

AUTO-RETRATO: UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Relato da Oficina do I Simpósio Brasileiro Gênero & Mídia

Luciana Martha Silveira¹

Resumo

Este artigo se propõe a descrever a oficina “Auto-retrato: uma questão de gênero” oferecida no I Simpósio Brasileiro Gênero e Mídia. Tal descrição é feita através do registro de quatro momentos vividos pelos participantes, onde se colocam fotos 3x4, a escolha de objetos, o teste das cores de Max Lüscher e exposição dos resultados.

Palavras-chave: Oficina, fotografia, cor.

O propósito da Oficina “Auto-retrato: uma questão de gênero”, ocorrida dentro da programação prevista para o I Simpósio Brasileiro Gênero e Mídia (14 a 17 de agosto de 2005), foi montar uma exposição fotográfica a partir de experimentações na construção semiótica do auto-retrato. Especificamente, a idéia foi propor vivências no entorno do processo sócio-cultural simbólico que envolve a construção da auto-imagem, através dos questionamentos que envolvem o registro fotográfico.

No final da Oficina, fizemos a montagem de uma exposição fotográfica a partir do material registrado nas discussões, vivências e experimentações dos participantes, registradas em imagens fotográficas. Para tanto, produzimos e discutimos a produção fotográfica de imagens em quatro momentos, que envolveram o registro puro e simples de um retrato tipo 3x4, a montagem de um “auto-retrato” a partir de objetos variados, a montagem da exposição e a posterior discussão sobre os resultados em imagens.

Todo o processo se deu em três horas e foi, apesar do curto espaço de tempo, bastante gratificante, sendo que o resultado mostra por si o envolvimento dos participantes.

A questão da fotografia como “testemunho” da verdade

A questão da mimese fotográfica ou a ligação entre a fotografia e uma certa sensação de “testemunho” da realidade foi a principal questão a ser discutida na Oficina, pois a construção simbólica da auto-imagem registrada no retrato fotográfico traz à tona uma grande discussão dialética sobre, de um lado a tradução fiel, ponto-a-ponto, física e minuciosa que o processo fotográfico faria do modelo e, de outro, toda a possibilidade de idealização disfarçada sob o enquadramento, o foco, a atitude ou os detalhes ampliados do modelo.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero e Tecnologia – GeTec. E-mail: silveira @ppgte.cefetpr.br.

Estas questões estão presentes no âmago da formação de uma filosofia da fotografia, sendo já diversas vezes discutida desde a descoberta do processo fotográfico como possível captura das imagens.

O objetivo da busca tecnológica para a captura da imagem foi a eliminação da intervenção humana no processo, pois quanto mais formal e automático se tornasse o procedimento de captação da realidade visual figurativa, mais “fiel” seria a imagem. A presença humana neste processo trazia interferências emocionais, interferindo na “fidelidade” do processo.

Até o apafecimento da gênese mecânica das imagens fotográficas, as técnicas de geração da pintura, do desenho ou da gravura, outras formas de registro da realidade visual figurativa, estavam ligadas unicamente à criatividade e habilidade manual do artista no lidar com as suas ferramentas artesanais.

A fotografia não exigia esta habilidade manual, presente fortemente na pintura, para produzir imagens “fiéis” às cenas reais. A simples aquisição de uma máquina fotográfica dava a ilusão do poder de escolha das cenas que a Química e a Física se encarregavam de registrar.

Então, desde o aparecimento da fotografia no século XIX, se discute a ontologia da sua imagem. Esta discussão fixa-se fundamentalmente em dois pontos: por um lado, a sensação de verossimilhança causada pela imagem fotográfica em relação aos objetos, pessoas ou cenas registradas e, por outro, o grau de interferência da gênese mecânica em todo o seu discurso.

Diferentemente da escrita ou da pintura, nos quais os autores parecem interferir mais diretamente no processo de representação do real, a fotografia provoca a sensação de *testemunho* da realidade. Acredita-se que isso se deva à sua gênese mecânica, que ilusoriamente eliminaria o homem do processo de captação da imagem. Diz-se “ilusoriamente” porque também é conhecida a interferência da máquina e do fotógrafo neste processo, denunciados através do enquadramento, da pose, do foco, etc.

Philippe Dubois (1998) chama a sensação de fidelidade como “princípio de atestação da fotografia”, quer dizer, como ele mesmo explica, ela atesta ontologicamente a existência do que mostra.

Duas principais correntes de pensamento se desenvolveram em torno destas questões e suscitam discussões até os dias de hoje. A primeira delas é a idéia de mimese, ou seja, a fotografia seria um espelho da realidade, um *analogon* do real. Já o discurso do século XX dirigiu-se para a idéia contrária, em que a fotografia interpretaria e transformaria a realidade, colocando a gênese automática da imagem fotográfica na situação ideológica de análise, interpretação e interferência no real.

As duas principais visões sobre a ontologia da imagem fotográfica foram alimentadas com maior ou menor intensidade em séculos diferentes, porém, convivem paralelamente até os dias de hoje, suscitando discussões de várias naturezas.

A idéia vigente no primeiro século de existência da fotografia era a de mimese. A fotografia, numa analogia com o seu objeto de referência, é o espelho perfeito, um *analogon* do objeto real. Isto se dá principalmente em função de sua gênese mecânica, que supostamente elimina o homem do processo de captação da cena.

Criticando a posição da fotografia como mimese, Vilém Flusser, pensador do século XX, diz que a mimese une a imagem e o mundo numa cadeia ininterrupta de causa e efeito, dando a sensação para o espectador de interpretação imediata. Para ele, na mimese, o observador confia na fotografia tanto quanto nos seus próprios olhos, ignorando a ação transformadora do fotógrafo e da câmera ao captar a imagem (FLUSSER, 1985).

No pensamento da mimese, comparando a fotografia e a pintura, a diferença estaria justamente na presença do pintor entre a imagem e o espectador, enquanto a fotografia teria uma aparente ausência do fator humano. Para este pensamento, o espectador da pintura tinha que decifrar a interferência do pintor para perceber a representação, enquanto que a câmera fotográfica não necessitava ser decifrada, ou seja, a gênese mecânica tornava transparente o processo de transformação do objeto em imagem.

Na verdade, esta ligação entre a gênese mecânica e a sensação de espelho perfeito do real surgiu bem antes do nascimento da fotografia. O aparecimento de um modo mecânico de registro gráfico no século XIX estava vinculado à necessidade de fixar as imagens da *camera obscura* e ao mesmo tempo de libertar a pintura do compromisso documental com o referente. Por isso, a sensação de mimese entre a imagem fotográfica e o objeto, no início de sua invenção, foi inevitável.

Em 1826, data em que se acredita ter nascido a fotografia, fixar imagens do real num objeto que poderia ser observado a qualquer hora era um sonho que se tornava realidade. Carregar junto de si um pedaço de outra pessoa ou do momento outrora vivido era quase um milagre. Fotografar significava apropriar-se do sujeito fotografado, pelo menos de parte dele, isto é, de sua imagem.

Os momentos de felicidade, de apreensão, ou de simples recordação, não precisavam mais ficar na memória e, sim, nos bolsos ou nas paredes, para que todos vissem. A qualquer momento em que se precisasse lembrar os fatos, sacava-se de uma espécie de memória alternativa (os bolsos ou a parede) a coleção de fotografias, “testemunho” do que havia acontecido.

Depois de inventado o processo fotográfico, a mecânica e química da fotografia foram rapidamente desenvolvidas. A fotografia só apareceu no século XIX devido à Revolução Industrial, que proporcionou uma cultura da mediação mecânica da representação do real e praticamente exigiu a invenção de um aparelho que tornasse este processo viável.

A consideração de que o começo da fotografia foi marcado pela mimese está baseada na gênese automática. A própria natureza técnica do processo induz a idéia da sua capacidade de imitar perfeitamente as cenas do mundo real, ou seja, já não temos um ser humano interpretando a imagem, mas temos agora uma máquina.

Apesar de ter sido gerada a partir do próprio nascimento da fotografia no século XIX, a idéia de mimese adentrou o século XX nas idéias de um dos principais pensadores: Roland Barthes (1978) e (1984).

Roland Barthes escreve dois principais textos sobre a fotografia: “A mensagem fotográfica” (1978) e “A câmera clara” (1984). Em “A mensagem fotográfica” (1978), ele define seu principal conceito sobre a fotografia: uma *mensagem sem código*.

Com este conceito, Barthes instala uma polêmica em torno da mimese fotográfica, pois afirma que a fotografia é constituída apenas no nível da denotação, longe da idéia da máquina fotográfica promover alguma transformação no real.

Barthes ainda afirma que, mesmo havendo uma redução de proporção, perspectiva ou cor (conseqüências principalmente da passagem da tridimensionalidade do real para a bidimensionalidade da fotografia), esta redução não era uma transformação quando se passava do real para a fotografia. Diz ele que não era necessária a inserção de código algum entre o objeto referente e sua imagem fotográfica. Admite que a imagem não era o real, mas sim seu perfeito *analogon* (BARTHES, 1978).

A fotografia para Barthes possui duas mensagens: uma denotativa e outra conotativa. Por sua gênese mecânica, ela é exclusivamente constituída de mensagem denotativa. Diante de uma fotografia, a sensação perceptiva de denotação é tão forte que obscurece toda a conotação atribuída pela transformação cultural do real.

Mais tarde, no livro "A Câmera Clara" (1984), Barthes revê essa posição, mas não consegue sair da visão fotográfica baseada na mimese. Ele continua fascinado pela luz que "automaticamente" se fixa na película e cego à tradução das cenas reais operada pelo mecanismo óptico responsável pela imagem fotográfica.

Barthes chega a considerar a presença do fotógrafo, mas não como um agente de transformação, e, sim, apenas como um operador da câmera.

Não se pode vincular a fotografia à necessidade de um referente, pois ela pode existir sem ele. A câmera, a luz, o diafragma, o obturador, tudo isso também é necessário para a aparição da imagem fotográfica.

Mais recentemente, outros pesquisadores da linguagem fotográfica, como Phillipe Dubois (1998) e Jean-Marie Schaeffer (1996), começaram a pensar a fotografia dentro da classificação semiótica indicial de Charles Sanders Peirce. Neste caso, a fotografia é vista como um traço do real, uma maneira intermediária entre a radical mimese e a radical desconstrução, ou seja, considerando que a fotografia interpreta o real sem desconsiderar que o referente é a sua causa.

Pensando em termos da semiótica de Peirce (1978), a fotografia como mimese está para o *ícone* assim como a desconstrução da fotografia está para o *símbolo*.

Essa nova maneira de encarar a relação entre a fotografia e seu referente está no meio-termo entre a mimese e a desconstrução. Através deste conceito, reconhece-se o sentimento inevitável de realidade diante da imagem fotográfica e a existência de uma *contigüidade física* entre a fotografia e o seu referente, porém não necessariamente se cai na tentação da mimese ou na desconstrução interpretativa.

Os dois conceitos partem do mesmo princípio, ou seja, a gênese automática da fotografia. Aqueles que acreditam na *mimese* da fotografia o fazem por sua gênese automática e conseqüente homologia automática. Os que consideram a fotografia como *índice* também consideram a natureza técnica do processo fotográfico, tendo como base as leis da química e da física por trás da impressão dos raios luminosos refletidos pelo objeto ou de outra

fonte de luz qualquer.

Segundo Dubois (1998, p. 45), foram necessárias as passagens pela mimese e a negatividade da desconstrução para que a questão da pregnância do real na fotografia pudesse chegar a ser recolocada positivamente, como índice, sem estar voltada à idéia do *analogon*. Ele quer nos fazer crer que o conceito de fotografia como índice não aceita a fotografia como espelho do real e nem a fotografia como construtora de ilusões ideológicas, mas, sim, promove a volta da questão do referencial fotográfico sem angústias radicais.

No pensamento da fotografia como índice, o realismo referencial traz novamente no seu bojo uma discussão primordial: a presença do referente na fotografia. A percepção da imagem fotográfica fica em evidência, levando em consideração muito de perto a questão da impressão química a partir dos reflexos físicos do objeto referencial, o que diferenciaria a fotografia da pintura e o que também mudaria tudo na percepção da imagem. Uma imagem fotográfica traz sempre a sensação de “rastros” de real.

O conceito da fotografia como índice peirceano ainda está vivamente em discussão. Atualmente, os estudos sobre a ontologia da imagem fotográfica têm dois focos: o primeiro é a fotografia como um signo, atravessado simultaneamente pelas definições da teoria dos signos de Peirce: o ícone, o índice e o símbolo e o segundo é a aparição da pós-fotografia, que é a imagem com aparência fotográfica produzida ou alterada digitalmente.

A fotografia não é mais considerada apenas como indicial, ou como icônica, ou ainda como simbólica exclusivamente, mas como um signo completo (CAIVANO, 1999), isto é, ela não pode ser moldada dentro de uma classe específica de signos, mas como uma mensagem visual completa. Segundo Caivano (1999), diferentes fotografias podem funcionar como diferentes tipos de signos, enquanto que distintos aspectos de uma mesma fotografia podem funcionar como distintos tipos de signos.

O problema da pós-fotografia é a utilização das tecnologias digitais tanto para a manipulação e modificação de fotografias como para a própria criação de imagens com aparência fotográfica, sem utilizar a técnica fotográfica. Isso leva a uma conclusão de que a pós-fotografia representa objetos “inexistentes” e, se não há um referente, ou seja, um objeto cuja luz é captada pela película, não se trata de uma fotografia, é uma pós-fotografia.

Ainda se preocupando com a representação dos objetos de uma cena, Göran Sonesson (1999), Marie Carani (1999), e José Luis Caivano (1999) são alguns autores que tentam definir quais modelos semióticos podem dar conta da diferença entre a fotografia e a pós-fotografia, tentando definir o papel diferenciador da fotografia frente à nova tecnologia de produção de imagens, a pós-fotografia.

Assim como a pintura teve que definir o seu papel e as características específicas de sua linguagem quando a fotografia apareceu, agora a própria fotografia tem que pensar e entender suas características como linguagem, frente a pós-fotografia.

Deve-se atentar para o seguinte aspecto de todas as discussões no entorno da ontologia da imagem fotográfica: todos os processos fotográficos traduzem, de certa maneira, as cenas reais registradas, causando a sensação de “estranheza” própria das representações visuais.

A peculiaridade importante desta discussão desenvolvida aqui é que, apesar de haver esta certa “estranheza” e provar-se físico-quimicamente que o filme fotográfico sempre traduz a realidade, sendo colorido ou em preto-e-branco, a imagem fotográfica ainda possui ingenuamente o papel de “testemunha” da natureza, por ter sido gerada por uma máquina, dando a ilusão de que é um instrumento de precisão absolutamente seguro para se julgar, desde o momento da primeira “olhada”, quem “realmente” é o retratado.

A Oficina “Auto-retrato: uma questão de gênero”

A Oficina “Auto-retrato: uma questão de gênero” teve como finalidade a montagem de uma exposição fotográfica a partir de experimentações na construção semiótica do auto-retrato. Esta exposição foi montada a partir dos resultados imagéticos obtidos das experimentações vivenciadas durante o tempo da própria Oficina. Para se atingir este objetivo, a Oficina se dividiu em quatro momentos:

Momento Primeiro: breve introdução e foto 3x4;

Momento Segundo: foto e imagem;

Momento Terceiro: teste das cores, edição e impressão;

Momento Quarto: montagem da exposição e edição.

Neste contexto, vamos descrever brevemente cada um dos momentos, tentando descrever também com ilustrações o ocorrido nesta Oficina.

Momento Primeiro: breve introdução e foto 3x4

No primeiro contato com os participantes da Oficina, houve uma breve introdução ao conteúdo e objetivos, ou seja, o que iria ocorrer durante as três horas seguintes, tomando o cuidado para não revelar explicitamente todas as etapas, pois precisaríamos gerar certa ansiedade, privacidade, individualidade e surpresa. Com este fim, fizemos uma descrição das etapas, sem mencionar o conteúdo de cada uma, dando, mesmo assim, a ilusão de clarificá-las.

Estávamos numa primeira sala, todos os monitores, a coordenadora e os participantes. Ainda nesta etapa, fizemos também o registro de cada participante no formato 3x4 de uma fotografia. A intenção deste registro, que pôde ser feito diante de todos, era o registro testemunhal fotográfico puro, simples e cotidiano, ou seja, o objetivo foi que os participantes tivessem a clara impressão de que tinham sido registrados em sua imagem “verdadeira”, como numa fotografia para passaporte, no qual se tem a ilusão do registro imagético “puro”, “factual”, “real”, “imediate”.

O resultado dessas fotografias faria parte da exposição final, mas este fato não foi elucidado de início aos participantes.

Ocupamos vinte minutos com o registro de um a um dos participantes, em que eles foram o “cenário” para a fotografia, ou seja, sentaram numa cadeira montada diante de um anteparo branco, com uma câmera sobre um tripé a sua frente, supostamente “livre” de qualquer interferência cultural, mas, sim, somente a máquina e seu registro “ponto-a-ponto”.

Cada participante que se deixava registrar desta forma estava pronto a participar da próxima etapa. Sendo assim, cada um, de maneira individual, foi sendo chamado ao Momento Segundo. O restante foi aguardando e observando os outros se deixarem fotografar.

Momento Segundo: foto e filmagem

Nesta etapa da Oficina, cada participante foi convidado a se dirigir a outra sala, onde pôde encontrar uma mesa montada anteriormente com diversos objetos e outra mesa completamente vazia, como mostra a figura 1.



Figura 1: mesa montada com vários objetos à disposição dos participantes da oficina.

Cada participante teve três minutos para escolher dentre todos os objetos aqueles com os quais se identificava e montar, na mesa vazia ao lado, seu “auto-retrato” a partir dos objetos escolhidos e da montagem. Em seguida, os monitores registraram a cena construída.

Enquanto a escolha era feita, um monitor registrou cada movimento com uma câmera de vídeo. Após o registro da cena em fotografia, foi passada a câmera de vídeo ao participante e solicitado ao mesmo que registrasse a sua montagem e comentasse a escolha ao mesmo tempo, em dois minutos. O resultado em fotografia (figuras 2 a 7) está a seguir:

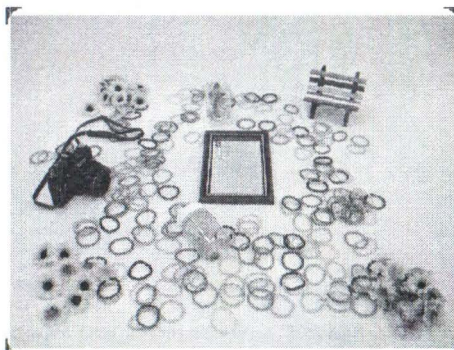


Figura 2: uma das montagens feita a partir da escolha de objetos.



Figura 3: uma das montagens feita a partir da escolha de objetos.

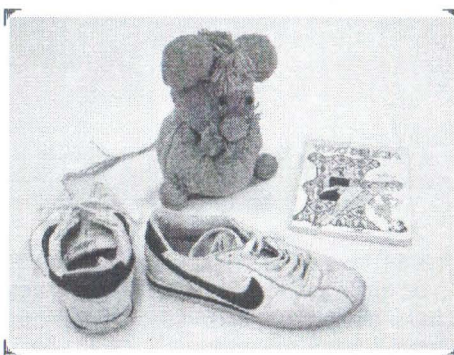


Figura 4: outra montagem feita a partir da escolha de objetos.



Figura 5: uma das montagens feita por um participante da Oficina.

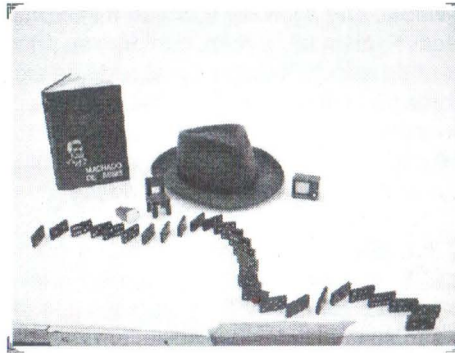


Figura 6: objetos escolhidos e organizados por um participante da Oficina.



Figura 7: montagem feita horizontal dos objetos.

Momento Terceiro: teste das cores, edição e impressão

Após o Momento Segundo, em que os participantes da Oficina tiveram a oportunidade de, cada um, mostrar a sua identidade através da escolha de determinados objetos, foram se dirigindo a uma outra sala, onde estavam sendo aguardados para a aplicação do teste das cores de Max Lüscher (1990).

O princípio do teste de cores de Max Lüscher está em extrair informações psicológicas sobre a pessoa que se submete ao teste, a partir da interpretação de suas preferências e rejeições às cores que lhe são apresentadas.

Segundo Max Lüscher (1990), o teste das cores tem sido usado como instrumento de altíssima importância no auxílio a diagnósticos para

psicólogos e profissionais ligados à área da saúde, por ser um teste simples, essencialmente não-verbal, que pode ser aplicado e interpretado com rapidez e esteticamente agradável, além de, é claro, cumprir seu principal objetivo que é dar uma idéia precisa da estrutura da personalidade de alguém.

O teste das cores de Lüscher relaciona a escolha de cores à psicologia da personalidade. No teste, a “estrutura” de uma cor é constante, isto é, ela é definida como o significado objetivo daquela cor e permanece a mesma para todos. Por exemplo, o azul significa paz e tranqüilidade, quer a pessoa goste dele ou não.

Já a “função” é a atitude subjetiva para com a cor, ou seja, varia de pessoa para pessoa. E é justamente na “função” que se localizam as interpretações do teste, ou seja, a atração ou repulsa que uma pessoa sente por determinada cor são suas atitudes subjetivas em relação a determinadas convenções culturais atribuídas àquelas cores.

O teste funciona a partir da apresentação de oito cartões coloridos e numerados, como mostra a figura 8.

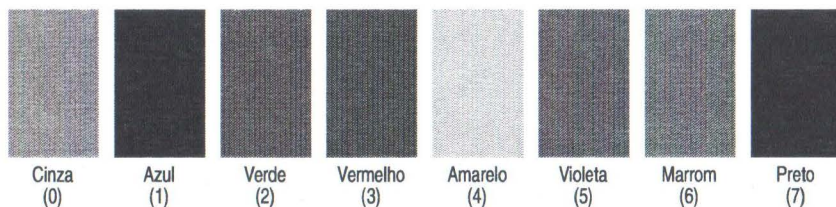


Figura 8: cartões coloridos utilizados para o teste das cores de Max Lüscher.

Assim, as cores são colocadas em ordem decrescente de preferência, ou seja, a pessoa que está fazendo o teste escolhe a cor que prefere ou a que sente maior simpatia e afeição, dentre as oito cores apresentadas e a coloca na primeira posição. E assim por diante, até a última das cores, a que sente menor afeição ou simpatia, colocando-a na oitava posição, como mostra a simulação da figura 9.

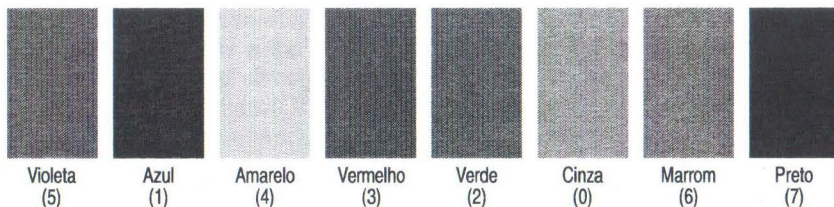


Figura 9: simulação de organização dos cartões coloridos em ordem de preferência.

A interpretação do teste se dá observando cuidadosamente a ordem de preferência em que uma cor aparece, ligando à função de cada cor com a atitude de preferência ou repulsa. No começo da linha, a atitude é de nítida preferência, seguida de uma área ainda de preferência, porém menos marcante. Em seguida, vem uma área considerada como indiferente, terminando pela última área, tão marcante quanto a primeira, a área da antipatia ou da rejeição.

Utilizam-se sinais para marcar estas determinadas áreas: sinal de adição (+) para a área de forte preferência, sinal de multiplicação (x) para a simples preferência, sinal de igualdade (=) para a área da indiferença e sinal de subtração (-) para a área da antipatia ou da rejeição.

Para a interpretação utilizam-se, de forma combinada, dois parâmetros: o primeiro parâmetro diz respeito às posições em que se encontram as cores escolhidas e ordenadas, e o segundo parâmetro diz respeito às "funções" imutáveis de cada cor.

Sobre o primeiro parâmetro têm-se as posições e determinadas interpretações, como por exemplo, a cor da primeira posição significa ser a cor mais apreciada e representa um "voltar-se para", mostrando o *modus operandi* da pessoa, ou seja, que o significado desta cor é o método essencial que permite a esta pessoa atingir seus objetivos. Por exemplo, se o azul estiver nesta posição, significaria que o *modus operandi* desta pessoa é a calma.

A cor escolhida para a segunda posição pode ser interpretada como o significado que mostra qual é o objetivo atual mais presente da pessoa que a escolheu, ou seja, se o azul se encontra nesta posição, que ainda é uma posição de preferência, indicaria que a pessoa está agora lutando por paz e tranquilidade.

A terceira e quarta posições são ainda áreas de preferência, mostrando a situação em que a pessoa sente realmente estar, ou a maneira como suas circunstâncias vigentes obrigam-na a agir. Se o azul estiver numa dessas posições, por exemplo, indicaria que a pessoa se sente numa situação de paz ou numa posição que lhe é necessário agir calmamente.

Já a quinta e sexta posições representam a indiferença, ou seja, nesta altura, quando restam apenas quatro dos oito cartões coloridos iniciais, a pessoa geralmente tem a certeza de quais cores tem forte antipatia, mas não as anteriores em preferência. Por isso, esta região é tomada como a região da indiferença. As cores nesta área mostram que seus significados não estão sendo rejeitados e nem acatados, mas, sim, estão sendo reservados, isto é, as qualidades das cores que se encontram nestas posições estão suspensas como inadequadas, porém reservadas para possíveis respostas em ação a qualquer circunstância que as exijam.

As últimas posições, a sétima e oitava, representam um afastamento. Estas cores são recusadas como antipáticas e representam uma necessidade que é suprimida à força. O azul nestas posições significa, portanto, que a necessidade de calma tem que ser suprimida à força devido a circunstâncias desfavoráveis em si ou que teriam conseqüências desfavoráveis ao seu aparecimento.

As interpretações devem ser feitas então, conjugando as informações

sobre as posições, descritas até agora, juntamente com as funções de cada cor, ou seja, com o significado básico (a estrutura) de cada cor, que permanece constante. Este significado é de importância universal, segundo Lüscher (1990), sendo o mesmo no mundo inteiro. Por exemplo, o significado (a estrutura) do azul do teste representa a calma total, a tranquilidade, psicologicamente, o contentamento, sendo este a paz e a satisfação. O azul representa os laços a que a pessoa se prende, a unificação no sentido de ser participante. Ao mesmo tempo, como sensibilidade tranqüila, é um requisito prévio para a empatia, para a experiência estética e para a consciência meditativa.

Na Oficina, aplicamos o teste em todos os participantes, que acabaram por ter uma fila de cartões coloridos com a sua própria escolha e a interpretação.

Enquanto aplicávamos o teste nos participantes, dois monitores ficaram responsáveis em imprimir as imagens resultantes do Momento Segundo e um terceiro monitor ficou responsável em editar o material em vídeo a partir do mesmo Momento.

Momento Quarto: montagem da exposição e edição do vídeo

Após interpretação do teste das cores de Max Lüscher, encaminharam-se, então, à sala de exposições, munidos dos materiais recolhidos das experiências anteriores, ou seja, a fotografia em modo 3x4 do Momento Primeiro, a impressão da fotografia resultante do Momento Segundo, os cartões coloridos organizados de acordo com a preferência de cada um.

Cada participante fez a montagem do seu painel, no qual expôs a fotografia 3x4, a impressão da fotografia que resultou do processo de montagem do cenário e cartões coloridos ordenados segundo a própria escolha, como mostram as figuras 10 a 16.

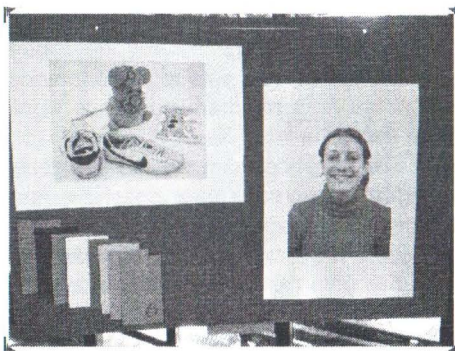


Figura 10: montagem de painel com o resultado de momentos vividos na Oficina.

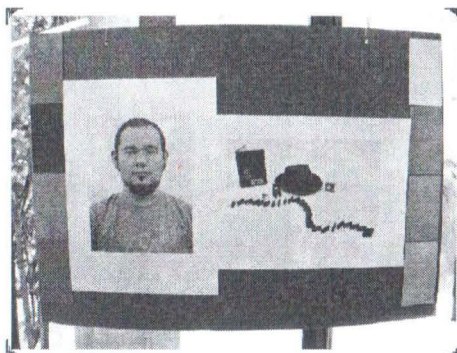


Figura 11: montagem de painel com as escolhas de um dos participantes.

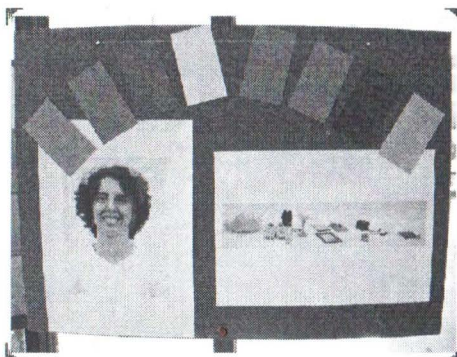


Figura 12: montagem com registro dos resultados.

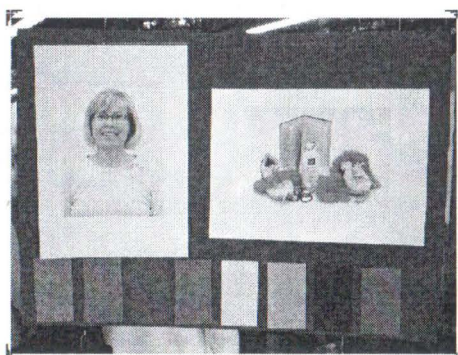


Figura 13: escolha de um dos participantes.

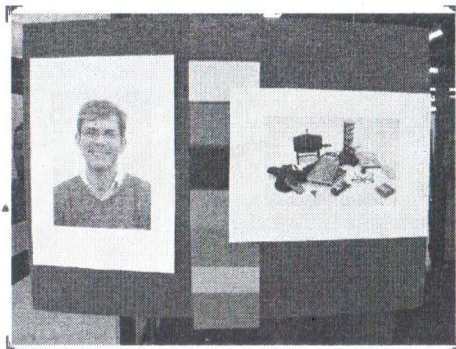


Figura 14: painel com resultados.



Figura 15: resultado de momentos vividos na Oficina.



Figura 16: montagem de painel com os resultados da Oficina.

Os painéis foram dispostos pelo espaço de exposição e exibidos juntamente com o vídeo editado a partir do registro feito no Momento Segundo, como mostram as figuras 17 a 20.

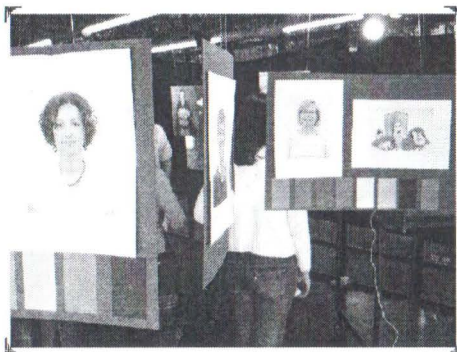


Figura 17: espaço da exposição com os painéis.

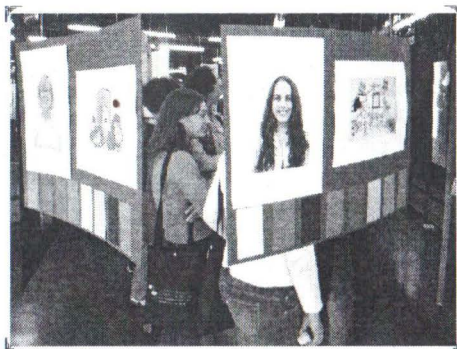


Figura 18: distribuição dos painéis pelo espaço da exposição.



Figura 19: espaço da exposição.

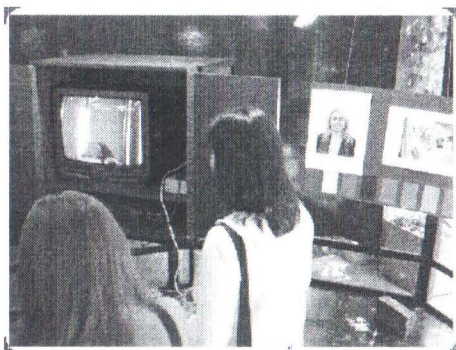


Figura 20: o vídeo exibido no mesmo espaço da exposição.

A Oficina

As discussões geradas a partir da Oficina “Auto-retrato: uma questão de gênero” não têm hora pra acabar, ou seja, não se esgotaram em três horas de experimentações e vivências na simbologia da própria auto-imagem e, também, nas relações envolvidas na construção sociocultural de gênero.

Ao discutirmos as relações entre a máquina fotográfica e o registro da nossa própria imagem, conseguimos perceber que detalhes nas atitudes, roupas, acessórios, poses, escolhas, humor, podem trair a nossa primeira intenção. Se a fotografia não mente, seria inútil tentar parecer o que realmente não se é. Mas, o que realmente se é? Um cavalheiro? Uma dama? A maquiagem somente existe nas cores? Existe uma “essência” do ser que pode ser desvelada, queira o modelo ou não, na imagem registrada pela câmera fotográfica?

Enfim, observando as imagens montadas ao final de todos os Momentos vividos na Oficina, ficamos com mais questionamentos que respostas.

Foram monitores da Oficina: Juliana Teixeira Lima, Luis Carlos dos Santos, Patrícia Câmera Varella da Luz, Maria Helena Saburido Villar, Paulo Henrique Camargo e Samuel Bastos Buchdid.

Referências Bibliográficas

BARTHES, R. **A mensagem fotográfica**, *In: Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAIVANO, J. L. **La representación del mundo visual em la fotografía y post-fotografía**, *In: Visio*, vol. 4: (1): 37-42, 1999.

CARANI, M. **Au-delà de la photo positiviste: de la photo post-moderne à la post-photographie**, *In: Visio*, vol. 4: (1): 67-91, 1999.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1998.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

LÜSCHER, M. **Teste das cores de Lüscher**. Rio de Janeiro: Renes, 1990.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SCHAEFFER, J. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.

SONESSON, G. **Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production**, *In: Visio*, vol. 4: (1): 11-36, 1999.