uma forma diferente de falar sobre o que trabalhamos até aqui, ou seja, sobre o registro e o apagamento.

⁹⁴ Ressaltamos que o autor utiliza o termo *ato* a partir de seu campo conceitual. Para nós, vale tomar aqui o ato como gesto.

Tallemberg (2004:70) refere que a fotografia denomina ao mesmo tempo o produto de um gesto e o próprio processo de seu engendramento, mas “Nela o fotógrafo quase sempre se constitui como a parte invisível na foto, denominada extraquadro”. Flávio, ao fazer a foto da casa abandonada joga também com este extraquadro, mas inserindo-se na imagem. Ainda que não intencionalmente, ele acaba por registrar o próprio gesto de fotografar.

Neste dispositivo, refere Dubois (1993), há duas imagens e duas temporalidades: a do espelho e a da foto. A temporalidade do espelho é a do aqui-agora de quem está se olhando; o tempo da foto é o de uma anterioridade, que é então detida. Captar e registrar este instante de “total presença” diante do espelho inicia o processo pelo qual o auto-retrato será congelado na fotografia e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, condenará essa relação direta consigo mesma possibilitada pelo espelho “desaparecer *na* imagem e *sob* a imagem”.

É justamente esse processo que a obra de Snow nos mostra. Da primeira à quinta foto, assistimos ao recobrimento progressivo de sua imagem no espelho pelas fotografias que captaram essa mesma imagem. **Eis o sujeito, esse sujeito presente a si mesmo no instante efêmero e fugaz do reflexo**, ei-lo aos poucos enterrado sob sua própria reprodução, devorado, **apagado um pouco mais a cada mirada**⁹⁵, a cada disparo da câmera, pela representação congelada de instantes sempre superados. Pois quanto mais tentar inscrever sua relação consigo mesmo, recuperar o atraso, mais irá se envolver, mais irá se apagar, mais irá desaparecer sob o papel das fotos, como um corpo mumificado que as faixas recobririam lentamente (ibid:18).

Snow, ao mostrar o gesto que faz o registro, produz o desaparecimento daquele que o engendra. Persegue intencionalmente este registro e o faz apagando paulatinamente sua presença. Nos mostra que o registro do gesto implica o apagamento da personalidade do artista.

Snow e Flávio falam da inscrição da perda de formas diferentes. Enquanto Snow se faz desaparecer, Flávio, por outro lado, se deixa mostrar. Registra afirmando a presença e não paradoxalmente inscrevendo a ausência. Não sabemos se há uma intencionalidade, mas ele presentifica, com esta imagem, o gesto de fotografar. Nos lança assim a uma nova questão: não estaria em causa algo próprio da psicose? Ou seja, a impossibilidade de na inscrição da perda marcar o apagamento do gesto? A dificuldade de operar com este

⁹⁵ Grifo nosso.

apagamento pode nos trazer um elemento importante no trabalho com o sujeito psicótico em oficinas terapêuticas.

Há alguns artistas que trabalham com a produção de imagens-espelho. É o caso, por exemplo, de Rosângela Rennó, artista visual brasileira que imprime as imagens diretamente sobre uma superfície vitrificada, causando no espectador essa experiência de, ao apreciar sua obra, deparar-se com sua própria imagem ali espelhada. Francis Bacon⁹⁶, pintor inglês, que retratava rostos de uma maneira difusa, propunha que seus quadros pintados a óleo tivessem um vidro. Ao ver a obra, o espectador percebia sobre ela, pelo reflexo do vidro, sua própria imagem.

Num clássico, Velásquez também joga com esses espelhamentos, ainda que de outro modo, no seu famoso *As meninas*. A partir deste quadro, Foucault (1999) escreveu um texto em seu livro *As palavras e as coisas*.

O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar de seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, **o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente**. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, **o sujeito e o objeto**, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, **a grande tela virada** exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, **impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares**⁹⁷ (ibid:5-6).

Ao fotografar-se espelhado na imagem, como Snow e Flávio, o fotógrafo dá a ver de alguma forma o que normalmente nos é permitido apenas supor, imaginar: o seu próprio ponto de vista. Didi-Huberman (1998) fala desta posição pulsátil *diante-dentro* de uma imagem e faz isso numa certa analogia à figura da porta. Maria Cecilia, querendo tirar uma foto do olhar, fotografou os olhos. O olhar, nós podemos vê-lo através do ponto de vista e não dos olhos.

⁹⁶ Citado por Winnicott em *O brincar e a realidade* (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975).

⁹⁷ Grifo nosso.

A relação entre o registro e o apagamento implica em poder afirmar negando. Snow mostra, com sua *Authorization*, justamente este processo de construir a negação. Flávio, por sua vez, permanece na dimensão de afirmar a presença.

E diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto, aqui, do ver e do olhar – todos estão como *diante* de uma porta aberta *dentro* da qual não se pode passar, não se pode entrar (...). Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*⁹⁸: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne (...) *a imagem é estruturada como um limiar* (Didi-Huberman, 1998:243).

Este limiar que a imagem constitui desenha uma porta diante da qual o sujeito não pode se colocar dentro. Neste ponto diante-dentro, o sujeito não está visível/presente. Snow nos permite ver o desdobrar desta questão: para fazer o registro do gesto, imprime o desaparecimento do próprio fotógrafo. A perda implicada no registro inscreve uma imagem não como presença, mas como limiar.

⁹⁸ Grifo nosso e do autor.

5. DO QUE RESTA DA EXPERIÊNCIA: o *oficinar* como interpretante do dispositivo

Neste último capítulo, resgatamos as questões que surgiram ao longo da Oficina de Fotografia e que trouxemos à tona, especialmente quando contamos sobre o percurso de cada um dos *oficinantes*, na segunda parte deste trabalho. Ali fomos assinalando e chamando a atenção do leitor para aquelas perguntas que nos pareceram relevantes no sentido de jogar luz sobre o próprio fazer em oficinas. Estas interrogações não se configuram aqui como um campo para a nossa análise, mas fizeram parte da nossa trajetória e diante delas não podemos fazer “vista grossa”.

Para a nossa surpresa, aquilo que apontava de saída para a relação da imagem com a constituição subjetiva desdobrou-se em outras questões. Em primeiro lugar, pelo próprio andar do processo e, em segundo lugar, por aquilo que fez eco entre os *oficinantes* e os *oficineiros*. São algumas dessas novas interrogações:

- 1- o que se faz com o que se fez numa oficina?
- 2- o que do fazer em oficina pode interrogar acerca do próprio dispositivo?
- 3- qual é a função do *oficineiro*?

Começamos por Helder, que nos conta sobre as diversas vezes que receberam equipes de reportagem na instituição que fotografavam os pacientes do IPUB e *De repente ia usar a... da nossa fotografia pra fazer uma matéria aí às vezes até errada a nosso respeito. Ah, foi lá no hospício, sei lá, no manicômio como eles falam, e dá nisso*. Helder nos faz pensar numa espécie de revés do movimento antimanicomial. Ao retirar o louco do asilo, possibilitando o seu trânsito pela cidade, tornou-o objeto de uma visibilidade que muitas vezes resulta de uma lógica de espetacularização da loucura. Para amparar o movimento, nem sempre o sujeito é escutado e se corre o risco de ver o cidadão ao preço de tornar a subjetividade novamente invisível.

Este é um cuidado que temos que ter em vista no trabalho com a psicose. A psicanálise preconiza a importância que tem para o sujeito poder constituir um endereço para a sua produção discursiva. Mas esta idéia pode ser traduzida por uma demanda impositiva de publicar o que se produz numa oficina. Para alguns pacientes apresentar publicamente seus escritos, suas fotos, suas pinturas pode ser clinicamente importante. Para outros, pode ser

absolutamente devastador, quando não se encontram suficientemente ancorados para encarar o olhar do Outro. Alguns manifestam este desejo e é importante dar a ele um encaminhamento; outros, ao contrário, precisam se desfazer daquilo que produzem, inclusive jogando no lixo; outros ainda, preferem guardar sem que ninguém veja e é preciso que sejam respeitados.

JAPF nos fala justamente disso quando comenta que a Oficina de Fotografia para ele *Foi legal, foi um arroubo de criatividade*. Explica que *Eu tive que pensar no que eu fazer, no que eu não ia fazer, o que eu queria, o que eu não queria, né?* Uma oficina funciona, como dissemos no primeiro capítulo, numa certa programação do acaso. Não há um roteiro que deva ser seguido e, mesmo enquanto dispositivo, apresenta-se de formas muito diferentes. Cada *oficinante* se engata no fazer que ali se propõe de um modo absolutamente singular, o que depende sobremaneira da transferência que ele pode estabelecer com os *oficineiros* e com aquilo que os enlaça. Permitir que o *oficinante* pense no que fazer ou não talvez seja abrir caminho para que, ao manifestar seu desejo, um sujeito apareça.

É ainda JAPF que nos fala do que pode ser o oposto disso, quando o dispositivo por si só parece apagar a subjetividade. Nos conta ele da internação sofrida após dias de intensa atividade na instituição. Ter que ocupar o paciente com uma série de oficinas e atendimentos, preenchendo o vazio que o tempo ocioso configura é uma preocupação recorrente entre alguns dos profissionais que trabalham no campo da saúde mental. Há inclusive um incômodo com aqueles usuários que nitidamente vão ao hospital-dia apenas para comer⁹⁹ e dormir. Diz-se eventualmente que deveriam ser desligados do serviço, pois ocupam a vaga de outros prováveis pacientes mais interessados em seguir as prescrições. Mas o que será que estes sujeitos que passam muitas vezes o dia ali, ainda que seja dormindo nos bancos dos pátios, ou esperando os horários de refeição, têm a dizer? O que o alimento e o sono podem dizer de um laço com a instituição, para além de uma simples “esperteza”? Poderiam dormir em bancos de praça, ou pedir comida pela cidade, mas escolhem – e se sentem de alguma forma acolhidos – fazer isso ali.

Um outro usuário, que não participou da nossa oficina, e não sabemos se participa de alguma, está invariavelmente sentado numa cadeira em frente à porta de entrada da recepção do CAD. Fica ali, o dia todo, quieto. Pouco fala e poucos se dirigem a ele. A maioria apenas por ele passa sem lhe dirigir o olhar. Depois de lhe dirigir um “bom dia”, outro “boa tarde”, perguntar-lhe sobre o movimento por ali, se havia visto este ou aquele, um dia, vimos

⁹⁹ No hospital-dia são oferecidas refeições, como café da manhã, almoço e lanches.

que havia sido retirada a cadeira que já parecia ser sua. Não se acanhou: passou a ficar em pé, encostado na pilastra. Não se sabe por quê, mas a cadeira, assim como foi, retornou e ele pôde seguir naquela sua tarefa de ser o “porteiro” do hospital-dia.

Flávio nos perguntou o que fazemos com aquilo que eles produzem na Oficina de Escrita, se alguém lê aqueles textos, ou se ficam apenas guardados no arquivo-morto da instituição. O que podemos fazer, afinal de contas, com aquilo que se produz nas oficinas? Perguntava sobre um retorno que acreditava que os *oficineiros* devem dar sobre aquilo que os *oficinantes* escrevem. Ele gostaria, por exemplo, de reler seus textos e analisar-se a partir desta leitura. Nos fala de uma engrenagem que precisa ser constantemente lubrificada sob pena de ficar paralisada num eixo em que o fazer, por não encontrar acolhida, perde todo o sentido.

Ficamos com estas perguntas que o Flávio nos fez, mas também de alguma forma fizemos com que ele seguisse trabalhando a partir disso. O que ele gostaria de fazer com os seus escritos? Cultivava o desejo de ver seus livros publicados; gostaria que as pessoas de fora da instituição também os lessem. Via nas bancas de revista livros de bolso e se perguntava se não poderia imprimir e encadernar seus textos e deixá-los ali. Por que não? Ele já havia pensado na capa e já havia buscado ajuda para digitar o material. Contentava-se inclusive em apenas imprimir e encadernar, tal era a sua vontade de ter seu trabalho visto.

Diante disso, iniciou-se com o Flávio uma busca por uma editora que se interessasse em publicar duas de suas histórias: *Cama-de-gato* e *O Bode Expiatório*. Na gráfica da Universidade, nos diziam, dificilmente encontraríamos apoio. Indicaram então a EncantArte, editora que funciona como uma oficina de trabalho e geração de renda do Instituto Municipal Nise da Silveira. Como todo *fraseador* que busca a publicação de sua obra, Flávio se envolveu ao longo de um ano com a revisão de seu texto, com a elaboração da capa e com a espera por apoio financeiro que bancasse a primeira tiragem. O livro ficou pronto no final de maio deste ano, e a vendagem rápida animou o Flávio a economizar dinheiro para uma próxima edição, a partir da qual pretendemos organizar um lançamento com direito a sessão de autógrafos.

A possibilidade de encaminhar aquilo que se delineou como um desejo do autor nem sempre é viável e nem sempre corresponde ao que os demais *oficinantes* gostariam de dar como destino para o seu trabalho. Para o que foi produzido na Oficina de Fotografia, por exemplo, foi decidido montar uma exposição coletiva no evento que comemorou os 30 anos

do CAD e a história do processo que culminou nesta mostra contaremos em seguida, no Pós-escrito.

Qual a função do *oficineiro*? Esta nos parece ser a de escutar o sujeito em meio ao grupo, abrindo brechas por onde cada um pode falar em nome próprio. Além de nos perguntarmos sobre o que se faz com o que se fez, nos questionamos sobre o que fazer com aquilo que escutamos numa oficina. O que do *oficinar* pode interrogar acerca do próprio dispositivo? Estas perguntas são como molas propulsoras que reativam o trabalho, que sempre está sob o risco de se ver engolido pelo característico funcionamento burocrático e prescritivo das instituições que o abrigam.

Como dissemos no primeiro capítulo, as oficinas foram designadas como alternativa de intervenção quando a política de tratamento da loucura, desde a Reforma Psiquiátrica, rompeu com a terapêutica tradicional. Esta associava historicamente medicação e longas internações. Embora o trabalho em oficinas já existisse, a Reforma introduz um giro em sua concepção e propõe um incremento em seu funcionamento. Com o advento dos hospitais-dia, dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) e das moradias terapêuticas, o manicômio deixa de ser o lugar que concentra e que exclui o louco do convívio social. Desta forma, o paciente passa a ser chamado *usuário* desses serviços diários, os quais frequenta ao longo da semana; e a circular pela cidade, seja no deslocamento casa-instituição, seja para trilhar outros percursos.

As internações não deixaram de acontecer, mas tornaram-se efetivamente mais esporádicas e de menor duração, servindo para alguns como uma medida mais extrema de contenção. Não raro ouvimos os próprios pacientes procurando os plantões e pedindo para serem internados. Por outro lado, não se vê mais novos casos de pessoas que passam uma vida inteira enclausuradas por terem um diagnóstico psiquiátrico, como era comum no século passado.

As oficinas terapêuticas foram revitalizadas e instituídas como um dispositivo inovador, que visava à oferta de atividades ocupacionais, artísticas, laborais ou mesmo meramente recreativas. Constituem o cerne de muitos serviços de atendimento que foram criados para serem territórios de passagem, em contraponto aos hospitais. Mas o tempo passou e, apesar de o movimento político que possibilitou seu estabelecimento ter se aprimorado e se fortalecido, podemos dizer que a clínica que sustenta o trabalho às vezes parece reproduzir o modelo contra o qual se insurgiu. É para isso que nos chama a atenção o Flávio, quando nos pergunta se o hospital-dia ressocializa ou cronifica.

Oliveira (2006) perguntou-se sobre esse paradoxal efeito-rebote que a Reforma produziu, ou seja, de criar dispositivos alternativos que acabam por reproduzir a lógica burocrática e normativa dos manicômios que ajudou a tornar obsoleta. A partir de sua experiência, percebeu que o tratamento para muitos pacientes havia perdido o sentido, e que eles mantinham a ida à instituição como uma rotina à qual estavam acostumados. A teoria que fundamentava a clínica pós-des-hospitalização muitas vezes não era visível na prática efetiva dos serviços de atendimento. O mesmo movimento que promoveu o início da desinstitucionalização da loucura, agora se vê às voltas com a institucionalização de suas práticas.

O termo cronificação nos remete àqueles pacientes que se tornaram crônicos pela própria característica iatrogênica das internações asilares. Porém a cronicidade não designa uma incurabilidade (Oliveira, 2006), mas a imposição de um programa de tratamento que exclui o sujeito. Apesar de ter como um de seus objetivos ser um lugar de passagem, que abra caminho para que o usuário retome um trânsito pelo cotidiano da cidade e do trabalho, os hospitais-dia também se vêem desamparados quando tentam fazer algum tipo de encaminhamento. Acabam se tornando um lugar de eterna passagem diária.

Isto nos remete à denominação das oficinas como terapêuticas. Herdeiras de uma conduta que visava à cura da loucura e não à possibilidade de escuta do sujeito, são um dispositivo que, para não se ver engessado, precisa seguir gerando a questão: o que o torna terapêutico? Será o fazer? Serão as transferências que ali se constituem? Uma oficina deve ser um dispositivo a ser implantado, ou uma construção que pode configurar uma continuidade, mas que também pode chegar ao fim? Flávio propôs como capa de seu livro a figura do jogo da cama-de-gato: será que esta pode ser uma imagem possível para uma oficina?

Podemos dizer que uma oficina pode ser, como nos propõe Rivera (2007) em relação à imagem, uma *oficina-muro* ou uma *oficina-furo*. Quando desenha uma homogeneidade, uma planície, a oficina constrói um muro, uma parede, um *studium*, tornando-se de certa forma impermeável. Por outro lado, quando permanece aberta, permeável, pode ver-se encharcada de possibilidades de criação, deixando-se transpassar por aquilo que lhe faz *punctum*, permitindo a constituição de uma passagem.

6. **DESFOTOGRAFANDO...: palavras de reabertura**

Eis que chegamos ao momento de concluir este percurso. Chegar à conclusão não significa ter encontrado o fim das nossas questões, mas colocar um ponto que possa constituir a origem de novas interrogações.

A porta de entrada para o relato do nosso percurso foi a pergunta sobre os efeitos que a introdução do fotografar poderia ter sobre o fazer dos sujeitos que escrevem numa oficina terapêutica. Nos parece que o *oficinar*, no caso que trabalhamos aqui, se dá num movimento oscilatório entre a manutenção de uma tradição e a abertura de espaços para a criação. De um lado, nos deparamos com uma estrutura linear que nos remete a uma alienação, a uma planície, a uma infinitização, ao instituído, ao burocrático. De outro, vislumbramos a possibilidade de criar a partir da produção de uma perda, da operação de um corte, da afetação por aquilo que é pungente. Neste sentido, a Oficina de Fotografia parece ter reativado de alguma forma esta pulsação.

Desta interrogação mais ampla, nos vimos interpelados sobre o que é uma imagem e como o fotografar e o escrever poderiam ser entrelaçados. A relação entre a imagem e a palavra, nos diz Didi-Huberman (1998:184) é sempre desencontrada, “sempre inquieta, sempre aberta, em suma: *sem solução*”. Abrir esta passagem, construir este limiar foi o que possibilitou que esta experiência acontecesse e fosse contada. Tentamos ao longo desta trajetória recortar, rasgar a imagem, tomando-a também como um tecido, como uma trama. Mas esta não se constituiu como uma tarefa fácil: o jogo entre o infinito e o corte perpassou a oficina e também a costura desta dissertação.

Das histórias da experiência com cada *oficinante*, o que podemos ler como um fio que as atravessa é a relação entre registro e apagamento. Para que possamos registrar é preciso poder produzir um apagamento. Esta afirmação pode ser compreendida desde o ponto de vista da estruturação psíquica, mas também estendida para a Educação. Embora não tenha sido o propósito explícito do nosso trabalho desde o início, de alguma forma constituiu-se uma transferência com o campo que afinal de contas acolheu nossa pesquisa. Podemos entrevistá-la nesta questão que desenvolvemos aqui e que lhe é tão cara: a do registro e da transmissão da experiência. Ainda que trilhando outros percursos, pelo menos neste ponto podemos reconhecer um encontro possível: a perda é condição para que, de um registro, se

possa produzir uma experiência passível de ser transmitida. Podemos ainda retomar o trabalho em oficinas. Estes espaços muitas vezes acolhem sujeitos para os quais é especialmente difícil perder. Exatamente pelo fato de o *oficinar* implicar o fazer algo com aquilo que se fez, este pode ser o lugar onde se pode desdobrar a produção de uma perda, condição necessária para reconhecermos o caráter terapêutico de uma oficina.

7. PÓS-ESCRITO: escrevendo com imagens, imaginando com a escrita

O relato que trazemos neste pós-escrito nos remete à experiência de entrar numa instituição. Os efeitos deste processo se tornam visíveis no texto desta dissertação. Embora estivéssemos com o foco direcionado para a fotografia, o *oficinar* no território da instituição não cessava de nos interrogar, por vezes desviando nossa atenção. Procuramos nos deixar levar por esses questionamentos, reconhecendo o quanto a nossa intervenção era afetada por esses atravessamentos e vice-versa.

O título deste pós-escrito designa o nome que a exposição das imagens produzidas na Oficina de Fotografia ganhou. A ideia de apresentar o trabalho surgiu como uma forma de fazer um fechamento para a Oficina e foi acolhida de imediato por todos. Já havia transcorrido mais de seis meses desde o fim do projeto e o grupo contava agora com novos *oficinantes* que, convidados, concordaram em ajudar na montagem da mostra. Aproveitamos o evento¹⁰⁰ comemorativo dos 20 anos do hospital-dia, em maio de 2007, para essa apresentação¹⁰¹.

Para nos ajudar na seleção das fotos e no modo como faríamos para apresentá-las, chamamos uma fotógrafa¹⁰². Apesar de previamente ter tido acesso às imagens, decidiu sentar-se com os *oficinantes* diante do computador, com as imagens já escaneadas, para que cada um escolhesse, junto com ela, três fotos. Este número foi escolhido para que a exposição abarcasse a produção de todos e para que, das imagens feitas por cada *oficinante*, aparecesse um certo fio condutor.

A sugestão feita por ela, em função da verba com a qual contávamos, foi que eles produzissem um varal de imagens, recurso bastante utilizado também por fotógrafos profissionais. O suporte que serviu de moldura para cada foto era um quadro em papel paraná (uma espécie de papelão). Os *oficinantes* pintaram, utilizando tinta guache, os quadros que serviriam de suporte para a sua série de três fotos. Preso por fita de cetim preta – a mesma que serviu de varal –, abaixo de cada quadro foi suspenso um retângulo onde foi colada uma legenda para cada foto. A proposta foi de escrever como legenda aquilo que eles queriam

¹⁰⁰ Jornada de Saúde Mental e Qualidade de Vida. Rio de Janeiro, UFRJ, Instituto de Psiquiatria, 2007.

¹⁰¹ Tivemos o apoio financeiro do CAD, que contava com uma verba para que as oficinas apresentassem seu trabalho. Assim compramos o material e fizemos as ampliações.

¹⁰² Larissa Grandi.

dizer com aquela fotografia, que idéia gostariam de passar para o espectador. Assim, Dalila, por exemplo, que retratou Copacabana nas suas fotografias, reproduziu o famoso desenho do calçadão na sua pintura. E, como legenda, escolheu o verso de uma música que fala sobre o bairro.

Mas a adesão ao trabalho que a montagem da exposição exigia não foi a esperada. Tínhamos apenas os encontros da Oficina de Escrita para preparar o material e encontramos resistência no grupo em relação a ceder parte do horário para o processo de preparação da mostra. Parecia que gostavam da idéia de expor o trabalho feito, mas sem que precisassem se envolver com os meandros que isso exigia. É como se na pergunta “o que se faz com o que se fez” na oficina, estivesse em jogo um questionamento sobre o que os *oficineiros* deveriam fazer com o que os *oficinantes* haviam produzido. Uma certa acomodação pairava no ar e, depois fomos ver, não era apenas por comodismo.

Assim como foi um aprendizado para o Flávio ter que revisar seu texto para a publicação do livro, escutando os apontamentos que as revisoras lhe faziam – um exercício interessante e nem sempre fácil de permitir que o seu texto fosse lido, interpretado e corrigido por outro – os demais *oficinantes* tiveram que se responsabilizar pela feitura do varal. Helder foi o único que não quis expor suas fotos, mas nos ajudou na instalação. E isso levou um tempo maior do que o nosso prazo permitia. O evento aconteceu numa quarta-feira e, terminadas as pinturas, escritas as legendas, foi apenas neste dia que o material estava todo à nossa disposição para a montagem final.

Os *oficinantes* e a *oficineira* que coordena a Oficina de Escrita, por ser um evento oficial, precisavam estar presentes desde o seu início. Não contávamos também naquele dia com a ajuda da fotógrafa e a montagem ficou bastante atrasada. A abertura do evento aconteceria no final da tarde e, enquanto corríamos contra o tempo para finalizar a colagem das fotos, das fitas que prendiam as legendas e organizávamos a seqüência das imagens, a coordenadora da Oficina adentra a sala ofegante. Havia escutado boatos no saguão do evento de que, assim como o vídeo apresentado pela Oficina de Música não poderia mostrar imagens dos *usuários*, as fotografias não poderiam ser assinadas pelos *oficinantes*. Era uma determinação do diretor do Instituto de Psiquiatria, preocupado com a exposição dos pacientes, por questões supostamente éticas.

Naquele turbilhão, várias coisas borbulhavam: como assim, depois de todo um trabalho que respeitava a produção de cada um enquanto autor, do qual todos se orgulhavam, eles não poderiam assinar? Surgiram algumas idéias rápidas, como por protesto não fazer a

exposição; ou colocar uma tarja preta sobre seus nomes. Em seguida, os *oficinantes* começaram a perguntar se a mostra não poderia ocorrer. Diziam-se orgulhosos do trabalho que merecia ser visto por outras pessoas. Maria Cecília sintetizou o que nos fez tomar uma decisão definitiva. Nos disse ela que se sentia exposta por ter que se dizer paciente do IPUB e não por assinar seu nome abaixo do seu trabalho.

Neste meio tempo, a coordenadora do hospital-dia, procurada por nós, esclareceu que havia ocorrido um mal-entendido, que ali dentro, no saguão do evento, onde apresentariamos a exposição, não havia problema seus nomes aparecerem. Interessante que os próprios pacientes haviam se inscrito para participar do encontro, que contava com uma série de mesas sobre temas eminentemente psiquiátricos. Até os últimos minutos em que afixamos o varal que ocupou de um lado a outro o alto de uma grande parede, havia o temor de que o diretor, vendo os nomes e sobrenomes dos pacientes, proibisse a exposição.

Foi como efeito deste acontecimento que decidimos manter o nome próprio dos *oficinantes* no nosso escrito, numa aposta de que seria importante sustentar seu desejo de poderem ser reconhecidos na sua produção. O evento contou com um grande número de participantes, do Instituto e de outros lugares, e várias das pessoas que apreciaram a exposição deixaram suas mensagens num caderno de assinaturas. A repercussão foi ótima, e os “fotógrafos do CAD” agora solicitam que a exposição seja realizada também em outros lugares, desta vez fora do IPUB.

o desfotógrafo

vejo tudo agora diferente,
como se o tempo contra o rio
dirigisse e de trás pra frente
eu descrevesse um livro

e cada palavra nele se tornasse
livre e me fizesse livre
e sílaba a sílaba toda memória
desaparecesse – sumisse! –

como se, na nossa frente, tudo
o que fomos um dia num passe
de mágica evaporasse num passe
de música, num passo – no ar!

Hoje, tudo dá-se a ver sem dor,
limpo, sem um traço de paixão.
Os poemas se apagaram e, repara,
Façamos um balanço: de nós

restou não mais que a folha livre
de depois do livro, retrato em
branco e branco

.....

Eucanaã Ferraz

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. *O Pesquisador e seu Outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. Van Gogh: um sonho de sol na obscuridade do instante fotográfico. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs.). *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter [1931]. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens: a memória e o espírito. In: _____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.155-208.

CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenia legendária. In: *Che vuoi*, n.0, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FEIJÓ, Cláudio & alli. Escola de fotografia imagem ação. Texto obtido no site www.olhar.com.br/apoiodidatico/historiafotografia.htm .

FERRAZ, Eucanaã. *Cinamateca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRAYZE-PEREIRA, J.A. Entre os sonhos e a interpretação: aparelho psíquico/aparelho simbólico. In: *Psicol.*, USP, 1999, vol.10, n.1, p.199-223.

FREUD, Sigmund [1895]. Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____ [1900]. A interpretação dos sonhos. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____ [1917]. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____ [1919]. O estranho. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, v.XVII, 1988.

_____ [1920]. Além do princípio do prazer. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, v.XVIII, 1988.

GUERRA, Andréa Máris Campos. Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In: COSTA, Clarice Moura & FIGUEIREDO, Ana Cristina (org.). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: _____. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

____ [1949]. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: ____.

____ [1955-1956]. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

____ [1957] A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

____ [1959-1960]. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

____ [1961-1962]. *A identificação: seminário 1961-1962*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

____ [1962-1963]. *Seminário A Angústia*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2002.

____ [1964]. *O Seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

____ Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. In: _____. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.120-138. Texto obtido no site www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm?studium=arlindo.htm (p.1-18).

MASAU, Virginia & **RODRÍGUEZ**, Martín. *Informe de actividades desarrolladas em el marco del estágio/intercambio em Salud Mental em el Instituto Municipal Philippe Pinel de la ciudad de Rio de Janeiro*. Santa Fé, Argentina, Área Cultural/CPO, 2007.

MAURENTE, Vanessa Soares. *A experiência de si no trabalho nas ruas através da fotocomposição*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Porto Alegre, BR-RS, 2005.

OLIVEIRA, Clarice Furtado de. *Os CAPS e a cronificação: o que a psicanálise tem a dizer?* Monografia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. Rio de Janeiro, BR-RJ, 2006.

PEREIRA, Lúcia Serrano. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

RICQUES, Simone. O território híbrido das oficinas terapêuticas - entre a educação e a clínica. In: *VI Anped Sul*, 2006, Santa Maria. VI ANPED Sul - Seminário de Pesquisa da Região Sul. Santa Maria: Universidade de Santa Maria, 2006, p.1-12.

RIVERA, Tânia. Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da imagem. In: COSTA, Ana & RINALDI, Doris (orgs.) *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

SANDER, Luciana Becker. *Oficina do olhar: metáforas da subjetividade na fotografia*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002.

SENAC. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. São Paulo: SENAC, 2003.

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

TALLEMBERG, Cláudia. *Todos os nomes: percurso-montagem das práticas em reabilitação psicossocial em um Serviço de Atenção Diária no Município do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFF, agosto de 2004.

TISSERON, Sèrge. *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *Psychanalyse de l'image: des premiers traits au virtuel*. Paris: Dunod, 2005.

ZUSMAN, José Alberto. Centro de Atenção Diária Luiz Cerqueira (IPUB). In: IPUB – 60 anos. Rio de Janeiro: IPUB, 1998.

ANEXO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

Pelo presente consentimento, tenho a dizer que fui informado e que conheço e concordo com minha participação neste trabalho de pesquisa que tem o nome de: *“Oficina de fotografia: entre a escrita com a luz e o escrever um si mesmo”*. Sei que o trabalho pretende estudar como a produção de imagens, assim como a escrita pode ajudar a expressão de sentimentos e idéias, a partir do material elaborado na Oficina de Escrita do CAD do IPUB/UFRJ.

Tenho o conhecimento de que posso fazer qualquer pergunta caso tenha dúvidas sobre qualquer etapa do estudo e que poderei obter informações sobre outros assuntos relacionados a esta pesquisa. Sei ainda que terei eu mesmo, ou meus responsáveis, total liberdade para retirar esse consentimento a qualquer momento, e deixar de participar do estudo, sem que isto traga prejuízo ao atendimento dispensado nesta instituição.

Entendo que o estudo se utilizará daquilo que eu vier a produzir no trabalho de oficina: aquilo que eu disser e produzir através da escrita, e aquelas imagens que eu produzir através da fotografia. Tenho conhecimento que a utilização dos dados será feita de forma a não identificar meu nome, mantendo sob sigilo minha identidade. Sei e aceito que posso participar de fotografias ou filmagens e que as mesmas poderão ser utilizadas para fins exclusivamente da pesquisa.

Sei que as responsáveis por esta pesquisa são: as pesquisadoras Thoya Lindner Mosená e Elizeth Lacerda, e a Professora Simone Moschen Rickes que poderão ser contatadas pelos telefones (21) 3204-0768, (21) 2295-9549 ou 2295-7449 e (51) 3316-5466, respectivamente.

Data: ____/____/____

Nome: _____

Assinatura: _____