



UM ACERVO FOTOGRÁFICO E SUAS POSSIBILIDADES DE PESQUISA EM CURRÍCULOSⁱ

A PHOTOGRAPHIC COLLECTION AND ITS POSSIBILITIES FOR CURRICULAR RESEARCH

ALVES, Nilda

Professora titular da UERJ, Programa de Pós-graduação em Educação (ProPEd)
Líder do Grupo de Pesquisa (GRPESQ) “Currículos, redes educativas e imagens”
Pesquisadora 1 A, no CNPq e Cientista do nosso Estado, na FAPERJ

SOARES, Maria da Conceição

Professora Adjunta da Faculdade de Educação/UERJ, ProPEd
Participante do GRPESQ “Currículos, redes educativas e imagens”

ANDRADE, Nívea

Bolsista ProDoc/Faperj, atuando no ProPEd
Participante do GRPESQ “Currículos, redes educativas e imagens”





RESUMO

Narrando uma experiência de pesquisa com o acervo fotográfico de J. Vitalino, fotógrafo oficial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) entre 1976 e 2008, este artigo busca analisar algumas possibilidades de pesquisa na relação currículos e imagens. A base teórica está em Certeau (1994), Kossoy (1999), Barthes (2006), Sontag (2004) e outros. As ideias formuladas em discussões sobre estes autores foram atravessadas por conversas com o próprio fotógrafo e com alguns antigos funcionários da Universidade que possibilitaram o desenvolvimento de narrativas com as fotografias selecionadas. Nesses processos, busca-se contribuir para as pesquisas nos/dos/com os cotidianos em educação, compreendendo aquelas fotografias a partir de uma multiplicidade de possibilidades que indicam a ambiguidade tanto das fotografias como das narrativas tecidas com elas. Diferentes conhecimentos e significações em torno da história da UERJ e de espaçotempos de processos curriculares foram sendo organizados. Defendemos, assim, que as fotografias são documentos ambíguos de cotidianos ambíguos, que contêm em si realidades e ficções, vivências e prospecções, revelações e ocultações (Martins, 2008) e que, portanto, como adverte Kossoy (2007), não devem ser tomados dogmaticamente como uma verdade histórica. As narrativas aqui produzidas sobre a UERJ através dos usos destas fotografias, permitem compreender algumas das diferentes universidades dentro da Universidade.

Palavras chave: fotografias – narrativas – currículos – universidades – cotidianos

ABSTRACT

Narrating a research experience with the photographic collection by J. Vitalino, Rio de Janeiro State University (UERJ) official photographer in the 1976-2008 period, this article seeks to analyze some research possibilities in the relation between curricula and images. The theoretical basis is found in Certeau (1994), Kossoy (1999), Barthes (2006), Sontag (2004), and others. Ideas formulated in discussions about these authors are intersected by conversations with the photographer himself, and with some former or long-serving university workers who made it possible to develop narratives involving selected photographs. In those processes, we seek to contribute to research on everyday life in education, understanding those photographs based on a multiplicity of possibilities, and indicating the ambiguity of both the photographs and the narratives woven with them. Different knowledges and meanings around the history of UERJ, as well as spaces-times of curricular processes were organized. Thus, we believe that the photographs are ambiguous documents portraying ambiguous daily lives, containing realities and fictions, experiences and explorations, revelations and concealments (Martins, 2008). Hence, as Kossoy (2007) warns, they cannot be dogmatically considered as historical truth. Narratives on the UERJ produced through those photographs enable us to understand some of the different universities within the University.

Keywords: *photographs – narratives – curricula – universities – everyday lives*





1. INTRODUÇÃO

*Sem a imagem a cotidianidade seria impossível.
 Mesmo quando não temos uma fotografia para
 cada situação, o imaginário cria uma imagem em
 nós e para nós. De certo modo, em boa parte, hoje,
 pensamos fotograficamente.*

José de Souza Martins

Alguns prédios públicos carregam consigo o ritmo apressado dos corredores, as vozes de vários encontros e a busca de alguém que não conhece o caminho para chegar ao seu destino. Estes prédios públicos, muitas vezes, carregam consigo uma sala, pouco freqüentada. Por alguns, esquecida, e por outros, despercebida. Algumas vezes, esta sala é grandiosa e deserta, habitada por móveis antigos e muitas memórias.

A sala que abriga a temática deste texto é, ao contrário, pequena e abafada, mas recebeu por um tempo, o mesmo status de esquecida por uns e despercebida por outros, situada no 12º andar de um edifício da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no Campus Maracanã.

Se alguém aproveitasse as raras vezes que a porta estava entreaberta, poderia descobrir quais memórias habitam esta sala. O espaço só consegue acomodar uma mesa, duas cadeiras e duas estantes - uma repleta de caixas e a outra, de pastas de papelão azul. Outra porta se abre para um quarto escuro, que logo é possível perceber que foi utilizado como um estúdio de revelação de fotografias, mas que passou a ser só depósito de máquinas fotográficas antigas.

A sala pertencia a J. Vitalino, fotógrafo oficial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) desde 1976, e abrigava imagens da Universidade desde a sua fundação, já que Vitalino havia ‘herdado’ fotografias de um antigo fotógrafo do Palácio da Guanabara, sede do governo estadual.

Folheando as pastas azuis, desgastadas com o tempo, um observador facilmente descobriria um horizonte de imagens sobre esta Universidade que se entrelaçam com as imagens das memórias de cada um, gestando narrativas sobre práticas de *aprenderensinar*, sobre história, sobre educação, sobre política, em resumo, um grande acervo de imagens a ser explorado, quase virgem.





Buscando organizar este acervo para disponibilizá-lo a pesquisadores, através do banco de imagens do Laboratório Educação e Imagem (www.lab-eduimagem.pro.br) e iniciar uma pesquisa com imagens da universidade, a equipe desse Laboratórioⁱⁱ da qual fazemos parte iniciou processos de multiplicação, organização e uma análise do acervo de fotografias de J. Vitalino, após “conversas” com esse fotógrafo e reprodução por contato de perto de 8.000 fotografiasⁱⁱⁱ.

A possibilidade de análise do acervo com a presença do fotógrafo que o organizou, permitindo o diálogo entre as fotografias e a memória que tem dos momentos fotografados, tornou-se um grande desafio, em especial com relação a aspectos que interessam às pesquisas de currículos, na tendência que denominamos de pesquisa *nos/dos/com os cotidianos*^{iv}: 1) as pessoas fotografadas, em suas práticas, o que as faz *praticantes*, no pensamento de Certeau (1994) e, mais precisamente, *praticantespensantes*^v, como dizemos nós, avançando no que nos foi indicado por este autor; 2) os *espaçostempos*^{vi} fotografados entendendo-os como dimensão material de currículos.

Apostávamos, ainda, que algumas questões sobre a história da instituição e de currículos na instituição poderiam ser levantadas e problematizadas, com o *uso*^{vii} que essas imagens permitem, em pesquisa. Com essa disposição, arregaçamos as mangas, criamos as condições para desenvolver o projeto e começamos o trabalho.

Os diversos membros do grupo de pesquisa, desde então, se dedicaram a revelar por contato, digitalizar e analisar séries de imagens que nos forneceram pistas para pensar os currículos *praticadospensados* nos diversos *espaçostempos* da instituição, bem como temos trabalhado no desenvolvimento de questões teórico-epistemológicas e teórico-metodológicas relativas ao *uso* de fotografias nas pesquisas sociais.

Num primeiro momento, com o fotógrafo presente, estabelecemos os primeiros contatos com o acervo, através de “conversas” com o mesmo. Logo descobrimos que a grande maioria dos registros foi conservada na forma de negativos, sem revelação de qualquer tipo, em especial as de períodos mais recentes, na “fase colorida”, quando o fotógrafo passou a ‘usar’ filmes em cor, deixando o P&B de lado. Depois de alguns encontros com J. Vitalino, pudemos ter acesso aos doze álbuns das pastas azuis nas quais o fotógrafo organizara





fotografias em P&B^{viii} que fizera no período entre 1976 a 1990 (provavelmente, quando passou a usar filmes coloridos).

Com esse material em nossas mãos, desenvolvemos duas atividades que nos permitiram a sua organização: 1) escaneamos, folha por folha, cada um dos álbuns, já que queríamos preservar o que eles poderiam, talvez, nos narrar de formas de pensar e articular aquele material; 2) providenciamos uma seleção de fotografias a serem reproduzidas por contato (imagens pequenas organizadas em tiras), pois os contatos encontrados nos álbuns eram muito precários – essa seleção corresponde a, aproximadamente, 75% do material incluído nos álbuns, uma vez que muitas fotografias eram quase iguais umas às outras. Esses álbuns escaneados e essas fotografias reproduzidas por contato – e em CDRom – formaram, a maior parte do ‘corpus’ da pesquisa^{ix}, trabalhado para este artigo.

Passar uma a uma as folhas dos álbuns, para escaneá-las, foi nos mostrando, a intervenção anterior de alguém que havia feito *usos* das sequências de imagens, tendo cada foto recebido um número, em ordem crescente, grafado em vermelho. Quem teria realizado esse trabalho? Com que finalidade? Diversas vezes perguntamos isto a Vitalino, mas ele não lembrava do nome do servidor da UERJ que fez isto com ele, para as comemorações dos cinquenta anos da Universidade, em 2000.

Lembramos, então, que a numeração dos contatos fotográficos, que indica um modo precário de organização de um acervo, deriva, contudo, de uma prática profissional cotidiana muito comum antes das fotografias digitais. Isso porque as imagens para serem visualizadas deveriam ser reveladas, o que implicava em gastos elevados, principalmente quando se fazia muitas fotos. Assim, o fotógrafo revelava apenas “por contato”, o que era muito mais barato, e os mostrava àqueles que haviam encomendado o trabalho. Estes, por sua vez, escolhiam e listavam os números das imagens que seriam ampliadas. Essa operação poderia se repetir toda vez que alguém precisasse de uma imagem ampliada, era só consultar os constatos guardados pelo fotógrafo, que poderia vendê-la ou cedê-la, conforme o tipo da relação ou do contrato estabelecido.

Continuando o trabalho, íamos olhando os contatos e fabulando sobre as situações retratadas, pois a maior parte das fotografias não estava acompanhada de legendas que informassem data, local, evento e nome das pessoas fotografadas. A ausência dessas legendas,





ao mesmo tempo que se configurava num obstáculo para compreender o evento retratado era também um convite ao desafio de seguir as pistas, procurar pessoas, comparar *espaçostempos*... Outras páginas dos catálogos já traziam algumas pistas escritas, possibilitando um leque mais amplo e específico de problematizações.

Caminhamos perseguindo *indícios* como nos propõe Ginzburg (1990). Observávamos as fotografias, buscando responder algumas das perguntas que se multiplicavam na pesquisa. Muitas perguntas estão por responder, outras quiçá nem serão feitas e respondidas, mas temos a certeza que esta pesquisa abriu/abre diversos caminhos a serem trilhados por pesquisadores interessados em compreender a história da UERJ e para eles estamos disponibilizando o acervo já com certa organização e com instrumentos variados de pesquisa. Permite, também, relações grandes na compreensão de processos curriculares em universidades, com o *uso* de fotografias institucionais.

2. ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICO-EPISTEMOLÓGICAS E TEÓRICO-METODOLÓGICAS RELATIVAS AO USO DE IMAGENS EM PESQUISAS

Seguimos buscando apreender a natureza complexa da imagem fotográfica: 'documento fechado', definido, delimitado pelas margens e as superfície, portador de um inventário de informações que é, ao mesmo tempo, uma 'representação aberta', indefinida, real, porém imaginária, plena de segredos extra-imagem que segue sua trajetória mostrando/encobrendo sua razão de ser no mundo; 'uma aparência' construída em eterna tensão com seu verdadeiro mistério, subcutâneo à superfície fotográfica: sua trama, sua história, sua realidade interior. Um signo à espera de sua desmontagem.

Boris Kossoy

A fotografia, como define Flüsser (2002), é uma imagem técnica produzida por um aparelho-operador cuja principal característica é ter sido programado pelo fabricante para nos induzir a fotografar. Se considerarmos a câmera fotográfica por esse prisma, o que a caracteriza é o estar programada. E, dessa maneira, as imagens que ela produz estão previamente programadas por aqueles que fabricaram o aparelho. As fotografias seriam,





então, realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O fotógrafo agiria em função da realização do universo fotográfico. Flüsser propõe que a análise do gesto de fotografar pode se constituir em um exercício para a análise da existência humana na sociedade pós-industrial.

Sontag, considerando que a industrialização da tecnologia da câmera de fotografar instituiu uma “mentalidade que encara o mundo como uma coleção de fotos potenciais” (SONTAG, 2004, p.17), analisa o ato de fotografar como um modo de apropriação do mundo semelhante ao conhecimento e ao poder.

Pois bem, compreendidas algumas das contingências nas quais se engendra a compulsão em registrar tudo, dar visibilidade a tudo, e, em consequência disso, viver em um mundo hiper-povoado por imagens, nos interessa pensar nos *usos* que fazemos das fotografias e nas possibilidades que esses usos criam para o conhecimento e para a invenção da vida.

De acordo com Canclini, toda fotografia carece de objetividade e pode ser analisada como *um modo* de referir-se ao real. Para ele, apesar da ambigüidade que lhe é inerente, a imagem fotográfica pode cumprir um papel cognoscitivo ao propor olhares não familiares sobre o mundo. Nesse sentido, conhecer significa “abrir o presente ao pressentido” (CANCLINI, 1987, p.16).

Olhares não familiares, para nós, são olhares de estrangeiros. Modos de olhar daqueles que, por não reconhecerem e não se reconhecerem no que foi retratado – por não terem “vivido” a situação retratada ou por a terem vivido em “outro tempo” - escapam ao condicionamento do olhar presente e estranham o que vêem.

O nosso primeiro olhar sobre estas fotografias foi marcado pelo estranhamento – nenhum dos membros do grupo de pesquisa tinha tido relacionamento com os *espaçostempos* retratados no momento em que o foram. Assim, essas fotografias representavam para nós um número indefinido de pessoas, faces estranhas em situações cotidianas de uma universidade: reuniões em volta de uma mesa, palestras, assinatura de algum documento, apertos de mãos, competições esportivas, festas, confraternizações, fotos posadas... Muitas vezes, nos perguntamos: qual seria a relevância deste trabalho fatigante de selecionar, escanear, revelar, olhar e novamente olhar, procurando reconhecer pessoas – que nunca tínhamos conhecido, que o fotógrafo não reconhecia -, comparando fotos, procurando detalhes...





O encontro com o primeiro catálogo de fotografias foi repleto desta experiência de indagação, permeada pelo estranhamento. Provavelmente, nossa condição de estrangeiras em relação aos *espaçostempos* fotografados mediou a nossa interpretação, possibilitando múltiplas indagações. Ao mesmo tempo, nossas redes de *saberesfazeres*, engendradas em vários contextos que vivemos, nos impeliam a abrir o presente ao pressentido, ou, talvez, ao sentido.

O encontro com o segundo e o terceiro catálogo já nos permitiu outra forma de olhar as fotografias. Gradativamente percebíamos que já conhecíamos algumas pessoas, nos referíamos a algumas situações, nos apropriávamos destas memórias. Não era o catálogo de fotografias que trazia cenas mais interessantes, éramos nós que começávamos a tecer, com aquelas fotos, os fios que expandiam uma rede de conhecimentos e significações que partia das nossas próprias vivências e de outras situações fotografadas, permitindo iniciar a análise e a compreensão do que tinha sido fotografado.

Kossoy, um dos mais presentes autores sobre o uso de fotografias em pesquisas sociais, lembra que

quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo. (1999, p.132).

Assim é que, como afirma Sontag (2004, p. 33), a *sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer*: "aí está a superfície. Agora, imagine - ou, antes, sinta, intua, o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto".

A imaginação, na compreensão desses e de outros autores é, portanto, um aspecto inerente tanto às práticas de produzir como às de pensar com imagens técnicas. Para Martins

a fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza.(MARTINS, 2008, p. 28).





Ainda de acordo com Martins, a composição fotográfica, como uma composição imaginária, é expressão e momento do ato de conhecer com recursos e horizontes próprios e peculiares. Para ele, a fotografia

não é apenas documento para ilustrar nem apenas dado para confirmar. Não é nem mesmo e tão-somente instrumento para pesquisar. Ela é constitutiva da realidade contemporânea e, nesse sentido, é, de certo modo, objeto e também sujeito. (MARTINS, 2008, p. 23).

A questão que se impõe, então, é: uma imagem fotográfica, como produto material e simbólico, pode conter em si mesma alguma coisa que potencialize o deslocamento do pensamento e a ultrapassagem da intenção de apresentar e representar a experiência vivida? Para Barthes (2006), a imagem fotográfica, mesmo sendo dependente do real, pode conter sim alguma coisa que nos lance o desejo para além daquilo que dá a ver. Essa coisa, uma espécie de marca que impregna a imagem, é o que ele chama de *punctum*.

Barthes (2006), a partir do seu interesse em definir o que é uma fotografia, desenvolveu um pensamento sobre as possibilidades de interpretação e conhecimento geradas pela imagem técnica. Partiu então dos efeitos que as fotografias provocavam no seu corpo, desde a inércia e apatia até uma vibração diferente, diante da qual a palavra interesse não seria suficiente para definir o que se passava com ele. “É antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito” (BARTHES, 2006, p.27).

E o que faz com que uma fotografia provoque um *tilt* em nosso corpo, o que faz com que ela nos aconteça, nos anime e nos leve a animá-la e outras não? Para Barthes é o *punctum* contido na imagem que nos desloca para uma aventura, ao contrário do *studium* que produz apenas um afeto médio.

Conforme esse autor, é pelo *studium* que nos interessamos por algumas imagens que, graças ao investimento nas nossas "consciências soberanas" são recebidas como testemunhos ou como bons quadros históricos. Isso é possível porque culturalmente nos *identificamos com* ou *identificamos as* figuras, as expressões, os gestos e os cenários, já que

reconhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las interiormente, pois a cultura (a que se liga ao *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e delicadeza) que me permite





encontrar o Operador, viver os pontos de vista que criam e animam as suas práticas, mas, de certo modo, vivê-los inversamente, segundo o meu querer de Spectador. (BARTHES, 2006, p. 36).

No entanto, outro elemento vem escandir o *studium*, ele salta da cena e transpassa nosso corpo como uma flecha provocando uma ferida, uma picada. Esse ponto sensível que se destaca nas fotos é denominado por Barthes como *punctum*. Essa marca, esse pequeno corte, é um pequeno acaso que apunhala.

O *punctum* é um pormenor que possui uma força de expansão que pode acrescentar qualquer coisa à fotografia. Segundo Barthes, o pormenor que interessa não é intencional, ele encontra-se no campo da coisa fotografada como um suplemento inevitável e gracioso. Esse pormenor é o que nos intriga, desloca o pensamento, provoca tensões e funciona com ponte ou porta que nos conecta às nossas redes, como nos aconteceu quando examinávamos algumas fotografias, potencializando problematizações, engendrando temas de pesquisa, conforme narraremos a seguir.

Nesse sentido, com a participação de um grupo de bolsistas de Iniciação Científica (IC)^x, outros de Apoio Técnico (AT)^{xi} e mestrandos e doutorandos^{xii} e pós-doutoranda^{xiii}, dois aspectos, começaram a ‘saltar’ das fotografias que víamos e analisávamos – os movimentos de estudantes e a presença de negros na UERJ. Já a coordenadora do projeto, começou a perceber o movimento de trazer a UERJ tanto personalidades, de diversos campos de realização humana, como autoridades. Os diferentes *espaçostempos* que eram retratados, base material para o desenvolvimento de currículos, com os personagens neles presentes e em ação, foram chamando nossa atenção por sua variedade.

3. FOTOGRAFIAS – A BUSCA DE ALGUNS TEMAS E POSSIBILIDADES EM PESQUISAS

*As imagens fotográficas, entendidas como documento/representação, contêm em si realidades e ficções. É nessa relação ambígua que se acha o cerne de nossa reflexão.
A criação e a interpretação das imagens (a partir do real ou das fantasias individuais e coletivas que povoam nosso imaginário) inserem-se em processos de criação de realidades.*





Boris Kossoy

Uma pesquisa que partia dos estudos nos/dos/com os cotidianos em educação não poderia compreender aquelas fotografias a partir de um único olhar. Foi, justamente, na multiplicidade de olhares com aquelas imagens que nos permitiam desenvolver hipóteses por vezes ambíguas que possibilitavam compreender algumas das diferentes significações e algumas das diferentes narrativas que a UERJ pode produzir em sua trajetória histórica.

As fotografias que retratavam as obras de construção do Campus Maracanã^{xiv} nos autorizavam a compreender, por exemplo, as vinculações desta instituição com o governo militar brasileiro (1964-1985). Deise Mancebo constata que

o complexo arquitetônico comportava também fortes traços de similaridade com os projetos nacionais. As negociações para o levantamento do prédio começam em 1965, mas atravessam o período conhecido em nossa história como o do milagre econômico, quando as obras arquitetônicas de grande porte e monumentalidade eram a tônica. (MANCEBO, 1996, p. 122).

A autora estabelece, portanto, ‘fortes traços de similaridade’ entre a obra do Campus e às grandes obras arquitetônicas do período político da época como a ponte Rio-Niterói e a Rodovia Transamazônica. Neste sentido, o Campus Maracanã da UERJ assumiria também o papel de um grande monumento que funcionava como propaganda política. (MANCEBO, 1996, p.122).

A presença de militares em várias cerimônias retratadas, em especial em competições esportivas, e a construção do edifício vertical e centralizador eram algumas das significações que poderíamos encontrar ao analisar as fotografias.^{xv} A construção do campus que se fazia visto por todos e de todos os lados, pela sua monumentalidade, também possibilitava que todos se vigiassem pelas vistas de suas rampas. Mas estas são apenas algumas das narrativas possíveis.

A valorização das fotografias de atividades desportivas também saltava aos nossos olhos e encontramos a explicação para este movimento de promoção das atividades desportivas num projeto educacional do período da ditadura militar brasileira que defendia o esporte como forma de afastar os jovens alunos das atividades políticas (MANCEBO, 1996). Soma-se a este fato a presença do Vice-Reitor (set/60-jun/67) e, em seguida, Reitor João Lyra





Filho (jun/67-Jan/72), jurista da área de esporte e colaborador da reforma do Ensino Superior, chamada Reforma Meira Mattos (1968), além de irmão do Ministro da Guerra da época (Lyra Tavares).

Outros sentidos, porém, desviam o nosso olhar nas análises destas fotografias. A mesma Universidade que se apresentava como centralizadora e vinculada a um governo ditatorial, vai se expressar, em outras fotografias como uma Universidade que abrigava diferentes grupos sociais com demandas diversificadas.

Ainda que aparecessem principalmente em fotografias de atividades desportivas, muitos jovens negros eram representados nas imagens da Universidade. Entre algumas fotos desportivas, nos detivemos naquelas que mostravam jogos coletivos, nos quais moças se abraçavam, se beijavam, pulavam e jogavam os braços para o alto, provavelmente em momentos de comemoração de alguma vitória. A partir desses detalhes, vislumbramos a criação de redes de solidariedades e indisciplina, apesar dos olhares atentos dos militares presentes. Esses *espaçostempos*, que interpretamos como de liberdade, nos impulsionaram a pensar no que, mesmo em um contexto de ditadura, *não tem governo, nem nunca terá*, conforme advertência feita por Chico Buarque nos versos de uma canção^{xvi}. Compreendemos, no mesmo movimento, que aqueles *espaçostempos* que compunham o currículo pensado para a juventude universitária – a Educação Física foi parte obrigatória do currículo imposto pela ditadura militar como possibilidade de “afastar” os jovens da política – possibilitava momentos de alegria e solidariedade.

Por outro lado, já em período posterior que ficou conhecido do “de abertura democrática, que correspondeu, no Rio de Janeiro, ao Governo Leonel Brizola, também nos chamaram a atenção, as fotos de estudantes reivindicando alguns direitos (como o uso de bermudas e a exigência de papel higiênico nos banheiros) nos remetendo a constatação de que *aprendemos ensinamos* em diferentes *espaçostempos*, desde os considerados mais tradicionais como as salas de aula e laboratórios como também em *espaçostempos* de embates políticos, das ações dos movimentos estudantis e das greves de professores e funcionários.

Se a vivência das decisões políticas se configura em *espaçotempo* de *aprender ensinar*, não seria diferente com as cerimônias festivas, com o samba, com os shows, com as exposições de arte e toda sorte de manifestações culturais que povoaram os corredores, salas e





outros lugares da UERJ. A vivência destas práticas se configurou em *espaçostempos* de ampliação das redes de conhecimentos e significações da comunidade universitária e de tessitura de formas de pensar e agir que rompem barreiras de preconceito, questionam dicotomias e nos desafiam a pensar em *aprenderensinar* com o outro, ao invés de *aprenderensinar* sobre o outro, ou ainda para o outro.

Entre estas imagens, o acervo Vitalino nos mostra, por exemplo, a visita de alguns dos integrantes da Estação Primeira de Mangueira, tradicional escola de samba do Rio de Janeiro localizada nas proximidades da UERJ. Passistas, funcionários, professores e estudantes são apresentados por estas imagens em seus passos de samba, *aprendendoensinando* que o samba do morro vizinho^{xvii} ecoa nos corredores da Universidade.

Além destes, encontramos fotografias de manifestações de apoio a Nelson Mandela, líder negro sul-africano, preso de 1962 a 1990; fotografias de debates a cerca de Movimentos negros, indígenas – uma oca construída na concha acústica da Universidade -, direitos de portadores de deficiência física e tantas outras imagens que foram se intensificando com o processo de democratização brasileira e com a organização da constituinte de 1988. Imagens que nos permitem lembrar o quanto as conquistas políticas são fruto de práticas cotidianas de diferentes grupos que, no caso da UERJ, encontraram nesta Universidade, espaço de debates e amadurecimentos.

Para a UERJ, esse processo significou a passagem à “idade adulta”, ao seu reconhecimento de universidade da população e de grupos diversos que atuavam no estado.

Se localizando na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, e se organizando como uma Universidade com cursos noturnos, principalmente, cumprindo desta forma, uma das estratégias do governo militar ao estimular a rápida inserção no mercado de trabalho, a UERJ passou a ser ocupada por estudantes de diferentes classes sociais e de diferentes regiões do Rio de Janeiro, estudantes que trouxeram consigo as suas demandas sociais que foram retratadas nas fotos citadas acima.^{xviii}

Nesta Universidade que, para garantir a sua legitimidade acadêmica, se abria para as demandas estudantis, abria os seus portões também para intelectuais, cientistas, artistas e políticos conhecidos que visitaram a UERJ. Foram momentos prazerosos da pesquisa encontrar: Cândido Portinari, na inauguração da galeria que tem o seu nome; Dra Nise da





Silveira, criadora do setor de artes do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, já em uma cadeira rolante, recebendo o título de “Doutor honoris causa”; Braguinha, compositor de músicas carioca, passeando pelas instalações da UERJ; a seleção brasileira de futebol da Copa do Mundo de 1970, na qual o Brasil ganhou definitivamente a taça Jules Rimet, pousando sentada em uma escada com o Reitor de então João Lyra Filho, ao lado de Jairzinho que marcou gols em todas as partidas, feito nunca igualado. Ou um dia, mais a frente, quando a coordenadora resolveu ela mesma percorrer todo o acervo e descobriu uma única foto de Foucault, trazido a UERJ pelo, então, recém-criado Instituto de Medicina Social, na última vez que veio ao Brasil, para uma série de conferências na PUC-Rio.

4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

Nessa pesquisa e em seus desdobramentos nos diversos temas abordados^{xix}, usamos fotografias como documentos (ambíguos) de situações vividas, apontamento de memória, caso de pensamento e devir, desenvolvendo, simultaneamente, questões teórico-metodológicas e teórico-epistemológicas a respeito desses usos. Tratamos delas também, junto com as narrativas que surgiram com elas ou as fazem surgir como ‘personagens conceituais’ (DELEUZE, 1992) já que são necessárias, nas pesquisas que realizamos, para pensarmos sobre nossas questões. Como o outro, sempre presente, com quem “conversamos”, todo o tempo, criando conhecimentos e significação na pesquisa. Compreendemos que, de uma forma ou outra, elas operam como potência para a produção de *prácticasteoriaspráticas* que visem, para além da compreensão, a fabulação sobre o vivido, permitindo, a partir desse processo, a criação de outros possíveis.

Consideramos que as imagens técnicas instituem um pensamento plástico, com lógicas que lhes são peculiares, e que, independente da intenção de quem as produziu, podem nos propor olhares não familiares sobre o mundo. Como produto material e simbólico, as fotografias podem conter em si mesmas alguma coisa que impulse o deslocamento do pensamento e da experiência. Afinal, como propõe Head (2009), a potência da fotografia está em ser mais fiel à vivacidade da vida do que à verdade do mundo.





Entendemos, ainda, que praticar fotografias, e aqui nos referimos às práticas de interpretar, produzir e usar imagens, constitui um modo de perceber, expressar, imaginar e, principalmente, produzir mundos. Assim, analisar o ato de *praticarpensar* imagens pode nos ajudar a compreender a existência humana na sociedade contemporânea, bem como os modos pelos quais constituímos nossas memórias, nossas utopias e nossa História. Significando ainda, possibilidades de compreender como, em *espaçostempos* diversos, são criados currículos.

Entendemos, ainda que as imagens remetem às narrativas e que as narrativas remetem às imagens (e vice-versa), em processos e conexões permanentes. Assim, 'ver' uma imagem implica contar uma história. Por isso, para nós, o uso de imagens em pesquisas, especialmente em pesquisas *nos/dos/com os cotidianos*, tem exigido, como *necessidade epistemológica*, a incorporação das narrativas sobre elas ou por elas impulsionadas, inclusive as dos próprios pesquisadores.

Por fim, defendemos que as fotografias são documentos ambíguos de cotidianos ambíguos, que contem em si realidades e ficções, vivências e prospecções, revelações e ocultações (MARTINS, 2008) e que, portanto, como adverte Kossoy (2007), não devem ser tomados dogmaticamente como uma verdade histórica.

Neste sentido, as narrativas que produzimos sobre a UERJ através dos usos que fizemos das fotografias do Acervo Vitalino nos permitiram compreender algumas das diferentes Universidades dentro da Universidade. Com seus múltiplos *espaçostempos* de *aprenderensinar*, com suas práticas por vezes centralizadoras e ao mesmo tempo com experiências de descentramentos, com diferentes sentidos e desvios, além de tantas outras multiplicidades de significações, compreendemos que os cotidianos da Universidade estão longe de serem homogêneos ou de serem, totalmente, conhecidos.

Assim, fomos percebendo que buscávamos explicar as fotografias com nossas redes e, por isso, encontramos nelas os temas com significado para nós. Um grupo de pesquisa composto por estudantes/bolsistas da pesquisa preocupados com as questões acerca das políticas de cotas raciais, estudantes/bolsistas participantes do movimento estudantil, estudantes/bolsistas interessados questões de gênero e regulação das sexualidades, por uma historiadora que começava a trilhar os caminhos da pesquisa em educação, buscando





caracterizar os cotidianos de cursos, por uma pós-doutoranda que, a partir das interfaces comunicação-educação, buscava compreender os processos de produção das diferenças e das identidades e coordenado por uma professora que sempre vinculou a sua vida acadêmica aos movimentos políticos não poderia deixar de perceber a temática racial, as relações de gênero, os movimentos políticos, o significado de homenagens a tantos políticos internacionais – Daniel Ortega, Nelson Mandela, etc – e personalidades do Rio de Janeiro para uma universidade que se fazia como tal, desejando ser reconhecida, em um momento como “lugar do desporto”, importante para os dirigentes políticos da ditadura, e, mais adiante, como “a Universidade do Estado do Rio de Janeiro”, que recebia a todos.

Dessa forma, o acervo de J. Vitalino funcionou para nós como um “documento de cultura”, que, como ensinou Walter Benjamin (ao denunciar um historicismo de identificação com vencedores), é também um “documento da barbárie”, guardando reminiscências de lutas que talvez se pretendesse ocultar, ou que muitas vezes eram por si mesmas clandestinas, mas que, num lampejo, conectam-se com circunstâncias do presente. Podemos ler em suas palavras que nos são trazidas por Lowy ao falar dele:

nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, não está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70).

Nessa perspectiva, a relação entre o hoje e o ontem, não é unilateral, linear nem determinista. Ao contrário, o presente é que ilumina o passado, e o passado iluminado, por sua vez, torna-se uma força no presente. Nas palavras de Benjamin (apud Löwy, 2005, p. 65), “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo *tal como ele propriamente foi*. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. Com essa compreensão, defendemos que estas fotografias operaram como documentos que, na sua ambigüidade, potencializaram conexões com 'perigos' contemporâneos, impulsionando desdobramentos da pesquisa e a produção de pensamentos sobre *prácticasteorias* curriculares, nos múltiplos *espaçostempos* em que se cria currículos.





Esse processo foi se dando em meio a discussões importantes no grupo de pesquisa, em torno de textos que nos ajudavam a compreender um pouco mais sobre a UERJ e sobre sua história, que desconhecíamos. Reuniões semanais de leitura e discussão foram permitindo que delimitássemos possibilidades, fizéssemos escolhas, nos habilitássemos a melhor compreender. Tudo isso, junto a muitas idas e vindas aos álbuns e, em seguida, às folhas de contato – com as fotografias reveladas – e aos CDROM's com as fotografias digitalizadas.

Reconhecendo que toda pesquisa é resultante de contribuições várias, e nunca fruto do trabalho de um único pesquisador, buscamos a memória de quem conheceu as pessoas fotografadas ou que vivenciou algumas das situações registradas por J.Vitalino ou ainda têm a função de preservar documentos sobre histórias da UERJ. Tivemos o apoio nisso de funcionários e professores que vivenciaram os “primeiros momentos”, bem como Reitores que nos ajudaram a identificar circunstâncias fotografadas e os que nelas atuavam.

Foi no entrelaçamento das memórias dos pesquisadores, dos depoimentos dos funcionários e das imagens do acervo Vitalino que buscamos, com esta pesquisa, provocar o interesse de outros pesquisadores para que venham a conhecer o acervo e produzir tantas outras narrativas como estas, com outras finalidades diferentes das nossas que foi a de compreender as redes de conhecimentos, significações, poderes e solidariedades que contribuíram na criação de currículos na UERJ.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** -1964-1984. São Paulo: Edusc, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Fotografia e ideologia**: seus pontos comuns. In. *Feito na América Latina*: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. Os personagens conceituais. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.





FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (org.). **Devires imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** S. Paulo: Ateliê Ed, 1999.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

MANCEBO, Deise. **Da gênese utilitária aos compromissos:** uma história da universidade do Estado do Rio de Janeiro (1950-1978). Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ⁱ Este texto resulta da pesquisa “Memórias imagéticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - algumas questões curriculares sobre um acervo fotográfico da Uerj”, sob a coordenação de Nilda Alves. O projeto possuiu o apoio do CNPq, Faperj e Uerj.

ⁱⁱ O Laboratório Educação e Imagem é parte integrante do ProPEd (Programa de Pós-graduação) da UERJ, reunindo os grupos de pesquisadores que, de diversos modos, trabalham com imagens em suas pesquisas, sejam desse Programa, sejam de grupos associados.

ⁱⁱⁱ O acervo possui, aproximadamente, 30.000 fotografias, mas só trabalhamos com parte dele. O acervo foi comprado ao fotógrafo pela Reitoria da UERJ, após algumas conversas com a coordenadora do projeto, e está hoje na posse do setor de documentação da Universidade.

^{iv} Essa é uma corrente em pesquisa que, no Brasil, envolve grupos diferentes de diversas universidades brasileiras.

^v Esses termos, assim grafados, foram assumidos pela primeira vez, por Inês Barbosa de Oliveira, em Seminário sobre currículos, na UFES, em agosto de 2011.

^{vi} Este modo de escrever esses termos tem a ver com a necessidade que sentimos, nas pesquisas *nos/dos/com os cotidianos*, em mostrar os limites herdados do modo de criar conhecimento próprio da ciência moderna, com as dicotomias necessárias à produção do conhecimento científico.

^{vii} Com base em CERTEAU (1994) este termo aparece como contraponto ao de *consumo* no qual se daria uma utilização de artefatos tecnológicos sem qualquer tipo de mudança. Nossas pesquisas têm mostrado, no entanto, que os *praticantespensantes* das múltiplas redes de conhecimentos e significações em que vivemos *usam* esses artefatos criando tecnologias diversas.

^{viii} Existem mais cinco álbuns que possuem fotografias a cores, dos quais não trataremos neste artigo.





^{ix} Serviram de base, também, para a organização da exposição apresentada ao público de 01 a 04 de junho de 2009, na UERJ, durante o V Seminário Internacional “As redes de conhecimentos e as tecnologias: os outros como legítimo OUTRO” (www.labeleduimagem.pro.br/Vsem.htm). Um livro em DVD foi também publicado, na ocasião, sob o título *J. Vitalino/Uma memória imagética da Uerj - os primeiros anos*. ISBN 978-85-60153-08-4.

^x Iniciação Científica: Thais Barcelos Dias da Silva, Rebeca Silva Brandão Rosa, Simone Gomes da Costa, Rafael Martins Farias, Geovana dos Santos Marques, Luiz Fernando Dias, Raquel Alves Davi, Aline Caetano da Silva.

^{xi} Apoio Técnico: Perseu Pereira da Silva.

^{xii} Isabel Cristina Silva Machado, Rosângela Lannes Couto Cordeiro, Alessandra da Costa Barbosa Nunes Caldas, Nivea Maria da Silva Andrade.

^{xiii} Maria da Conceição Silva Soares

^{xiv} A construção do Campus Maracanã foi iniciada na gestão do Reitor Haroldo Lisboa da Cunha (1960-67), mas a inauguração foi na gestão do Reitor Caio Tácito (1976-80). Para a construção do campus, houve a expulsão de muitas famílias que moravam no local, denominado Favela do Esqueleto, por nela existir uma construção interrompida ‘no esqueleto’ (MANCEBO, 1996. P.118).

^{xv} Maria Helena Moreira Alves (2005, p.182) nos lembra que o governo Médici (1969-1974) “fez amplo uso da propaganda política, enfatizando o crescimento econômico do país e sua conseqüente capacidade de cumprir seus destino manifesto de grande potência (o ‘Brasil Grande’).

^{xvi} Estes versos encontram-se na letra de uma das três versões da canção O que será, que pode ser acessada no endereço: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45156/>

^{xvii} A Mangueira se situa do do outro lado da linha do trem, bem em frente a UERJ e foi um dos primeiros locais a receber ações extensionistas da Universidade.

^{xviii} Segundo Mancebo, os dirigentes da UEG (antigo nome da UERJ) propunham, durante o governo militar, dois sentidos básicos para a esta Universidade: “primeiro, na preponderância do ensino em relação à pesquisa e construção do conhecimento, havendo uma defesa explícita da Universidade-escola, reprodutora de conhecimentos já estabelecidos. Segundo, a orientação a ser dada ao ensino deveria ser conforme às exigências do desenvolvimento nacional, seja no preparo de professores e especialistas para o primeiro e segundo graus, seja na formação de recursos humanos, diretamente utilizáveis no mercado. Em síntese, a Universidade deveria ser concebida como um centro de mão-de-obra para a indústria. (MANCEBO, 1996. P.142).”

^{xix} Foram escritas três monografias de graduação e uma dissertação usando este acervo.

