

Reflexões sobre a feitura e os usos da imagem na pesquisa em educação: os óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar

Ribes, Rita

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ribes, R. (2009). Reflexões sobre a feitura e os usos da imagem na pesquisa em educação: os óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar. *ETD - Educação Temática Digital*, 11(1), 255-272. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-71101>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Free Digital Peer Publishing Licence zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier: <http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Free Digital Peer Publishing Licence. For more information see: <http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Reflexões sobre a feitura e os usos da
imagem na pesquisa em educação:
os óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar

Rita Ribes Pereira

RESUMO

Este texto é um ensaio dedicado a refletir sobre a feitura e sobre os usos da imagem e de audiovisuais no campo da pesquisa em educação. Tem como ponto de partida o pressuposto de que como pesquisadores, dominamos a capacidade de produzir imagens/audiovisuais, e apresenta a tese de que precisamos, sempre e mais uma vez, indagar o sentido de fazê-los. Essa busca de sentido é aqui apresentada numa articulação entre a ciência e a arte, naquilo que suas especificidades, em conjunto, permitem problematizar, de modo que o tema da imagem/áudio-visual, trazido pelas demandas da atividade de pesquisa, ganhe novas dimensões no campo da arte e da produção cultural contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem; Pesquisa; Educação

Reflections about the making and the use of
images in research on the education field:
Win Wenders' glass and Bavcar's look

ABSTRACT

This text is an analysis dedicated to think about the making and the use of images and audiovisual material in researches on the education field. It has as a start point the assumption that as researcher, we can produce images/audiovisual material, and presents the idea that we always need to ask ourselves the real sense in producing it. This meaning search is presented here in a combination between science and arts, with their specificities that, together, allows the problematizing, in a way that the images/audiovisual material theme, brought by demands of research activities, wins new dimensions in the field of arts and contemporary cultural production.

KEYWORDS

Image; Research; Education

*“Não farás para ti imagem (...).
Não adorarás tais coisas,
nem lhes prestarás culto” (ÊXODO, 20:4).*

De todas as leis divinas, esta parece ser uma das mais ignoradas. Hereges, como amamos as imagens e como desejamos nos transformar numa delas! Semeamo-las por toda parte e as tornamos onipresentes. Se à condição humana originariamente era vedado esse saber divino, a quantidade de imagens com que nos deparamos hoje e a variedade das formas como as produzimos dão sinais de que tanto a desobediência quanto o esforço da aprendizagem de fazê-las obtiveram êxito. Em meio à tamanha profusão, carece, pois, indagar por que as fazemos e que usos fazemos delas. Esta preocupação, aqui tomada de empréstimo das reflexões que o cineasta Jorge Furtado¹ tece sobre o seu labor, parece cabível em todos os campos da atividade humana – comunicação, arte, ciência, educação etc.

Neste texto, essa preocupação obedece a um recorte mais específico: refletir sobre a feitura e sobre os usos da imagem e de audiovisuais no campo da pesquisa em educação voltada a compreender a contemporaneidade e os atravessamentos do mundo das imagens nos processos de subjetivação. Levando em consideração a polissemia do conceito de imagem, cabe delimitar que neste texto toma-se por referência o que Flusser (1989) conceitua como imagem técnica, ou seja, as imagens produzidas por aparelhos. As reflexões aqui apresentadas derivam de uma trajetória de mais de dez anos de pesquisa onde fotografias e vídeos são tratados não apenas na sua condição de objeto de análise, mas também como estratégia metodológica de trabalho. Isso me coloca, como pesquisadora, não apenas no lugar da recepção das imagens, mas no lugar de quem também as produz. Nesse sentido, a provocação de Jorge Furtado, uma vez mais, mostra-se pertinente: não restam dúvidas de que, como pesquisadores, obtivemos êxito na aprendizagem de fazer e de usar imagens. Mas, favorecidos pela disponibilidade de recursos técnicos, contribuímos, também, para a sua profusão no âmbito da pesquisa. Carece, pois, indagar por que as fazemos, para que as usamos e em que medida esses usos nos permitem melhor estudar o objeto de nossas investigações. É em torno

¹ FURTADO, Jorge. A mágica da imagem. Disponível em: <www.casacinepoa.com.br>. (link Conexões)



destas questões que o presente texto toma corpo, não no sentido de buscar perspectivas normativas de uso, mas de recolocar, sempre, e uma vez mais, em discussão, o sentido da pesquisa que fazemos. Essa busca de sentido é aqui apresentada numa articulação entre a ciência e a arte, naquilo que suas especificidades, em diálogo, permitem problematizar, de modo que o tema da imagem/áudio-visual, trazido aqui pelas demandas da atividade de pesquisa, ganhe novas dimensões no campo da arte e da produção cultural contemporânea.

FEITURA DE IMAGENS, FEITURA DO OLHAR

Por que fazemos imagens? Distintas respostas cabíveis a esta pergunta ajudam a traduzir um longo processo cultural e tecnológico que se estende dos primeiros rabiscos feitos nas paredes das cavernas aos *mega-pixels* das intermitentes imagens virtuais que hoje povoam nosso cotidiano: desejo de registrar o vivido, aprisionar a alma do inimigo, apresentar ou simular o real, criar ou copiar o existente, exercitar a vaidade, capitalizar, ver o circundante, ver a si mesmo, garantir fidedignidade, ilustrar, produzir discursividade etc. Tais motivações, presentes na vida cotidiana, na arte e na tarefa mais circunscrita da pesquisa, alteraram-se ao longo dos anos, impactadas, principalmente, pelas transformações tecnológicas. O surgimento de aparatos técnicos, a exemplo da máquina fotográfica e da moviola de cinema, permitiram não apenas a produção de uma outra natureza de imagens, mas revolucionaram seus modos de reprodução e de recepção. Se até então se lidava com a produção de imagens pautada em critérios de originalidade, unicidade e recepção restrita, com a fotografia e o cinema inaugurou-se a produção seriada e a recepção coletiva (BENJAMIN, 1987). As tecnologias digitais, por sua vez, incitaram uma nova revolução no mundo das imagens e dos audiovisuais. A passagem das câmeras clássicas às digitais, e seus desdobramentos em vídeos, *clips*, *blogs*, *fotologs*, *sites* de compartilhamento de vídeos etc. dão uma mostra de como o desejo de produzir imagens trouxe consigo novas perspectivas e modos de percepção de si e do mundo. Com a fotografia iniciou-se



um novo paradigma na cultura do homem, baseado na automatização da produção, distribuição e consumo da informação (de qualquer informação, não só da visual), com conseqüências gigantescas para os processos de percepção individual e para os sistemas de organização social. Mas é com as imagens eletrônicas (difundidas pela televisão) e com as imagens digitais (difundidas agora no chamado ciberespaço) que essas mudanças se tornaram mais perceptíveis e suficientemente ostensivas para demandar repostas por parte do pensamento crítico-filosófico. (MACHADO, 1989, p.11).

Essas transformações se dão no interior de um longo processo histórico e cultural no qual Lúcia Santaella (1994) reconhece três distintos momentos paradigmáticos: um primeiro, denominado pré-fotográfico, em que a imagem é produzida artesanalmente por um sujeito individual e que se destina à contemplação e à captura do imaginário do observador; um segundo, denominado fotográfico, ligado à produção de imagens mediadas por máquinas de registro que desencadeiam um choque entre o imaginário e o real, dado o descompasso entre o ritmo do mundo e a capacidade do registro; e, por último, o que denomina pós-fotográfico, englobando as imagens produzidas no contexto digital/computacional, em que não mais se lida com a co-presença da coisa, do olho e da imagem no espaço de tempo ideal da tomada de visão – nesse universo simbólico, a criação da imagem pode derivar de uma determinação aritmética de cálculo. Não se trata, cabe frisar, de três momentos estanques e linearmente subseqüentes, mas que dialogam e se re-significam um em face do outro.

Os modos de fazer imagens foram atravessados pelo desenvolvimento tecnológico: se inicialmente lidávamos com sua criação contando com a ajuda de instrumentos ou ferramentas, a exemplo do pintor com os seus pincéis, desde o surgimento da fotografia, trazida na esteira da revolução industrial, passamos a compartilhar sua autoria com os aparelhos – as câmeras –, na medida em que estes passaram a fazer parte constitutiva do processo criativo. Diferentemente dos instrumentos, os aparelhos trazem consigo uma programação, ou seja, a pré-inscrição de um número limitado de possibilidades de uso, que lhes confere autonomia na dinâmica da criação, dispensando o usuário de um conhecimento técnico mais elaborado para garantir o seu funcionamento. Se, por um lado, a simplificação do manuseio pode liberar o usuário para a ampliação da produção, por outro, a conformação ao programa pode transformá-lo em seu funcionário. Assim sendo, diz Flusser (1989), desafiar o



aparelho a é condição para a liberdade no processo criativo. Esse desafio, entretanto, implica numa ação que segue duas direções, uma de caráter técnico, que consiste na experimentação de situações não programadas no aparelho, outra, de caráter filosófico, que implica intermitentemente repensar o seu sentido na cultura.

Tanto Flusser (1989) quanto Santaella (1994) pontuam a diferenciação qualitativa existente entre os aparelhos e os utensílios. Flusser (1989) salienta que, diferentemente dos instrumentos e ferramentas, usados para produzir objetos, os aparelhos produzem signos, uma vez que sua programação simula o que a subjetividade humana traduz em conceitos. Santaella (1994), por sua vez, acentua que os aparelhos, concebidos como máquinas sensoriais e cerebrais, funcionam como extensões dos sentidos humanos e, por isso mesmo, “são máquinas de registro, que não apenas fixam, num suporte reprodutor, aquilo que os olhos vêem e os ouvidos escutam, mas também amplificam a capacidade humana de ouvir e ver, instaurando novos prismas e perspectivas que, sem os aparelhos, o mundo não teria.” (SANTAELLA, 1997, p.37). Em que medida os aparelhos amplificam efetivamente a visão? Em que medida dispensam os olhos de um trabalho mais acurado? Do que vemos, o que creditamos aos olhos, o que creditamos ao aparelho?

IMAGEM, CONHECIMENTO E VERDADE

Que pretende o pesquisador, quando elege a câmera por companheira? Se, como nota Benjamin (1987), a realidade que se oferece à câmera é diferente da que se dirige ao olho humano, que realidade é essa que o pesquisador busca que justifica a sua presença e a sua necessidade? Que signos e conceitos pretende tomar de empréstimo das entranhas desse tipo de aparelho? Em que medida a câmera é decisiva no processo de criação de conhecimento do pesquisador, e em que medida o pesquisador se transforma em seu funcionário?



Respeitadas as desigualdades que ainda afetam a chamada “inclusão digital” pode-se dizer que hoje a produção e a publicização de imagens tornou-se uma prática extremamente comum – ao alcance do apertar de um botão. Exemplo disso, a infinidade de fotografias e vídeos que povoam a *Internet*, produzidos artesanalmente com o auxílio de câmeras digitais ou mesmo de telefones celulares. Nesse sentido, o avanço tecnológico em muito colaborou para a multiplicação das imagens, tanto no que se refere à democratização, quanto à banalização da prática de fazê-las e de se relacionar com elas. Estamos ainda um tanto deslumbrados com a desobediência à lei divina e as imagens em nossas mãos soam como troféus de uma secular desobediência, que talvez nem nos lembremos mais qual seja, afinal, num contexto em que as imagens se transformam em objeto de culto, heresia talvez seja não assumi-las como desejo. De todo modo, as imagens hoje se transformaram em senhas para uma outra natureza de comunhão: a do cotidiano de um narrador pós-moderno que fala de si a partir daquilo que vê e que elege a imagem como forma biográfica. Uma breve observada em álbuns e vídeos de *sites* de relacionamento dá-nos a dimensão desse fenômeno social que se multiplica e se redimensiona à medida que os aparelhos portáteis – que quase se fundem aos corpos – se tornam mais acessíveis.

Câmeras, *notebooks*, *datashows*, *softwares* de tabulação. Também o pesquisador – sujeito contemporâneo inserido na cultura das imagens – cada vez mais faz dos aparelhos seus parceiros de pesquisa. Toma de empréstimo seus signos e reorganiza, com isso, seus próprios códigos de apreensão e compreensão dos fenômenos. Não há dúvidas de que com a ajuda dos aparelhos o pesquisador experimenta perspectivas de visada que, sem eles, jamais teria. Entretanto, cabe indagar: que formulações teórico-metodológicas demandam ou são demandadas por tais perspectivas até então inusitadas?

Uma mudança significativa trazida pela tecnologia digital diz respeito à possibilidade da simultaneidade entre a produção e a recepção das imagens, na medida em que a própria câmera ao fotografar/filmar tornou-se suporte de exibição dessas imagens. Esse processo é qualitativamente diferente daquele onde a captura da imagem é feita pelas câmeras clássicas e sua exibição, a posteriori, dependia de um outro suporte – o papel fotográfico, a



tela do cinema ou de vídeo. Neste processo, aqui chamado de clássico, com vistas a diferenciá-lo dos processos experimentados com a tecnologia digital, tanto a captura, quanto a prontidão da imagem produzida demandam a experiência da espera. É num outro contexto, distante do processo de captura, que as imagens se oferecem ao olhar. Só com a revelação, no caso da fotografia, o sujeito toma conhecimento da imagem capturada. Só nesse momento, seleciona as imagens que se considera apropriadas à circulação, seja por critérios técnicos ou afetivos.

Ainda que os procedimentos de revelação e edição dos audiovisuais permaneçam sendo possíveis ou mesmo necessários, com as tecnologias digitais, a visão da imagem na própria tela da câmera, cada vez mais, nos satisfaz, tornando-se esse mostruário o local por excelência para uma primeira seleção daquilo que será armazenado, mostrado ou “deletado”. Muitas das imagens hoje produzidas permanecem guardadas na memória de suas câmeras de captura ou mídias de armazenamento, a exemplo dos CDs e DVDs, “protegidas” da visibilidade. Quantos CDs guardamos, em casa ou em nossos arquivos de pesquisa, sem que sequer lembremos das imagens que lá estão? Quantas imagens não sobreviveram ao crivo do primeiro olhar – eminentemente pragmático? Paradoxalmente, outras imagens circulam de forma imediata, garantida pelas tecnologias digitais de transmissão, desafiando os modernos limites entre o público e o privado. Nunca convivemos com tantas câmeras em nosso cotidiano e, ao mesmo tempo, com uma circulação tão pequena de fotografias em suporte convencional. Numa ou noutra situação, parece necessário recolocar a pergunta de por que fazê-las e de que uso fazer delas.

Pesquisar com ou sem a câmera resulta em diferentes pesquisas. Ainda assim, vale destacar, diferentes câmeras oferecem diferentes possibilidades. Por exemplo, as câmeras digitais inauguram uma forma diferente no modo como recebem o olhar, não mais exigindo acoplar-se ao olho de um sujeito individual que fotografa ou filma. Deixar a câmera mais distanciada dos olhos permite escolher um enquadramento de foco e, simultaneamente, ter a visão do contexto circundante. Esse distanciamento é decisivo no recorte dado pelo pesquisador. Ao trazer a câmera para junto do olho, assume como foco principal o enquadramento que a câmera permite; quanto mais ela lhe parecer invisível, mais se sente em



contato com o objeto do seu olhar. Usar a câmera de forma distanciada (experiência trazida pelas câmeras digitais) implica considerar no campo observado além do foco devolvido no *ecran* também aquilo que se coloca materialmente entre o aparelho e o pesquisador. Ao contrário de pretender tornar a câmera invisível, o pesquisador a assume como foco primeiro do seu olhar. Grudar a câmera ao olho ou posicioná-la distanciadamente permitem diferentes experiências, como, por exemplo, assumir individualmente ou compartilhar com outra pessoa a escolha do foco a registrar ou a avaliação das imagens produzidas (LOPES, 2005).

Nesse sentido, escolhas aparentemente simples mostram seu grau de complexidade, dando a perceber o quanto aquilo que se apresenta como inovação técnica, ao ser apropriado socialmente, transforma-se em cultura, no caso, uma cultura de pesquisa: Que câmera escolher? Onde posicioná-la? Onde se posiciona o pesquisador, dentro ou fora dos limites cobertos pela câmera? Quem irá operá-la? Qual o grau de intimidade do pesquisador com o aparelho? Que conexões existem entre os aspectos técnicos e as orientações epistemológicas que balizam a pesquisa? Por que filmar ou fotografar? Não há dúvida de que com o auxílio da câmera, o pesquisador experimenta uma perspectiva de visada qualitativamente diferente, não apenas do objeto em estudo, como também da própria situação de pesquisa. É possível ao pesquisador, por exemplo, rever inúmeras vezes a situação observada, atentar a detalhes que só a câmera permitiu registrar, ver a si mesmo “de fora” e conferir à situação de pesquisa um acabamento que inclui a alteridade por ele instituída (JOBIM E SOUZA, 2003). Efetivamente, seu modo de produção altera suas formas de percepção, e vice-versa.

Em suas reflexões sobre as transformações da arte face às técnicas de reprodução, Benjamin (1987) já afirmava que há uma relação dialética intrínseca entre os modos de produção e os modos de percepção da arte e da cultura. Qualquer transformação num desses campos altera o outro, sem que haja entre eles relação de hierarquia ou causalidade, ou seja, as transformações no campo da arte não se fazem perceber apenas na materialidade das obras criadas, mas no próprio modo como passamos a nos relacionar com a arte e com os processos de criação artísticos até então disponíveis. Tomando como perspectiva a atualidade dessa tese não podemos nos furtar da indagação filosófica sobre o sentido do olhar neste contexto



contemporâneo de proliferação das imagens. Se, como pondera Santaella (1997), os aparelhos são extensões materiais, complexas e especializadas de um homem que, literalmente, não cabe mais dentro de si, cabe indagar em quê tal especialização exteriorizada afeta, de fato, os modos de percepção. A autora afirma que é a partir do que o homem exterioriza que se pode compreender seus processos internos – nessa direção, a construção de aparelhos simuladores de sentidos ajudam a dar consciência ao homem do seu próprio “funcionamento” interno. Não há, pois, como cindir o avanço técnico do avanço cultural, se a técnica for também entendida como cultura. Que pretende o homem quando fabrica tais aparatos? Que interferências esses aparatos provocam em seus processos criativos? Esta perspectiva de compreensão recupera a dimensão humana da tecnologia ao mesmo tempo em que recoloca para o homem a sua humanidade como questão (MACHADO, 2001).

Mais que um dado físico ou biológico, a visão, assim como os outros sentidos, é uma construção cultural que engloba vários campos da subjetividade humana: a estética, a política, a ciência etc., variando, assim, suas atribuições e significações. Entretanto, nesta virada de milênio, a visão tornou-se, impulsionada pela construção de inúmeros objetos óticos, o sentido humano mais aguçado. Marilena Chauí (1993) ajuda-nos a perceber o quanto a contemporaneidade privilegia a visualidade, a ponto de nomear como “visão” experiências humanas ligadas a outros modos de percepção. Exemplifica a extensão conceitual da visão entendida unicamente como trabalho do pensamento a partir do uso corrente de expressões como perspectiva, visão de mundo etc., que credenciam ao olhar elaborações intelectuais que implicam outros sentidos. “A tradição do pensamento ocidental sempre reduziu o ver ao pensamento do ver. A vista sempre foi definida como o mais intelectual de todos os sentidos, o mais próximo do intelecto, o sentido do conhecimento e da razão.” (NOVAES, 2003, p. 108).

Na opinião de Jorge Furtado (1994) e Win Wenders (1994) a produção de imagens, hoje, não está, necessariamente, ligada ao desejo de aprender a olhar. As maiores motivações à produção de imagens na contemporaneidade, seja para fazê-las ou para ser mostrado por elas, são, segundo estes cineastas, a vaidade e a capitalização, responsáveis por transformar o mundo das imagens numa potente indústria, ancorada, sobretudo, na lógica do



consumo e nas mídias de massa. Fazendo da imagem objeto de culto, fez-se da visibilidade uma religião. Flusser (1989) pondera que nossa sede de fazer imagens para melhor compreender o mundo resultou na ilusão de que as imagens fossem, elas mesmas, o mundo e, assim sendo, elas, as imagens, então, nos bastariam. Nessa ilusão, abdicamos de compreender as imagens como janelas a partir das quais apreciamos e desvendamos o mundo. Contrariamente, as transformamos em biombos atrás dos quais supomos a posse do mundo. Pouco ou nada sabemos das suas condições e intenções de produção e distribuição. Ou, mais grave, não imputamos a elas a capacidade de gerar tais indagações.

Nessa mesma direção, Win Wenders (1994) pondera que a profusão das imagens e os excessivos apelos ao olhar, paradoxalmente o estão atrofiando. Essa infinidade de imagens pedintes tem dado a ilusão de que o olhar toma forma na exterioridade. E são tantas e se sucedem o tempo todo que vamos sendo educados a vagar o olhar na superfície. Os homens aprenderam a se adaptar a essa evolução. Eles “vêm mais rápido” e compreendem mais rápido as relações visuais. Em contrapartida, outros sentidos se atrofiam (p.183). Jorge Furtado (1994) partilha com Wenders a crença de que a sociedade contemporânea, com suas requintadas tecnologias, produziu uma ditadura de imagens, seja pela sua quantidade, seja pelo que mostram ou vendem. Segundo estes cineastas, a ditadura das imagens se constitui somando em seu avesso muitos débitos: com os temas não tocados pelas imagens, com as outras linguagens, com os demais sentidos humanos.

Assim sendo, cabe também indagar: Em que medida a câmera aguça a percepção do pesquisador? Se por um lado, sua presença o libera de um tipo de trabalho que, sem ela, se fazia necessário, que outras formas de percepção, a partir da entrada da câmera na situação de pesquisa, foram sendo colocadas em desuso? No que isso afeta as suas questões de pesquisa e o seu modo de investigar? A extrema confiança na especialização dos aparelhos, com suas garantias de registro e armazenamento, contribui para a secundarização ou mesmo para o embotamento de outras formas perceptivas do pesquisador? Terá se transformado o homem em extensão do aparelho? Produzir tantas imagens tem nos ajudado a ver o mundo e a nós mesmos de maneira diferente?



A *visão*, diz Novaes (2003, p. 108), “se desdobra em visão intelectual e sensível: ela é, de um lado, pensamento, “inspeção do espírito”; e de outro, a visão corporal, em ato. Por isso, a visão se faz em nós por tudo aquilo que está fora de nós. O olhar consiste, pois, não apenas no ato de ver ou de ser visto (e esse é o fracasso do olhar contemporâneo, a condição trágica do homem moderno que só pensa no ver e no ser visto). É da natureza do olhar querer mais do que ver e ser visto: ele quer e pode “fazer ver”. Recriar a capacidade de fazer ver é o desafio que Jorge Furtado (1994) lança aos fazedores de imagem, incluindo-se na empreitada. Penso que é este também o desafio da pesquisa: *fazer ver* ao pesquisador e aos demais interlocutores da pesquisa. Para *fazer ver*, entretanto, os autores que nos acompanham nesta reflexão sugerem ser necessário abdicar da felicidade fácil da visibilidade de superfície e da pretensão de tornar-se “apontador de verdades”, amparado nos preceitos da razão instrumentalizada, que tudo vê e, vendo, tudo pode explicar. Tal pretensão assenta-se numa concepção de verdade tomada como posse, que tranquiliza e aplaca os medos face ao desconhecido: se a verdade está na imagem, posso descomprometer-me de buscá-la em mim.

Fazer ver implica em, no contrapelo da ditadura das imagens e da visibilidade, buscar ver a partir de outros referências – sobretudo o da “invisibilidade”. A invisibilidade não é vista aqui como “aquilo que está encoberto ou oculto ao olho humano e que, ao mobilizarmos outros sentidos ou outros artifícios, conseguimos desvendá-lo. (...) entendemos o invisível como condição de criação das obras de arte e do pensamento” (NOVAES, 2003, p. 106). A invisibilidade se associa à idéia do porvir.

Quanto mais se estende o mundo visível, mais se alarga, também, pela mesma lógica e na mesma proporção, o do invisível. (...) Nesse caso, talvez não se deva fiar-se apenas no olhar tecnológico da ciência, se nossa língua, nossa representação interior não são capazes de segui-lo. (BAVCAR, 2003, p. 123).

Nessa perspectiva, a verdade, entendida como criação, permanece como busca e tensão, uma vez que estamos sempre implicados naquilo que produzimos. O que, na pesquisa com imagens, se torna visível, alarga na invisibilidade a possibilidade de questões.



OS ÓCULOS DE WIN WENDERS E O OLHAR DE EVGEN BAVCAR

Vivemos uma época de excessos, alimentada pela lógica capitalista da produção e do consumo. Nessa lógica, tornou-se “natural” viver imerso numa imensidão de imagens, onde poucas se diferenciam de vitrines. Nossos olhos são levados a consumir imagens que se sobrepõem intermitentemente; do mesmo modo, a sedução pelo instantâneo acaba nos levando a produzi-las antes mesmo de compreender o seu sentido, mesmo porque o tempo da ação nem sempre é compatível ao tempo da reflexão. É preciso aprender ou reaprender a dedicar mais tempo às imagens, seja na sua contemplação, seja na sua feitura. No campo da pesquisa, essa tarefa precisa ser entendida como produção teórica.

Win Wenders, em depoimento no filme *Janela da Alma*², conta-nos uma instigante história que se oferece como alegoria para a construção de um novo caminho em direção à invisibilidade ou à construção de outros modos de olhar: *“Quando tinha uns trinta anos, tentei usar lentes de contato. Mas quando eu estava com as lentes, vivia procurando os óculos. Eu via bem com as lentes, mas sentia falta do enquadramento. Acho que sua visão é mais seletiva e você tem consciência do que realmente vê. Quando estou sem óculos, sinto que vejo demais. Eu não quero ver tanto. Quero ver com restrição, mais enquadrado.”*

Ver menos, para tentar ver melhor. A proposição que Win Wenders tece a partir do lugar de quem é espectador é levada pelo cineasta, também, para o lugar que ocupa como produtor de imagens, restabelecendo a dialética entre a produção e a recepção. Esse, por exemplo, é o mote de seu filme “O céu de Lisboa” (ALEMANHA, 1995). No filme, o personagem Friedrich é um cineasta em busca da pureza das imagens, perdida na medida em que estas, mais que *mostrar*, se dedicaram a *vender*, agregando valores de uma outra natureza. Nessa troca de função, perderam a confiança de quem as olha. *Elas não são mais confiáveis. Todo mundo sabe disso. (...) As imagens estão vendendo o mundo numa grande liquidação.* Inconformado, Friedrich busca libertar as imagens de todos os valores agregados; busca libertá-las, inclusive, de quem as produz e de quem as contempla. Insana ou lucidamente,



espalha câmeras em mãos de crianças e jovens que vagam pela cidade carregando-as ocultas em sacolas, amarra sua câmera às próprias costas supondo isentar-se das imagens que captura, no desejo de libertar-se de seu próprio olhar. Uma vez feitas, as imagens são guardadas, sem que tenham sido olhadas. Nessa busca, pensa ter encontrado uma saída construindo uma biblioteca de imagens não vistas, à espera de uma geração, também pura, num futuro em que nós e nossos valores estejamos extintos: *Uma imagem que não é “vista”, não pode vender nada. É pura, então, verdadeiramente bela. Em uma palavra: inocente. Enquanto um olhar não contaminá-la, está em harmonia com o mundo. Se não os vemos, a imagem e o objeto são indissociáveis. É somente quando olhamos a imagem que o objeto que está nela começa a morrer..*³

É o personagem Winter, engenheiro de som inicialmente chamado para associar às imagens os sons da cidade, quem oferece contraponto à radical postura que o amigo toma. Após sucessivos desencontros que dão indícios da crise por que passa o cineasta, Winter depara-se com o relato – gravado – do arrojado projeto redentor das imagens. Decidido a partir, uma vez que “imagens não vistas” prescindem de som, deixa a seu velho companheiro um precioso recado: *Fritz, você se perdeu? Essas pequenas imagens o iludiram. Agora você está num beco sem saída, com a face voltada para o muro. Dê meia volta e confie de novo nos seus olhos. Eles não estão nas suas costas. E confie nessa velha manivela, ela ainda pode rodar filmes. Por que gastar tempo com imagens sem valor, quando pode fazer outras essenciais com o seu coração com celulóide?*

O que “salva” uma imagem, diz Win Wenders (1994, p. 184-185), é sua capacidade de contar uma história. “No mundo inteiro corre-se o perigo de produzir imagens como se este fosse um fim em si mesmo. (...) A única maneira de se proteger do perigo ou da doença que representa uma imagem auto-satisfeita é acreditar no primado da história.”

² Janela da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Brasil. 2002.

³ O Céu de Lisboa. Direção de Win Wenders. Alemanha, 1995. (Todas as transcrições foram feitas por mim).



Confiar no próprio olhar e produzir imagens que contam histórias, paradoxalmente, é esse o propósito de Evgen Bavcar. O fotógrafo esloveno, naturalizado francês, que é cego, apresenta-se como *uma câmera obscura atrás de outra câmera obscura*. Considera que a constante curiosidade sobre o *como* fotografa, apequena-se ao reduzir seu trabalho à esfera técnica da fotografia. Apresentando-se como um filósofo da imagem, pensa que a promissora questão que deflagra diz respeito ao *por que*, sendo cego, faz imagens. Bavcar diz não poder aceitar as imagens feitas pela câmera do modo como são; precisa intervir nelas para que sejam do jeito que ele as quer ver. Por isso, entra nas mesmas, para dotá-las de fabulação, carregá-las de ficção. “Suas intervenções expressam a materialidade das coisas visíveis que ele observa a partir do ponto cego de onde ele as constitui” (COELHO, 2006), procurando entrar no espaço do visível para lembrar que pertencemos a uma realidade tridimensional.

Bavcar fotografa geralmente à noite, dizendo, humoradamente, que esta lhe oferece mais segurança e lhe permite melhor controle da luz. Dispensando ajuda do foco automático, marca com suas mãos o distanciamento necessário entre a câmera e o objeto/pessoa a ser fotografado, e se orienta pelas próprias vozes dessas pessoas ou com objetos sonoros que prende nas roupas de seus modelos. Nesse ato, transforma em tátil e sonora uma produção que a nós, videntes, parece ser unicamente visual. Ao mesmo tempo lança o desafio teórico de repensar as esgarçadas fronteiras entre as artes visuais e plásticas, cobrando delas novos estatutos. Sua obra é um exemplo promissor daquilo a que Flusser (1989) denominou “desafiar o aparelho”, exigindo dele ações não previstas em sua programação.



Diferentemente do personagem Friedrich, que, no filme de Win Wenders, vê na suposta eliminação das idéias e ideologias a possibilidade de resgatar a pureza das imagens, Bavcar compreende que são essas idéias e ideologias que dão às imagens a possibilidade de contar uma história. *Narciso morreu afogado porque não compreendeu que entre ele e a imagem existe a água. Eu sei que entre eu e a imagem há o mundo, há a palavra dos outros, uma grande distância. (...) Não há perigo de morrer dessas imagens, porque não sou tonto como Narciso. Sou Narciso sem espelho. Para mim as imagens existem através do olhar dos outros, que me falam, que me trazem, que me permitem ver.*⁴

Disto derivamos que o olhar é constituído pelo saber e pela sensibilidade do pesquisador. Nesse sentido, entram em jogo não somente os pormenores técnicos e metodológicos, mas também a densidade teórica que sustenta as questões e os caminhos, tanto quanto a sutil percepção que apenas o acontecimento da pesquisa nos faz ver. Essas características não são próprias da máquina, por mais que a máquina nos permita aguçá-las ou tomar consciência delas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando apresentar algumas considerações finais ao presente texto, deparo-me uma vez mais com as questões que o originaram: por que fazer imagens e que uso fazer delas? Traçando um percurso da contribuição dos autores que ajudaram a encorpar este ensaio, percebo que essas questões se mostraram presentes em diferentes contextos da humanidade. Concluo, pois, que as muitas respostas a que essas questões se abriram, por mais amplas e conclusivas que tenham se apresentado nos diferentes contextos, não constituíram o núcleo fixo deste texto. Assim como não constituem o núcleo fixo na atividade da pesquisa. O ponto fixo é a pergunta, é o perguntar.

⁴ Face a face com Bavcar. Entrevista concedida por Evgen Bavcar a Lucrecia Zappi. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1644,1.shl>>. Acesso em: 30 mar. 2008.



Ao mesmo tempo, não há como concluir este texto sem levar em consideração que sigo embrenhada na atividade de pesquisa e que as imagens a todo instante cobrarão de mim, pesquisadora, uma postura. Como trilhar um caminho de pesquisa sem se deixar transformar-se em funcionária do aparelho? Quem sabe, produzindo imagens e refazendo sempre a indagação sobre o sentido de fazê-las.

Toda reflexão, diz Bakhtin (2003), precisa nascer e banhar-se na materialidade da vida, do mesmo modo que a vida cotidiana precisa fomentar exigências de reflexão. Nessa perspectiva, é necessário fazer e usar as imagens para que a questão sobre o sentido de fazê-las se mantenha viva. Do mesmo modo, é necessário manter vivas as perguntas, para que as imagens, tanto quanto o olhar, dotados de sentido, permaneçam necessários à condição humana.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. (v. 1).

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000.

BAVCAR, E. Um outro olhar. **Humanidades**, Brasília, v. 49, p.121-125, 2003.

COELHO, A. C. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal do Recife, Recife, 2006.

CHAUÍ, M. Janela da alma. Espelho do mundo. In: NOVAES, A. **O Olhar**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

FLUSSER, V. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'água, 1989.



FURTADO, J. **A mágica da imagem**. Disponível em: <www.casacinepoa.com.br>. Acesso em: 12 abr. 2009.

JOBIM E SOUZA, S. Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: questões éticas e metodológicas. In: SOUZA, S. J; FREITAS, M. T.; KRAMER, S. (Org.). **Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo, SP: Cortez, 2003.

LOPES, A. E. **Olhares compartilhados: o ato fotográfico como experiência alteritária e dialógica**. 254 fl. 2005. Tese (Doutorado) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MACHADO, A. “Apresentação”. In: FLUSSER, V. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D’água, 1989. p. 09-18.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo, SP: Edusp, 2001.

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo, SP: Cultrix, 1972.

NOVAES, A. Imagens impossíveis. **Humanidades**, Brasília, v. 49, p.106-113, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. In: DOMINGUES, D. (Org.). **A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo, SP: Fundação Editora da UNESP, 1997. p.33-44.

WENDERS, W. Paisagem urbana. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 23, p. 180-189, 1994.

ZAPPI, L. **Face a face com Bavcar: entrevista com Evgen Bavcar**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1644,1.shl>>. Acesso em: 30 mar. 2008.

Rita Ribes Pereira

Licenciada em Filosofia pela UFPel;
Doutora em Educação pela PUC-Rio;
Professora da Faculdade de Educação
da UERJ; Procientista UERJ/FAPERJ;
Coordenadora do Grupo de Pesquisa
Infância, Mídia e Educação
E-mail: ritaribes@uol.com.br

Recebido em: 22/06/2009
Publicado em: 00/00/2009