

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Curso de Pós-Graduação em Multimeios

SAPATEIRO: O RETRATO DA CASA  
A representação da casa do operário sapateiro francano  
através de seu próprio olhar fotográfico

vol.I

FERNANDO CURY DE TACCA *~*

Dissertação apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação em Multimeios do  
Instituto de Artes da Unicamp,  
como parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Mestre em  
Multimeios.

Orientador: Etienne G. Samain *~*

Co-orientador: Ivan Santo Barbosa *†*

CAMPINAS

1990

*Be 75/72*

FERNANDO CURY DE TACCA

SAPATEIRO: O RETRATO DA CASA

A representação da casa do operário sapateiro francano  
através de seu próprio olhar fotográfico

VOL. I

Campinas

1990

Para,

Helena e Luís (in memoriam),

meus pais

Cecília,

minha companheira

Tainakã e Airá,

minhas filhas

(vol. I e II)

Em exemplar conferente à revisão  
final da impressão de último  
conceito e defendida pelo Deputado  
Fernando Correy de Paça e Atorador  
da Comissão elaborada em .22/10/90

Cláudio Corrêa

### **Agradecimentos**

Inicialmente, aos jovens operários(as) que participaram desse trabalho.

Aos meus orientadores, ETIENNE e IVAN, pela dedicação, paciência e amizade.

Aos companheiros Micênio Carlos dos Santos, Kim-Ir-Sen, Milton Guran e Luís Eduardo Jorge, testemunhas da gênese dessa proposta e fiéis incentivadores.

Aos colegas de mestrado, Iara, Olavo e Vivian, pelo apoio mútuo e solidário.

Àqueles que me deram abrigo, hospitalidade e carinho em Campinas, Hélio Sôlha, Paulo Guillarducci e em especial, Maria Aparecida Cintra Balduino.

O apoio financeiro das seguintes instituições:

Instituto Nacional de Fotografia(Concurso Marc Ferrez), Unicamp(Bolsa de Monitoria II) e Fundação da Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Finalmente, a todos os funcionários do Departamento de Multimeios, que de forma direta ou indireta ajudaram no desenvolvimento e materialização dessa pesquisa.

# ÍNDICE

## VOLUME 1

Introdução	04
Capítulo I: Fotografia: da virtualidade à materialidade visual	
1. O ato fotográfico	08
2. A obra fotográfica	11
3. Os discursos da fotografia	16
3.1. Os discursos persuasivos	18
3.2. Os discursos interpretativos	21
3.3. Os discursos científicos	23
Capítulo II: Olhar fotográfico e pesquisa antropológica	
1. O olhar fotográfico de fora da cultura	31
2. O olhar fotográfico de dentro da cultura	42
Capítulo III: O signo fotográfico	
1. O referente fotográfico como signo metonímico e metafórico	52
2. O referente fotográfico como estereótipo perceptivo	58
Capítulo IV: A leitura das imagens fotográficas	
1. A pesquisa de campo	67
2. A sistemática organizativa das fotografias	69
3. As leituras verticalizadas	71
4. Os corredores isotópicos(semânticos)individualizados: o itinerário de leitura	72
A.1	80
A.2	83
A.3	88
A.4	92
A.5	97
A.6 e A.6(A)	101
B.2	106
B.3	110
B.4	113
B.5	118
B.6	121

Capítulo V: Uma "visão de casa"

- Os corredores isotópicos(semânticos) horizontalizados	125
---	-----

Bibliografia	135
--------------	-----

VOLUME II

A.1 - Cópias fotográficas xerografadas	04
- Quadros de pontuação	15
A.2 - Cópias fotográficas xerografadas	23
- Quadros de pontuação	31
A.3 - Cópias fotográficas xerografadas	35
- Quadros de pontuação	42
A.4 - Cópias fotográficas xerografadas	47
- Quadros de pontuação	57
A.5 - Cópias fotográficas xerografadas	62
- Quadros de pontuação	68
A.6 e A.6(A) - Cópias fotográficas xerografadas	72
- Quadros de pontuação	88
B.2 - Cópias fotográficas xerografadas	97
- Quadros de pontuação	103
B.3 - Cópias fotográficas xerografadas	106
- Quadros de pontuação	115
B.4 - Cópias fotográficas xerografadas	120
- Quadros de pontuação	132
B.5 - Cópias fotográficas xerografadas	139
- Quadros de pontuação	146
B.6 - Cópias fotográficas xerografadas	151
- Quadros de pontuação	161

QUADROS GERAIS	167
----------------	-----

## Introdução

Este trabalho realiza uma leitura sobre um olhar específico, o fotográfico, que o jovem operário e a jovem operária da cidade de Franca, S.P., fizeram de sua própria casa e, portanto, de um elemento importante de seu cotidiano e de seu meio cultural.

Câmaras fotográficas simples foram fornecidas a 13 operários e operárias de quatro indústrias de calçados desta cidade para que fotografassem o seu cotidiano através de um roteiro previamente estabelecido. Cada indivíduo ficou com a câmara por dois meses e fotografou semanalmente e sequencialmente os seguintes temas: a família, a casa, o bairro, o caminho de trabalho e por último, a fábrica<sup>(1)</sup>. Instrumentalizados nas operações mínimas necessárias da câmara, não lhes foi sugerido nada além da sequência temática.

A escolha de um dos temas fotografados (a casa), para realizarmos uma análise mais profunda se deu em função da necessidade de delimitação de um objeto claramente definido e também pelo fato de termos em mãos um volume de imagens fotográficas extremamente grande ( $\pm$  1200 fotografias, no total), impossibilitando, desta maneira, uma análise tema por tema.

A fotografia é nesta pesquisa um instrumento de auto-representação: assim eu me mostro; assim eu me escondo; assim eu me deixo ver fotograficamente. Se por um lado, a fotografia permite um reconhecimento imediato da materialidade representada, por outro lado, ela é portadora de modos de ver particularizados pelo contexto sócio-cultural no qual foi produzida. Da fotografia operária auto-representativa emergiu um universo visual singular e dificilmente penetrável ao olhar tradicional da antropologia. O deslocamento do olhar, produtor da imagem fotográfica, rompe com a posse de uma única visão fotográfica da cultura.

A realidade fotográfica da casa é ao mesmo tempo uma realidade vivida, extraída de dentro para fora por uma apresentação visual que lhe é intrínseca, que lhe é própria. Como diz Arlindo Machado: "... a sociologia e a antropologia poderiam obter resultados mais produtivos se passassem a examinar a maneira como cada comunidade fotografa e se deixa fotografar. Se o ato de fotografar, na ideologia



dominante, é concebido como promoção do objeto fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis, constitui inventário precioso dos valores de cada grupo" (2).

Penetrar a concepção de casa, na visão operária, pelo recorte fotográfico que ele mesmo concebeu ao fazer-se produtor reproduzido fotograficamente, no qual era tanto referência como referente, tornou possível detectarmos condições do processo social de produção de sentido. O olhar autoprojeto sobre sua própria casa deixa revelar a experiência perceptiva do espaço, e é construtor significante de modelos e padrões sociais.

Os padrões perceptivos e os corredores da significação, que se deixam fluir em sistemas estandardizados culturalmente, expressam projeções do imaginário individual e social na realidade-casa. As intencionalidades valorativas, implícitas ou explícitas, que o ato fotográfico implica na materialidade bidimensional de seu suporte, são analisadas em dois tempos. No primeiro instante, o eixo de análise é o próprio sujeito, ou o "ego" realizador da visualidade fotográfica. No segundo momento, através de um itinerário de leitura ajustado e com parâmetros demarcados, onde a análise é feita foto a foto, indivíduo a indivíduo, elemento a elemento, realizamos, no final, um corte que permite generalizarmos a construção de uma "visão de casa".

## Notas - Introdução

- (1) Esta proposta venceu o I Concurso Marc Ferrez (1984), organizado pelo Instituto Nacional de Fotografia - Funarte. O desenvolvimento posterior da pesquisa foi possível através de apoio da FUNCAMP - UNICAMP - e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
- (2) MACHADO, A., A Ilusão Especular, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, p. 55.

CAPÍTULO I

## Fotografia: da virtualidade à materialidade visual

Dois aspectos tornam-se relevantes de serem abordados inicialmente. O primeiro aspecto, pré-imagem revelada, é o momento que envolve os elementos fotografados, o fotógrafo e a câmara; é o ato fotográfico em si, gesto da ação: gestação. O segundo, após a imagem revelada, é o produto fotográfico concretizado na bidimensionalidade material de seu suporte, é o resultado da ação.

### 1. O ato fotográfico

Ao empunhar a câmara, o fotógrafo se coloca em campo para "caçar" seus objetivos. A decisão de apertar o botão detonador do registro fotográfico é resultante de outras decisões que envolvem o seu processo de escolha e lhe são impostas historicamente. As determinantes tecnológicas dos aparelhos fotográficos são as grandes avenidas por onde fluem as intencionalidades implícitas ou explícitas que o ato de fotografar conota em sua materialidade possível. O conceito de intencionalidade é aqui utilizado no sentido fenomenológico que lhe é atribuído por Greimas e Courtés, ou seja, "ele permite conceber o ato como uma tensão que se inscreve entre dois modos de existência: a virtualidade e a realização"<sup>(1)</sup>.

Para Walter Benjamin, a fotografia tornou-se um instrumento revelador de um inconsciente óptico além da visão humana: "A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente"<sup>(2)</sup>.

Sujeito da enunciação, o fotógrafo é condicionado em sua expressividade nos limites do aparelho utilizado. Se, por um lado, no século passado e começo deste, a profissão de fotógrafo era uma atividade de poucos e que se exigia o domínio dos processos ópticos, físico-químicos e mecânicos, nos dias de hoje, por outro lado, a eletrônica "idiotizou" o ato fotográfico ao impor no mercado a automatização dos elementos-chaves do processo de fotografar.

Independente, entretanto, da programação que já vem impressa nos circuitos dos aparelhos, o operador de uma câmara fotográfica

opta por temas, pessoas, ações, etc, articulando enquadramentos, ângulos de tomadas e outros elementos, e se possuir conhecimento da linguagem fotográfica pode controlar os programas embutidos em cada câmara fotográfica, rompendo até mesmo seus limites; mesmo com as restrições impostas pelos padrões industriais e tecnológicos, os indivíduos fotografam diferentemente em função das condicionantes culturais de seu meio. A análise que Arlindo Machado faz de duas fotos é elucidadora dessa colocação: "Numa foto de Moholy-Nagy denominada Plataforma de Mergulho, a confusão de linhas perpendiculares, paralelas e diagonais criam um espaço complexo e estilhaçado, tornando ambíguas as noções de 'acima' e 'abaixo': nela, a perspectiva já não joga propriamente um papel unificador, nem o olho do sujeito torna coerente a projeção. Mais desconcertante ainda, uma estranha foto que Cartier-Bresson tirou num cemitério de Saint-Laurent mostra o alinhamento das cruzes desorganizando a convergência das linhas de fuga, de modo que a perspectiva do fundo da cena parece estar invertida e abalada pela contradição de direções. Nesses dois casos, é a perspectiva central que continua ditando o arranjo plástico do espaço, mas a composição do quadro age como elemento desarticulador da profundidade de campo, provocando deslocamentos de planos e solapamentos da 'transferência' fotográfica"<sup>(3)</sup>.

Esses dois exemplos mostram que o fotógrafo, sujeito da ação, combinando elementos da linguagem fotográfica, pode romper regras de construção do espaço endógenas ao próprio aparelho fotográfico, no caso, a própria perspectiva renascentista originada na câmara escura.

Nesse sentido, a análise que Vilém Flusser faz do complexo "fotógrafo-aparelho" detecta intenções interdependentes, codificadoras da fotografia, que são anteriores à sua materialização propriamente dita: a ação do fotógrafo e os programas embutidos nos aparelhos utilizados.

Afirma Flusser que: "A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas e crianças fotografam ingenuamente. Agem con-

ceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceitualização, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em imagens"<sup>(4)</sup>.

O ato fotográfico então não seria mero ato de registro e de reprodução. O processo de construção mental seria deflagrado antes do "clic fotográfico": conceito que anteriormente à sua cristalização em imagem fotográfica foi recortado por padrões culturais e tecnológicos; o que não quer dizer que podemos distinguir e identificar as intencionalidades de todos os tipos de fotografias que são batidas cotidianamente.

Para Susan Sontag, "O ato de fotografar tem sido interpretado de duas maneiras inteiramente diferentes; como forma de conhecimento lúcida e precisa, de inteligência consciente, ou como modo de encontro pré-intelectual e intuitivo"<sup>(5)</sup>.

As colocações dos autores citados convergem para uma intersecção comum: não se fotografa aleatoriamente. Se por um lado, o fotógrafo profissional está atento o tempo todo na busca de uma síntese fotográfica, chamada por Cartier-Bresson de "momento decisivo"<sup>(6)</sup>, capaz de exprimir os conceitos geradores da informação visual para o grande público, por outro lado, o fotógrafo amador, mesmo com menos recursos técnicos, tenta também captar o instante significativo da ação doméstica ou familiar, ou seja, o raio de ação de sua fotografia é circunscrito ao pequeno grupo do qual faz parte: familiar, escolar ou parte do mundo do trabalho.

O que diferenciará o ato fotográfico do profissional em relação ao ato fotográfico do consumidor doméstico, está além do uso dos elementos meramente técnicos disponíveis, mas em função de uma mensagem direta induzida por um senso crítico de objetividade. No ato dileitante ou amadorístico, a subjetividade, entendida como uma forma de intencionalidade não explícita, dificulta a leitura da mensagem visual. Se a determinação objetiva do olhar profissional não anula sua individualidade enquanto sujeito da ação e da enunciação na elaboração da mensagem fotográfica, do mesmo modo, a postura do olhar doméstico, descomprometido do olhar voltado para o mercado da imagem, per-

segue uma objetividade particularizada e fechada na identidade grupal de origem, tornando-se desta forma, de difícil acesso à compreensão de sua construção sígnica.

Independente, entretanto, da possibilidade de inferir os limites da objetividade ou subjetividade, do consciente ou do intuitivo, da universalidade ou do singularismo, do semiológico ou da ingenuidade, o ato fotográfico é sempre um recorte da realidade cujo pressuposto principal é a opção sugerida por uma intencionalidade que é portadora de escolhas valorativas do universo no qual o fotógrafo está inserido.

## 2. A obra fotográfica

Imagem pós-revelada, além do olhar, concretizada na bidimensionalidade de seu suporte pela ação dos agentes físico-químicos, a imagem fotográfica deixa aqui sua potencialidade virtual para tornar-se materialidade visível.

O ato, o próprio gesto fotográfico em si, incorpora-se nesta materialidade através de um olhar nem sempre percebido na sua totalidade. Citando Diane Arbus quando esta fotógrafa diz que sua intencionalidade no ato fotográfico - na virtualidade da imagem - não se materializa da forma percebida, resultando sempre em fotografias melhores ou piores, P. Dubois acrescenta: "No mesmo sentido, pode-se recordar numerosas declarações feitas por fotógrafos para os quais o corte, a distância do processo, aparece como uma fonte de assombro, de fascinação ou de angústia, algo que para eles, constitui sempre a base, de uma maneira ou de outra, de sua pulsão fotográfica"<sup>(7)</sup>.

Para V. Flusser, o fotógrafo é aparentemente anulado quando se torna um canal, um elo contínuo, entre a imagem e a sua significação. Esta "imagem técnica"<sup>(8)</sup>, anuncia aos olhares convencionados, que a nível do real colocam imagem e mundo, imagem e realidade, ou mesmo, representação e objeto, na mesma relação de importância, são, para este autor, "unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar deciframento"<sup>(9)</sup>.

Entretanto, a aparente objetividade da fotografia e o desnecessário deciframento de sua mensagem é um arranjo convencionalizado cultu-

ralmente, alienador de seu processo produtivo e de sua construção sígnica. Nas palavras de Flusser, "O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem"<sup>(10)</sup>.

Como forma de representação da realidade, a fotografia está sujeita a olhares diversos que conseqüentemente produzem significações também diferentes existindo em concomitância, ou como diz Mariam L. Moreira Leite: "A fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia"<sup>(11)</sup>.

Inconformado com o padrão-representação comprometido com a arte ocidental e vivendo um período histórico singular - a Revolução Soviética - o fotógrafo Aleksandr Ródtchenko radicaliza o conceito de "estranheza", originado no formalismo russo. Através da angulação não formal e não habitual, Ródtchenko propunha o rompimento da relação de continuidade entre o objeto e sua representação fotográfica, forçando, desta forma, o leitor a perceber o fotógrafo como arranjador e anunciador da imagem fotográfica. A relação de "estranheza" detonada pelos ângulos inusitados traz à frente da cena o olhar do fotógrafo, não permitindo sua anulação no processo de percepção da imagem<sup>(12)</sup>.

Na foto intitulada "Chauffeur", 1933, Ródtchenko mais do que anunciador é também anunciado. Utilizando uma tele-objetiva (provavelmente uma 90 milímetros), ele faz o retrato de um chofer no espelho retrovisor de seu próprio carro, identificando-o, assim, com o seu próprio instrumento de trabalho. O reflexo, no espelho, é também uma forma de humanizar e personificar o carro e, ao mesmo tempo, em outro sentido, a incorporação da imagem do chofer no carro indica uma intencionalidade de fusão do conceito homem/trabalho. Ródtchenko consegue um duplo efeito: na mesma foto, nós temos o achatamento dos planos e, conseqüentemente, da profundidade de campo pelo desenfoco do chão, característica própria da objetiva que ele estava usando e um efeito de grande angular no espelho retrovisor, onde aparecem três planos em foco. Ródtchenko aparece atrás do chofer não só para anunciar-se visualmente, mas também para introduzir no enquadramento um



pedaço de cachimbo do chofer, no canto inferior direito da foto, que retira nosso olhar do reflexo, quebra a suspeita de montagem e confunde a relação dos planos<sup>(13)</sup>.



Esta foto de Ródtchenko contempla plenamente o intercruzamento dos olhares que são geradores das contradições da mensagem fotográfica: 1. O olhar do fotógrafo; 2. O olhar do sujeito fotografado e 3. O olhar do leitor. A obra fotográfica, assim, é uma síntese de olhares não necessariamente convencionados em um primeiro instante. Essa síntese articula-se quando o leitor da fotografia desgarrar-se do "realismo" imediato e penetra na sua construção sígnica. A obra fotográfica completa-se e define-se no olhar do leitor da imagem, olhar esse, decifrador de sua significação.

A obra fotográfica, entretanto, não pode ser vista como uma entidade única, ela não existe isoladamente. A "aura" da obra fotográfica está no conjunto de fotos de determinado autor. A significa-

ção se constrói foto a foto, e é no elo entre elas que os olhares revelam-se<sup>(14)</sup>.

Susan Sontag aprofunda essa questão dizendo que: "Para ser verdadeira como arte, a fotografia deve cultivar a noção do fotógrafo como autor e de todas as fotografias tomadas pelo mesmo fotógrafo como um conjunto", e completa: "Mas os significados que uma fotografia adquire quando vista como parte do conjunto de uma obra individual não são particularmente exatos se o critério adotado é o da visão fotográfica. Melhor dizendo, tal abordagem deve necessariamente favorecer os novos significados que qualquer fotografia adquire quando justaposta - em antologias bem elaboradas, nas paredes de um museu ou em livros - à obra de outros fotógrafos"<sup>(15)</sup>.

Por outro lado, a sociedade pós-industrial do final do século vinte faz um intenso uso social e ideológico da fotografia. Aqui, raramente o fotógrafo não é anulado no processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas.

A objetividade da fotografia, assentada no determinismo rígido dos fenômenos físico-químicos, conferiu-lhe uma credibilidade e um grau de verossimilhança inatingíveis por outro meio de representação do real. A mágica da transferência de realidade, independente até mesmo do senso crítico, leva-nos a acreditar no registro fotográfico como algo que aconteceu na frente do aparato tecnológico operacionado pelo fotógrafo.

A imagem tornou-se um bem consumível e um dos pilares de sustentação psico-social da cultura de massa.

A anulação do fotógrafo é percebida na vida cotidiana distante dos meios de comunicação de massas. As fotos mais próximas dos indivíduos, como as fotos de álbum de casamento, por exemplo, são padronizadas e homogeneizadas. De álbum para álbum mudam-se os atores, mas o enquadramento, os gestos, a iluminação, são praticamente iguais ou similares. Até mesmo as fotomontagens são pasteurizadas, reforçando, transferindo e completando, desta forma, o ritual no tempo. Para Susan Sontag, as imagens, como produtos de consumo para as massas, são instrumentos de dominação, máscara e controle do social: "Uma sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens. Necessita fornecer quantidades muito grandes de divertimen-

tos a fim de estimular o consumo e anestesiar os danos causados pelo fato de pertencermos à determinada classe, raça ou sexo. E necessita igualmente reunir quantidades ilimitadas de informação, explorar os recursos naturais de modo eficiente, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra e proporcionar empregos aos burocratas. A dupla capacidade da câmara de tornar subjetiva e objetiva a realidade satisfaz essas necessidades de forma ideal, e reforça-as. A câmara define a realidade de dois modos indispensáveis ao funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como seus óculos (para as massas) e como objeto de vigilância (para os dirigentes). A produção de imagens fornece também uma ideologia dominante. A transformação social é substituída por uma transformação das imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e bens equivale à própria liberdade. A contração da liberdade de opção política em liberdade de consumo econômico exige a produção ilimitada e o consumo de imagens"<sup>(16)</sup>.

O repertório usado e os objetivos de se deter sobre uma imagem fotográfica adquirem distinções de acordo com sua inserção em determinado grupo. Entretanto, de qualquer forma que seja feito o discurso, a complexidade conceitual que envolve a fotografia torna o discurso óbvio, ou mesmo vulgar, carregado de subjetividades de difícil compreensão. Fotógrafos, semiólogos, historiadores, sociólogos, antropólogos, publicitários etc, cada um tem uma visão particularizada da fotografia. A fotografia permite uma multiplicidade de leituras e consequentemente de articulação de discursos.

Barthes distingue três tipos de conotação na leitura de imagem fotográfica. Citando Bruner e Piaget, levanta uma situação hipotética mas possível, segundo ele, em que a percepção passaria por uma categorização imediata referenciada em conceitos verbais presentes nas mentes dos indivíduos, ou seja, a conotação perceptiva da fotografia se submete primeiro às conotações do código linguístico para ser percebida; "as conotações da fotografia coincidiam, grosso modo, com os grandes planos de conotação da linguagem"<sup>(17)</sup>.

Na conotação cognitiva, a leitura da imagem fotográfica explora informações visuais já codificadas visualmente e culturalmente, que permitem ao leitor extrair significantes do "analogon" fotográfico. Desta maneira, o fotógrafo ao realizar o ato em si, de regis-

tro de uma dada realidade, já escolhe elementos e signos convencionados, ou seja, ele constrói um mundo estereotipado e identificável aos olhos do leitor.

Por último, a conotação ideológica que impõe na leitura da imagem razões e valores, e explora a fragilidade própria da conotação fotográfica, impingindo-lhe leituras parciais e direcionadas por interesses além da significação fotográfica em si. A fotografia, aqui, torna-se suporte de um discurso político: "de tal fotografia eu posso dar uma leitura de direita ou de esquerda"<sup>(18)</sup>.

Para Barthes, a leitura da fotografia é sempre histórica e depende de um saber próprio do leitor. O código de conotação presente na fotografia está sujeito a inserções, como a legenda, por exemplo, que ampliam e projetam na imagem o seu próprio código denotativo: "Reencontrar este código de denotação seria, portanto, isolar, recensear e estruturar todos os elementos históricos da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que tiram seu próprio descontínuo de um certo saber do leitor ou, se assim preferirmos, de sua situação cultural"<sup>(19)</sup>.

### 3. Os discursos da fotografia

Raul Beceyro considerando a fotografia como discursos sobre discursos, que às vezes parecem falar sobre a mesma coisa, o mesmo objeto, pelo seu caráter polisêmico, distingue três tipos de aproximações com a fotografia<sup>(20)</sup>. Os dois primeiros, entretanto, já são citados e definidos por Barthes da mesma forma, poucos anos antes<sup>(21)</sup>.

1. O discurso técnico, onde não há separação em relação ao objeto.

Na aproximação técnica, a distância do objeto fotografia, enquanto linguagem, é nula. A fotografia é vista molecularmente.

2. O discurso sociológico, que considera sobretudo os elementos de caráter contextual e a distância do objeto de análise. Para Beceyro, a análise sociológica é suficiente em si mesma. Barthes, aqui, considera da mesma ordem o discurso histórico sobre a fotografia e diz que esses discursos "para observar o fenômeno global da fotografia, são obrigados a abordá-la de muito longe"<sup>(22)</sup>.

3. O discurso literário, que abole o problema da distância do objeto.

A aproximação de caráter literário sobre a fotografia se dá sobre o domínio da escrita; é a exploração mais profunda do conceito barthesiano de conotação perceptiva da fotografia. De caráter subjetivo, este discurso se utiliza da visualidade da fotografia como uma ponte ao imaginário poético.

Em uma abordagem mais abrangente, Greimas e Courtés esboçam uma tipologia dos discursos cognitivos distinguindo, principalmente, a atividade do enunciador (o fazer persuasivo) da cognição do produto anunciado (o fazer interpretativo). O terceiro nível é onde se encontra o discurso científico, articulador simultâneo dos dois primeiros discursos - o persuasivo e o interpretativo<sup>(23)</sup>.

O discurso persuasivo é objetivamente o discurso do fazer fotográfico ou, podemos dizer, da produção fotográfica, e a atividade cognitiva é exercida pelo fotógrafo na sua prática cotidiana. A imagem é o discurso, e a persuasão se realiza na relação entre o olhar do fotógrafo e o olhar do leitor, isto é, dentro de condições ideais, pois, nem sempre a imagem fotográfica atua sozinha na persuasão. Ao contrário, usualmente ela é manipulada nos textos mistos (imagem/escrita) intencionalmente criando outras significações além da imagem em si.

O discurso interpretativo assim como o discurso científico se dão sobre a fotografia, ou melhor dizendo, sobre o produto fotográfico. A atividade cognitiva do discurso interpretativo é construída sobre o produto enunciado, podendo utilizar-se de procedimentos científicos, enquanto o discurso científico produz, analisa e insere a imagem fotográfica na pesquisa e utiliza seus recursos visuais como fonte de dados e como texto, respeitando a logicidade própria da visualidade fotográfica. Ou seja, o discurso científico não só se apropria da imagem que ele produz mas também a articula. Partícipe, também, da produção do conhecimento. Neste caso, a produção das imagens fotográficas é planejada e sistematizada em função de objetivos delimitados conceitualmente e engrenados em metodologias específicas.

Uma tentativa possível de estabelecermos uma tipologia dos discursos cognitivos da fotografia, a partir de Greimas e Courtés, pode ter uma configuração na forma que se segue:

1. Discursos persuasivos - doméstico, plástico, publicitário, jorna-

- lístico, documental.
2. Discursos interpretativos - estético, literário, histórico.
  3. Discursos científicos - técnico, semiológico, sócio-antropológico.

É preciso entender esta classificação no pressuposto de que os limites entre os tipos não são rígidos, permitindo, desta forma, a existência de espaços de intersecção e complementariedade entre eles.

### 3.1. Os discursos persuasivos da fotografia

#### O discurso doméstico

A fotografia do cotidiano familiar é a principal atividade, em termos quantitativos, da indústria que cerca o fazer fotográfico. O discurso persuasivo do reconhecimento e do reforço dos papéis sociais:

Na fotografia doméstica, o diálogo da visualidade fotográfica se fecha no círculo social da família e do grupo cultural na qual se insere, e acrescenta Pierre Bourdieu: "... A prática fotográfica só existe e só subexiste, na maioria das vezes, apenas pela função que o grupo familiar a ela confere, a saber, a de tornar solene e de eternizar os grandes momentos da vida familiar, com poucas palavras, a de reforçar a integração do grupo familiar reafirmando o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade"<sup>(24)</sup>. Os olhares dos leitores desse tipo de fotografia projetam a auto-afirmação e a identidade social na relação entre o indivíduo e o grupo.

A fotografia é, nesse caso, e na maioria das vezes, pose e posse. A presença da câmara já coloca as pessoas alertas e condicionadas gestualmente para o retrato. Naturalmente o ritual da pose, mesmo grupal, é desencadeado sem que o fotógrafo dirija a cena. Quando isto não ocorre, ele assume a direção e orienta a cena. A pose se efetiva no momento do ato fotográfico. A posse se efetiva posteriormente, cristalizada nas fotos em carteiras, nas mesas de trabalho, nos porta-retratos, etc. É a posse de uma imagem que diz alguma coisa somente para seu possuidor, seu único destinatário.

As fotos dos antepassados na parede, antigos retratos pintados à mão, e os sucessivos retratos familiares (que envolvem o próprio cotidiano familiar), registram o tempo como legado cultural: "... A ga-

leria dos retratos se democratizou e cada família possui na figura do seu chefe, seu retratista 'oficial'. Fotografar suas crianças significa se tornar o historiógrafo desta infância e preparar para elas, como se fosse um legado, a imagem daqueles que foram"<sup>(25)</sup>.

### O discurso plástico

Em outro sentido, e em perspectiva oposta, o discurso plástico da fotografia emana da subjetividade do olhar do fotógrafo e do leitor. Não interessa aqui o reconhecimento imediato dos elementos fotografados, o anônimo torna-se familiar e o referente fotográfico não é necessariamente identificado.

Da mesma forma que o discurso doméstico, o discurso plástico da fotografia circula em grupo restrito, entretanto, tendo afinidade ou mesmo iniciados na leitura crítica das imagens. O pequeno universo desse discurso ocorre nas galerias de arte e nas revistas e livros especializados na publicação de fotografias.

O discurso persuasivo da plástica fotográfica envolve técnica e criatividade do fotógrafo, e "background" fotográfico do leitor. Isto não quer dizer que excluimos o olhar do leitor comum da ocorrência plástica, mas esse olhar se restringe a uma empatia expressa nas afirmações tipo "gosto" ou "não gosto".

O discurso plástico da fotografia como forma de expressão pessoal do fotógrafo pode até mesmo tornar-se arbitraria em uma cognição egocêntrica de seu autor, um diálogo consigo mesmo e narcísico na medida que ele projeta sua essência mais íntima.

### O discurso publicitário

A fotografia publicitária é o discurso fotográfico mais persuasivo de todos. Seu fim, em si mesmo, é a persuasão; é o estímulo ao desejo de possuir algo. Seus elementos e planos, sempre nítidos e bem focados, anulam qualquer possibilidade de linguagem fotográfica. Há raras exceções : fotógrafos que através de suas fotos desencadeiam campanhas publicitárias, fazem linguagem.

A intencionalidade do discurso persuasivo da fotografia de publicidade é detonar cadeias de significações culturalmente padronizadas pela indústria cultural. A imagem fotográfica na publicidade nun-

ca está sozinha; a ela é associada outra informação (diagramação , texto, logotipo, etc) que a transforma, e também ao fotógrafo, em instrumentos de manipulação e dominação.

Para Georges Péninou, o código fotográfico da mensagem publicitária, graças ao uso da escala volumétrica e dimensional, associada aos arranjos cênicos, torna o objeto fotografado uma imposição ao olhar: "Consagrada a um uso ativo, a imagem de publicidade não se contenta em solicitar o olhar por artifícios de "retórica visual", ela explicita que é imagem para destinatários: no sentido pleno do termo, imagem de comércio" ... "Fixando sua característica fundamental de imagem para outrem, a imagem publicitária manifesta, desse modo, que é inteiramente comandada pela extroversão. Ela não tem por pivô o emissor mas o destinatário".<sup>(26)</sup>.

### O discurso fotojornalístico

As imagens fotográficas publicadas diariamente nos jornais ou semanalmente nas revistas são relacionadas a fatos e acontecimentos relatados nos textos escritos. A relação, entretanto, com o texto, verifica-se no uso do código conotativo da legenda incidindo sobre o código denotativo da fotografia. Algumas experiências na valorização da imagem através da diagramação e na sua própria potencialidade enquanto comunicação visual, deflagrada pela edição criteriosa, mostram que a mensagem direta da visualidade fotográfica incomoda as formas estabelecidas e instituídas da informação jornalística<sup>(27)</sup>.

O discurso persuasivo do fotojornalismo tem uma conotação ideológica. De um lado, a imagem pode reforçar os poderes instituídos, parafraseando Barthes<sup>(28)</sup>: quando não permite-nos ver, obrigando-nos a ver, de outro lado, o recorte inquieto do fotógrafo busca uma informação que não está contida no texto escrito e leva o leitor perceber o fato visualmente, criando, desta forma, sua própria cognição do fato.

No primeiro caso, o fotojornalismo aproxima-se da foto publicitária, e no segundo caso, como também diz Barthes: "No fundo, a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa"<sup>(29)</sup>.

### O discurso documental

O discurso documental na fotografia parte de objetivos delimi-



tados pela intencionalidade do olhar do fotógrafo. A subjetividade intransferível e pessoal do ato de fotografar, dosada pelos controles de luz, velocidade e profundidade de campo, e a objetividade do enquadramento, ângulo de tomada e gesto de cena, imbrincam-se em sínteses visuais instantâneas representativas das propriedades do processo fotografado.

Há procedimentos de documentação fotográfica que tornam-se fundamentais nas pesquisas científicas em diversas áreas do conhecimento. Entretanto, a documentação fotográfica que envolve as formas tecnológicas da cultura material, de condições de vida e de produção de determinados grupos sociais, se não estiverem afinadas com metodologias específicas no trabalho de campo, dificilmente tornar-se-ão de utilidade científica.

O registro fotográfico denuncia aos nossos olhos imagens não percebidas, seja por bloqueio cultural, seja pela própria restrição da visão humana. Sua efetiva cognição passa por discursos interpretativos ou científicos que decifram seus enunciados, e para que isto aconteça, é necessário que o trabalho de campo seja sistematizado tendo em vista futuras análises por outros olhares, que podem não ser do fotógrafo que produziu as fotos.

Fotodocumentarista é um narrador de um processo e o roteiro seguido deve ser reconhecível e compreendido a posteriori. Nesse sentido, a fotodocumentação é o discurso que mais se aproxima de um discurso interpretativo no fazer fotográfico.

### **3.2. Os discursos interpretativos da fotografia**

#### O discurso estético-literário

O discurso estético-literário sobre a fotografia por abordá-la como um produto artístico, considerado por alguns como dotado de uma racionalidade pré-científica, permitirá o desfilar de textos poéticos de duvidosa acepção epistemológica que não contribuem metodologicamente para aprofundarmos as leituras possíveis da obra fotográfica. A percepção cognitiva da visualidade fotográfica baseia-se em níveis subjetivos na interpretação de sua construção signífica. Nesse sentido, afirma Raul Beceyro que: "A arte (reserva de irracionalidade) que se

recebe o salvo-conduto artístico é somente para confiná-lo a um compartimento inoperante"<sup>(30)</sup>.

Elegendo a estética como campo de ação ou como ele diz "a reflexão sobre a atividade artística", este autor analisa fotos eleitas pelo meio fotográfico como produtos artísticos. São fotos de Cartier-Bresson, Robert Capa, Júlia Margaret Cameron, Paul Strand, Lewis-Hine e Alfred Stieglitz: "Na medida que a foto pertence ao plano da arte, excede a uma reflexão que se limite a usar o domínio da ideologia; exige em consequência, uma consideração específica, que tenha em conta seu caráter artístico", e descarta, desta maneira, completamente os enfoques sociológico, historicista, ideológico ou técnico-científico, insuficientes para "explicar o problema do valor de uma obra"<sup>(31)</sup>.

Do mesmo modo, Susan Sontag comparando a análise da imagem fotográfica com a imagem pictórica, diz que: "Essa imagem consiste nos mais vagos tipos de julgamentos, como ocorre quando elogiamos uma fotografia por sua sutileza, interesse, vigor, complexidade, simplicidade ou - tipo predileto - decepcionante simplicidade. A razão da pobreza de uma linguagem não é fortuita: digamos, a ausência de uma tradição rica de crítica fotográfica é algo inerente à própria fotografia, quando elaborada como arte"<sup>(32)</sup>. E complementa afirmando que a dubiedade artística da fotografia "ainda que não seja uma forma de arte por si mesma, tem a capacidade particular de transformar todos os motivos em obras de arte"<sup>(33)</sup>. Na verdade, transforma-os em meta-artes ou em instrumentos dos meios de comunicação de massa.

### O discurso histórico

Partindo das mesmas fontes documentais, ou seja, a fotografia como documento histórico, duas vertentes se distinguem na abordagem desse material: a história da fotografia e a história através da fotografia. "A primeira diz respeito ao estudo sistemático desse meio de comunicação e expressão em seu processo histórico, a um gênero de história que flui entre a ciência e a arte. A segunda remete de imediato ao emprego da iconografia fotográfica do passado, nos mais diferentes gêneros de história e mesmo em outras áreas da ciência nas quais os pesquisadores venham a utilizar-se desta fonte plástica como instrumento de apoio à pesquisa, como meio de conhecimento visual da

cena passada e, portanto, como uma possibilidade de descoberta"<sup>(34)</sup>.

A história da fotografia está intimamente ligada ao desenvolvimento técnico do sistema como um todo: película, câmara, papel, óptica, química, eletrônica, informática. A programação embutida nos artefatos tecnológicos são avanços e bloqueios na criatividade do fotógrafo. Essa vertente é relativamente mais fácil de ser mapeada e articulada como discurso do que a história através das fotografias. No último caso, as informações estão contidas nos produtos visuais, ou seja, nas fotografias as dificuldades de extrair dados de fragmentos descontextualizados e quase sempre fotografados assistematicamente, tornam esta fonte referência para a análise iconográfica, ou seja, a nível da descrição: "A análise iconográfica tem o intuito de decupar, inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos"<sup>(35)</sup>.

O discurso histórico centrado na interpretação iconológica, aprofundando a análise de conteúdo necessita, segundo Kossoy, "a par de conhecimentos sólidos acerca do momento histórico retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico". Entretanto, completa o raciocínio afirmando que: "É este o estágio mais profundo da investigação, cujos limites não são cristalinamente definidos"<sup>(36)</sup>. Ou seja, além da descrição iconográfica, a análise histórica se defronta com a produção social de sentido e a própria construção sígnica da imagem fotográfica.

### 3.3. Os discursos científicos da fotografia

#### O discurso técnico

Como já ressaltaram tanto Barthes quanto Beceyro, o discurso técnico da fotografia, baseado em procedimentos e experiências científicas controladas, aborda a fotografia de muito perto, na sua composição molecular. Índice de contraste, intervalo de luminância da imagem óptica em logaritmo, intervalo de densidade, função de transferência de modulação, etc, são exemplos típicos de aproximação com o objeto fotografia pela sua dimensão técnica.

As questões de linguagem quando abordadas por esse discurso, são tratadas por padrões estéticos (industriais) muito rígidos, res-

tringindo, desta forma, o campo semântico da significação fotográfica.

Por outro lado, analisando a incidência do discurso técnico sobre a obra de arte, Walter Benjamin destaca a separação do valor de culto da obra de seu valor de exposição: "Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual"<sup>(37)</sup>. O rosto humano no portrait, na chamada "fase de ouro" da fotografia (década de quarenta do século passado), foi para esse autor o último momento de culto à imagem: "quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto"<sup>(38)</sup>.

A cientificidade positivista que está na gênese da fotografia e do seu desenvolvimento técnico, credita-lhe, até hoje, a aura de autenticidade na representação do real. O mito da autenticidade fotográfica está sendo colocado em questão neste final de século, pelo avanço da informática. A imagem digitalizada de alta definição exclui até mesmo o fotógrafo como enunciador de uma imagem "fotográfica".

#### O discurso semiológico

A persuasão na cognição semiológica se diferencia do fazer fotográfico propriamente dito, ela se dá no nível da decodificação do processo de produção do sentido. A persuasão semiológica é o desmascaramento das significações não percebidas no olhar passivo.

Na tradição européia e estruturalista, a semiologia das mensagens visuais, particularmente da fotografia, sempre procurou extrapolar conceitos da semiologia lingüística. As maiores dificuldades desta transposição conceitual ocorrem em um de seus princípios básicos, o conceito de dupla articulação. A chamada "unidade isolável" da linguagem, de segunda articulação, intrinsecamente articulada entre si na formação da significação dos elementos de primeira articulação, quando encontrada na fotografia é conceitualmente indefinida e carregada de subjetivismos. Humberto Eco desmistifica o dogma da dupla articulação como condição de existência de linguagem ao encontrar códigos comunicativos com diferentes articulações<sup>(39)</sup>.

Philippe Dubois, baseado na trindade semiótica de Charles S. Peirce, ícone/índice/símbolo, propõe identificar três traços ou posições epistemológicas relacionadas à questão do realismo da imagem fo-

tográfica: "Meu objetivo não é considerar em si mesmas as teorias de Pierce; não vejo nelas um fim em si mas, um instrumento conceitual útil em relação ao meu objetivo (o fotográfico)"<sup>(40)</sup>. Para esse autor, a fotografia é antes de tudo índice, pela sua "conexão física" com seu objeto referencial e "somente a continuação pode chegar a ser semelhança (ícone) e adquirir sentido (símbolo)"<sup>(41)</sup>.

Epistemologicamente distintas, estas duas vertentes têm em comum, na abordagem do objeto fotografia, o mesmo princípio conceitual do referente fotográfico: a presença física do objeto convencionalizado culturalmente no seu suporte bidimensional.

### O discurso sócio-antropológico

Sociologicamente, a fotografia pode ser analisada sob a óptica de sua expressão artística sincrônica a um determinado período histórico. Esse momento histórico, o século XIX, período do desenvolvimento técnico da máquina e do capitalismo moderno, trouxe à cena política e econômica classes sociais sem uma auto-imagem definida. A fotografia tornou-se a referência visual desses grupos sociais emergentes: "... toda classe de indivíduos que não dispunham, em sua maior parte, mais que um pequeno capital e possuíam somente instrução primária suficiente para levar sua contabilidade, indivíduos 'fechados no estreito horizonte de seu pequeno comércio', pequenos funcionários enfim, foram os elementos desses segmentos da pequena burguesia que encontraram na fotografia o novo meio de auto-representação, conforme suas condições econômicas e ideológicas"<sup>(42)</sup>. A análise sociológica da fotografia nos momentos iniciais de seu desenvolvimento e como forma de representação de grupos sociais emergentes desse período, se aproxima da própria interpretação histórica<sup>(43)</sup>.

Por uma abordagem mais antropológica, Edward Hall definiu e criou uma nova área do conhecimento: a proxêmica. Para ele, o conceito foi criado "para me referir às observações e teoria inter-relacionadas, relativas ao uso que o homem faz do espaço como elaboração especializada da cultura"<sup>(44)</sup>. A percepção sensorial do espaço como parte da dimensão cultural pode ser detectada pela interpretação dos dados visuais. A relação entre as distâncias íntima, pessoal e pública, indivíduo a indivíduo, indivíduo a grupo, pode ser analisada através

da imagem fotográfica, mantidos os elementos contextualizadores que caracterizam determinada situação sócio-cultural.

A fotografia, na análise proxêmica, é um extensor dos limites da visão humana e apenas um dos instrumentos de controle da pesquisa. Outros sentidos que fazem parte da análise proxêmica, e portanto, formadores perceptivos do conceito de espaço - a relação tátil e olfativa, por exemplo - não são captáveis pela fotografia. O discurso proxêmico sobre a fotografia é mais interpretativo do que persuasivo e, em alguns momentos a imagem fotográfica torna-se ilustrativa da arguição lógica do discurso escrito.

A antropologia, mais que a sociologia, vem aprofundando o uso da fotografia como uma técnica específica da pesquisa e de comunicação visual. A fotografia dentro da antropologia visual (assim é chamada essa área), é um instrumento auxiliar da visão humana que permite controlar a observação e a memória visual do pesquisador e do pesquisado como uma fonte riquíssima de dados, atingindo sua plenitude cognitiva quando torna-se imprescindível no desenvolvimento da pesquisa e na apresentação dos resultados. Ou seja, não somente como base material de informações sistematizadas verbalmente ou como ilustração de textos, mas como um discurso cognitivo, com logicidade própria na sua visualidade específica.

Para Etienne Samain, a oralidade e a visualidade foram etnocentricamente obstruídas em seu desenvolvimento científico pela fixação fetichista da ciência para com a escrita. Entretanto, completa: "é de esperar que a antropologia possa também revisitar essas fontes seculares de criação e da comunicação humana, precisamente no momento em que nosso mundo entrou resolutamente numa nova galáxia: a dos multimeios. Resta para fazer, sim, toda uma antropologia do 'Homo Visualis', tanto a nível das sociedades ágrafas como a nível das nossas sociedades que, seja dito de passagem, já deveriam ser qualificadas de "pós-letradas"<sup>(45)</sup>.

Após a caracterização, em um quadro geral, dos discursos sobre a fotografia e do fazer fotográfico como discursos cognitivos, aprofundaremos, no capítulo seguinte, o discurso que nos interessa diretamente. Trataremos da especificidade do olhar fotográfico inserido em pesquisas que se propõem antropológicas, ou seja, pesquisas que se

utilizaram metodologicamente da fotografia de campo como referência visual na abordagem de aspectos culturais de uma dada sociedade ou grupo social.

## Notas - Capítulo I

- (1) GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J., Dicionário de Semiótica, São Paulo, Editora Cultrix, 1980, p. 238.
- (2) BENJAMIN, W., "Pequena História da Fotografia", in Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 94.
- (3) MACHADO, A., A Ilusão Especular, Op.Cit.
- (4) FLUSSER, V., A Filosofia da Caixa Preta, São Paulo, HUCITEC, 1981, p. 38.
- (5) SONTAG, S., Ensaio de Fotografia, Rio de Janeiro, Editora Arbor, 1981, p. 117.
- (6) Esse conceito pode ser melhor compreendido na seguinte afirmação do autor: "Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância do acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada". "O momento decisivo", in Bloch Comunicações, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978 nº 6, p. 25.
- (7) DUBOIS, P., El Ato Fotografico, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 89-90.
- (8) Para Flusser, a "imagem técnica" é qualquer imagem produzida por aparelhos, ou como ele diz, a fotografia é um "texto científico aplicado": veja FLUSSER, V., Op. Cit., p. 19.
- (9) FLUSSER, V., Ibid., p. 20.
- (10) Id., Ibid., p. 20.
- (11) MOREIRA LEITE, M. L., "A Fotografia e Ciências Humanas", Rio de Janeiro, BIB/ANPOCS, nº 25, p. 85.
- (12) Nesse sentido, ver o capítulo - Poder e arbítrio do ângulo de tomada - MACHADO, A., Op. Cit., pp. 102-115.
- (13) Esta foto é capa da quinta edição, segunda impressão, do livro The History of Photography, Beaumont Newhall, New York (The Museum of Modern Art), 1986.
- (14) Nesse sentido, ver a análise que Susan Sontag faz da obra fotográfica de Diane Arbus no capítulo - Os Estados Unidos, através da Fotografia, em uma Visão Sombria - In Ensaio de Fotografia, Op. Cit., pp. 27-48.
- (15) Id., Ibid., p. 132:
- (16) Id., Ibid., p. 171.
- (17) BARTHES, R., "A Mensagem Fotográfica", in A teoria da Comunicação de Massas, T. W. ADORNO (org.), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978, p. 314.
- (18) Id., Ibid., p. 315.
- (19) Id., Ibid., p. 313.
- (20) BECEYRO, R., "Les Discours Possibles sur la Photographie, leurs Pièges", in Pour la Photographie, Ciro Bruni (org.), Paris, Germs, 1983, pp. 116-122.
- (21) BARTHES, R., A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 20.



(22) Id., Ibid., p. 20.

(23) GREIMAS & COURTÉS, Op. Cit., p. 54.

(24) Id., Ibid., p. 53. Cabe acrescentar que esta prática vem sendo substituída atualmente, pelo uso do vídeo doméstico.

(25) PÉNINOU, G., "Física e Metafísica da Imagem Publicitária", in A Análise das Imagens, Novas Perspectivas em Comunicação, Petrópolis, Editora Vozes, 1973, pp. 66-67.

(27) HUMBERTO, L., "A Edição de Fotografia em Jornal", in Sobre Fotografia, Rio de Janeiro, Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, pp. 71-86. O autor relata sua experiência na edição de fotografias do Jornal de Brasília, em 1973. A relação jornal/poder, editor/fotógrafo, e fotógrafo/fotografia, são discutidas nesse artigo.

(28) Barthes diz que a língua "... é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer", in A Aula, São Paulo Cultrix, 1978, p. 86.

(29) BARTHES, R., A Câmara Clara, Op. Cit., p. 61.

(30) BECEYRO, R., Ensayos de Fotografia, Cidade do México, Arte y Libros, 1978, p. 86.

(31) Id., Ibid., p. 88.

(32) SONTAG, S., Op. Cit., p. 133.

(33) Id., Ibid., p. 142.

(34) KOSOY, B., Fotografia e História, São Paulo, Editora Ática, 1989, p. 34.

(35) Id., Ibid., p. 65.

(36) Id., Ibid., p. 65.

(37) BENJAMIN, W., "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", in Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 171.

(38) Id., Ibid., p. 174.

(39) ECO, H., A Estrutura Ausente, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 127.

(40) DUBOIS, P., Op. Cit., p. 57.

(41) Id., Ibid., p. 51.

(42) FREUND, G., La Fotografia como Documento Social, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 13.

(43) Ver nesse sentido, a profunda análise que André Rouillé faz do período 1839-1870, L'Empire de la Photographie: Photographie et Pouvoir Bourgeois, Paris, Le Sycomore, 1982.

(44) HALL, E., A Dimensão Oculta, Rio de Janeiro, Francisco Martins, 1977, p. 13.

(45) SAMAIN, E., & SÔLHA, H., "Antropologia Visual: Mito e Tabu", in Caderno de Textos - Antropologia Visual, Claudia Menezes (org.), Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, pp. 5-6.

CAPÍTULO II

## Olhar fotográfico e pesquisa antropológica

### 1. O olhar fotográfico de fora da cultura

O uso da fotografia como um instrumento de aproximação de um objeto de estudo antropológico ou sociológico vem sendo manipulado por um olhar construído pelo pesquisador e/ou fotógrafo. As escolhas de recorte e dos elementos da linguagem fotográfica são opções valorativas de um olhar que, grosso modo, não pertence, necessariamente, ao imaginário da cultura estudada.

A fotografia como documentação, ilustração, fonte de dados, elemento de inserção, ou mesmo como produto visual do discurso científico, esteve restrita quase que somente àqueles possuidores de sua tecnologia e de seu processo de produção de sentido. Ao indivíduo e ao grupo estudado, caberia a função de representar cotidianamente sua cultura, fotografada e registrada na câmara operada por um elemento de fora de seu contexto social. Desta forma, os autores que delinearam os princípios do campo de ação da fotografia nas pesquisas antropológicas, pensaram e agiram em função de um olhar específico no seu fazer fotográfico, o olhar fotográfico do pesquisador.

John Collier Jr., em trabalho publicado em 1967 e reeditado em 1986, utiliza pela primeira vez o termo "antropologia visual", posteriormente adotado por todos aqueles que através de imagens instantâneas ou de imagens em movimento, realizaram trabalhos antropológicos. A antropologia visual surge e afirma-se academicamente como o espaço da visualidade dos meios (fotografia, cinema, vídeo), nas pesquisas em ciências humanas.

Sem se ater às questões de linguagem fotográfica em si (enquadramento, ângulo de tomada, gesto de personagem, etc), e enfocando como questão principal, o uso instrumental da fotografia como uma técnica específica de pesquisa, Collier baseia a aproximação teórica (se assim podemos chamar) e interdisciplinar entre fotografia e antropologia na sua vasta experiência de campo fotógrafo/pesquisador, atuante em registros sociais, iniciada na década de quarenta, como membro da equipe de fotógrafos da Farm Security Administration. É importan-

te frisar que essa entidade patrocinou a realização de uma extensa documentação fotográfica de cunho social: mais de um quarto de milhão de fotografias foram tiradas nos anos da depressão econômica americana da década de trinta. Do mesmo grupo de pesquisa participavam, entre outros, os fotógrafos Walker Evans e Dorothea Lange.

Para Collier, a câmara é um instrumento auxiliar na nossa percepção e observação da realidade onde "... somente a sensibilidade humana pode abrir os 'olhos' da câmara de forma significativa para a antropologia"<sup>(1)</sup>. Afirmando que o olho mecânico capta uma realidade que o olho humano não registra, e que em tempos anteriores ao advento da fotografia alguns conceitos produzidos por outros tipos de imagens, criavam mundos imaginários e fantásticos de outros povos, fora do mundo europeu, e da flora e fauna, estas imagens desmoronaram diante da "imparcialidade" do registro fotográfico. Essa "imparcialidade" refere-se diretamente na relação mecânica que a fotografia tem com o real, atribuída como convenção cultural. Collier transfere para a antropologia visual esse conceito de "imparcialidade" da fotografia, não creditar ao realismo fotográfico (e sua evidência como forma de comunicação não-verbal), a linguagem mais entendida inter e transculturalmente.

Como seu conceito de "imparcialidade" Collier, todavia, acaba entrando em contradição, quando afirma que: "A fotografia documenta mecanicamente, mas sua mecânica não limita, necessariamente, à sensibilidade do observador humano: ela é um instrumento que exige extrema seletividade"<sup>(2)</sup>. Como conjugar "imparcialidade" e "seletividade" se, levando em consideração somente a escolha do quadro fotográfico, independente dos outros elementos constitutivos da estrutura fotográfica, já é uma atribuição de importância.

Podemos sintetizar a proposta de Collier dizendo que o registro fotográfico age como um fator de controle da observação e da pesquisa, permitindo torná-lo um dado calculável, mensurável, comparável, qualificável e rastreador de informações e na fase conclusiva: "A evidência fotográfica deve ser, da mesma maneira que os outros dados, abstraída, verbalizada, traduzida em dados estatísticos, mesmo computada eletronicamente, para se tornar uma parte efetiva dos resultados científicos"<sup>(3)</sup>.

A fotografia dialoga, portanto, somente com uma sistemática in-

terna à pesquisa, negando sua presença enquanto discurso científico relevante na apresentação final da pesquisa. Em dois artigos de sua autoria a ausência de fotos contribui para essa avaliação (1957/1979).

No primeiro artigo, acima citado, Collier identifica dois elementos, no mínimo, na produção de fotografias de campo, e declara: "A contribuição produtiva da evidência fotográfica baseia-se no estilo e na metodologia nos quais os registros foram feitos. Portanto, a discussão sobre a questão da avaliação da informação fotográfica precisa ser vista primeiramente em função da credibilidade da evidência visual coletada"<sup>(4)</sup>.

Assim, segundo ele, primeiramente se faz necessário ter uma visão da cultura estudada que permita que todos os dados e detalhes fotografados sejam vistos dentro de um contexto social; em seguida, ele vê a necessidade de que as fotografias contenham credibilidades tangíveis dentro da pesquisa exemplificada, dizendo que: "Fotografias possibilitam e oferecem um caminho no qual nós podemos fazer acuradas mensurações, medições e buscas de evidências. Observações fotográficas podem, desta maneira, serem consistentes amostras ou registros de distintos padrões culturais e responsavelmente pesquisados"<sup>(5)</sup>.

No segundo artigo mencionado, publicado em 1957, no American Anthropologist, o autor relata sua experiência, "um fotógrafo documentarista profissional, sem formação acadêmica", acompanhando "Alexander H. Leighton, um antropólogo", em uma pesquisa que durou três anos. Pesquisa que procurava caminhos práticos do uso da fotografia, que pudessem ampliar o campo científico estudado, e acelerar o próprio processo da pesquisa. O autor fazia parte de uma equipe de pesquisadores em um projeto interdisciplinar cujo objeto de estudo era a relação do meio ambiente e saúde mental, em um condado do Canadá. Dois aspectos básicos do uso da fotografia na pesquisa de campo são relatados nesse artigo: 1. Uma aplicação da fotografia como pesquisa survey e 2. Uma experiência controlada, de foto-entrevista.

No primeiro aspecto, a fotografia é proposta como técnica de aproximação do objeto, o autor percorreu o condado fotografando as casas externamente, de dentro de seu carro, e trouxe uma amostragem visual das condições de habitação nos diferentes espaços do condado: "Dois alvos estavam em minha mente e eu coletei uma grande variedade

de tipos de habitação da comunidade e de vários níveis econômicos: coletar fotografias que permitiriam estudar quase que completamente as casas como se apresentavam, e fazer o mais rápido possível sem causar alarma nas comunidades fotografadas"<sup>(6)</sup>. Essa amostragem permitiu à equipe de pesquisadores fazer uma tipologia das habitações do condado em dois dias, completada posteriormente por observações também diretas, mas a olho nú.

O segundo tópico desenvolvido na pesquisa, tinha como objetivo estudar aspectos migratórios de grupos dentro do condado, especificamente, a adaptação cultural e o caminho percorrido por grupos de origem francesa, que se deslocavam para a cidade industrial inglesa de Bristol. Duas equipes de pesquisadores (dois elementos cada), fizeram entrevistas somente com questões verbais com grupos familiares. Em seguida, os entrevistadores inverteram suas posições e entrevistaram os mesmos grupos com a metodologia também trocada. Se inicialmente, um grupo familiar foi entrevistado por uma equipe de pesquisadores com uma roteirização fotográfica, em seguida, foram entrevistados pela outra equipe somente através de questões verbais. Os dados obtidos e a própria dinâmica das entrevistas foram comparados e analisados.

Os resultados podem ser avaliados nas próprias palavras de Collier: "A análise mostrou claramente que as imagens ditavam o conteúdo das entrevistas, e mais especificamente que o faziam as provas verbais. Imagens industriais de Bristol elucidaram informações tecnológicas, detalhes sobre companheiros trabalhadores, e valores em relação ao trabalho; imagens domésticas centraram a discussão em valores e padrões familiares; e imagens das habitações, forneceram informações sobre a comunidade. Nesta área, a foto-entrevista, era imprevisivelmente longa e mais completa que as entrevistas verbais. Toda vez que as imagens mapeavam uma área distinta, nós obtínhamos respostas compactas e definitivas"<sup>(7)</sup>. De modo geral, as fotografias estimularam e auxiliaram a superação da fadiga e a repetição, muitas vezes encontradas, nas entrevistas verbais.

Detalhadamente discutido, esse tópico retorna com o mesmo vigor e consistência no livro publicado vinte anos depois. Esse assunto é o mais estruturado teoricamente: e para mostrar a eficácia técnica da fotografia em entrevistas, Collier baseia-se sobre dois conceitos.

O primeiro é de feedback, que visa incentivar a memória através de imagens familiares, levando, desta maneira, a um processo de auto-realização: "Feedback em pesquisa é um esforço para estimular o nativo a expressar seus sentimentos múltiplos, a respeito de si mesmo e de sua cultura"<sup>(8)</sup>. As informações surgem naturalmente na ação auto-projetiva do entrevistado sobre o registro fotográfico.

O segundo conceito utilizado no texto, é o de insight. Seria algo como um momento de maior lucidez e de consciência que o entrevistado consegue ter quando frente a uma fotografia, lembrando-se tanto daquilo que está registrado como de outras informações ausentes na imagem, momentos esses, que permitiram ao pesquisador reconstruir ações passadas, de interesse da pesquisa. Para Collier, o realismo fotográfico é fator de persuasão que estimula e desencadeia um sentimento intenso, funcionando como estímulos perceptivos em que "... as histórias contadas são sobre circunstâncias reais que envolvem pessoas reais", de crenças e de valores estéticos da cultura abordada.

Dedicando um capítulo exclusivamente aos problemas técnicos da fotografia de campo, o autor não consegue extrapolar as informações de um bom manual de fotografia. Parece dedicar esta parte para antropólogos que nunca fotografaram ou que, na urgência de uma ida para o campo, tentariam se instrumentalizar para o que fazer com a câmara.

Jean Copans assim se refere a esse autor: "A fotografia tal como J. Collier nos convida a concebê-la enquanto antropologia visual, abre perspectivas que ainda não são todas extrapoladas e definidas, mas é evidente que a prática antropológica encontrará aí, numerosas vantagens científicas"<sup>(10)</sup>.

Entretanto, o trabalho que ofereceu à pesquisa antropológica uma dimensão, metodológica e cognitivamente científica do uso dos meios extensores da percepção visual, principalmente da fotografia, foi realizado vários anos antes de Collier publicar seu artigo no American Anthropologist.

Balinese Character: a photographic analysis, de Margaret Mead e Gregory Bateson, resultou de um longo trabalho de campo (seis anos) em Bali. O livro reproduz 759 fotografias de um total de 25.000 negativos em que a câmara fotográfica foi tratada como um instrumento de registro e de pesquisa, e não simplesmente, como formas de captação

de elementos visuais que poderiam servir de ilustração de hipóteses arguidas verbalmente.

"Quando planejamos nosso trabalho de campo decidimos utilizar ativamente o cinema e a fotografia. Gregory havia comprado 75 magazines de filmes para usarmos na pesquisa. Uma tarde, observando os pais com seus filhos, em um curto período de 45 minutos, nos demos conta de que Gregory havia gasto três rolos inteiros... Havíamos planejado tirar duas mil fotos e terminamos com 25.000. Isto significou que as notas tomadas por mim se multiplicaram por dez... Assim tivemos quase 25 anos antes que nossa investigação causasse impacto na disciplina antropológica. Todavia, não há registro que pode ser comparado aos detalhes de interação social como o realizado por Gregory em Bali e Iatmul. Em 1971, quando a Associação Antropológica Americana realizou um simpósio sobre os métodos modernos de pesquisa e análise, as películas de Gregory sobre pais e filhos balineses e Iatmul foram exemplos do que podia se obter com a fotografia"<sup>(11)</sup>.

Mead foi aluna de Ruth Benedict e de Franz Boas, no começo da década de vinte na University of Columbia. No último ano de psicologia decidiu estudar antropologia com Boas, e ao final, incorporou-se à sua equipe de colaboradores. Seus primeiros trabalhos publicados já conjugavam a interdisciplinariedade entre antropologia e psicologia, e fazendo parte da Escola Americana de Cultura, Mead ajudou a definir uma nova área nos estudos antropológicos. O interesse no estudo dos aspectos comportamentais da cultura aparecem nessas publicações: "Coming Age in Samoa (1928), Growing up in New Guinea (1930) e o mais famoso Sex and Temperament (1935).

Quanto a Boas, ele foi um dos pioneiros no uso da fotografia na pesquisa antropológica e no trabalho de campo, influenciando seus alunos nesse sentido: "Seu estudo etnográfico realizado em 1897 foi um dos primeiros trabalhos ilustrados com fotografias originais de campo e, embora o Bureau of American Ethnology o tenha precedido, Boas criou uma coleção fotográfica sistematizada no departamento de antropologia do American Museum. Assim como ele era um incansável professor e editor, ele também encorajou estudantes e colegas, como Pliny Goddard e Margaret Mead, fazer uso da câmara no campo. Além do suporte de seus etnógrafos nativos, ele encorajou George Hunt a ser um dos



primeiros fotógrafos nativos"<sup>(12)</sup>.

Segundo Ira Jacknis, uma das razões de Boas utilizar imagens fotográficas é sua eficácia como comunicação visual na descrição de certos aspectos da cultura. Ela transcreve trecho de uma carta de Boas a Hunt nesses termos: "É também meu desejo, para ficar melhor, termos fotografias mostrando o peixe como ele vai sendo cortado, porque é muito difícil entender algumas das descrições do corte sem ilustrações"<sup>(13)</sup>. Após um extenso inventário histórico e analítico das relações de Boas com a fotografia, essa autora prefere, em vez de chamá-lo de pai da antropologia visual, considerá-lo como "bringer of light" (portador da luz): "Como uma figura paterna da antropologia visual, Boas foi mais Abraão que um Moisés destinado a conduzir seus seguidores para a Terra Prometida, mas ele mesmo não cruzou"<sup>(14)</sup>.

Como um marco e um tabu na antropologia visual, apesar de não identificar e denominar ainda seu trabalho nesta área específica do conhecimento, Mead e Bateson cruzaram os limites intertextuais entre imagem fotográfica e narrativa verbal.

Ambos elegeram a fotografia para tentar superar as dificuldades metodológicas na descrição de ethos balinês, entendido como "... sistemas culturais padronizados dos instintos e emoções dos indivíduos"<sup>(15)</sup>. Eles consideravam o método tradicional insuficiente para demonstrarem suas hipóteses de trabalho: "Este método tem muitas limitações: ele transgride os cânones da precisa e operacional exposição científica própria da ciência; ele depende demasiado de fatores ideossincráticos de estilo e de habilidade literária; é difícil de reproduzir; e difícil de avaliar"<sup>(16)</sup>. Assim, eles tinham consciência da inovação metodológica e das dificuldades de aceitação no meio acadêmico.

O uso da fotografia enquanto instrumento de pesquisa e de comunicação visual permite decompor, segundo eles, o ethos em unidades chamadas de "pieces of behavior" (fragmentos de comportamento), que são transmitidos na aprendizagem iniciada ainda na criança de colo: "Pelo uso de fotografias, a inteireza de cada fragmento do comportamento pode ser preservada, ao passo que a remissão recíproca especialmente desejada pode ser obtida pela diagramação das séries fotográficas em uma mesma página"<sup>(17)</sup>. Assim, a série e a sequência fotográfica são fatores importantes na apreensão antropologicamente relevantes.

Segundo esses autores, os conceitos verbais são veículos impróprios para captarem aspectos da cultura que raramente são registrados pelos cientistas, apesar de que muitas vezes sejam captados pelos artistas: são aspectos quase inatingíveis da cultura, relacionados com os instintos e emoções, formadores do ethos.

Anteriormente, Bateson no estudo de conjunto das cerimônias entre os Iatmul (Nova Guiné), chamado de "naven", cerca seu objeto de estudo através de cinco métodos diferentes de aproximação das questões culturais. Além de alguns métodos conhecidos como as relações estruturais - "as razões cognitivas de comportamento" - as relações afetivas - "a motivação afetiva dos detalhes de comportamento" - e as relações sociológicas - "a manutenção da solidariedade, etc" - ele introduz duas novas aproximações<sup>(18)</sup>: 1. Relações ethológicas<sup>(19)</sup>, que estariam presentes entre aspectos emocionais do comportamento cultural e ênfases emocionais da cultura vista como uma totalidade; 2. Relações ideológicas, que estariam presentes entre aspectos cognitivos do comportamento cultural e padronizações gerais da estrutura cultural.

Para Bateson, o eidos de uma cultura é uma expressão dos aspectos cognitivos padronizados e o ethos é a expressão correspondente dos aspectos afetivos padronizados, e ele acrescenta: "... a aproximação ethológica e eidológica da cultura são estreitamente análogas. Ambas são baseadas sobre a mesma dupla hipótese: que os indivíduos, numa comunidade, são estandarizados por sua cultura; enquanto a difusão das características gerais da cultura, aquelas as quais podemos reconhecer repetidas vezes nos seus mais diversos contextos, são uma expressão dessa estandarização"<sup>(20)</sup>.

Também para Geertz, a antropologia mais recente não separa o conceito de ethos do termo visão de mundo (o elemento cognitivo da cultura - eidos). Enquanto o primeiro se refere aos aspectos valorativos (morais e estéticos), o segundo diz respeito às dimensões cognitivas que envolvem a apreensão da realidade: "... entre ethos e a visão de mundo, entre o estilo de vida aprovado e a estrutura da realidade adotada, concebe-se que exista uma congruência simples e fundamental, de forma que uma completa e empresta significado à outra"<sup>(21)</sup>.

Para ele, "O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição; é a atitude

de subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora as coisas como elas são na simples realidade"<sup>(22)</sup>.

Mead e Bateson, escolheram três situações para melhor formular um quadro comparativo de suas hipóteses. Os estudos de Bali vinham sistematicamente aproximando a cultura balinesa como periférica ou derivada de outras culturas da Índia, China e Java: "... cuidadosamente identificando em Bali formas residuais e reduzidas do teatro chinês"<sup>(23)</sup>. E, na tradição da Escola Americana de Cultura, os autores aproximaram seus pontos de vista em oposição a estas formulações: "... Nós assumimos que Bali tem uma base cultural sobre a qual vários elementos intrusos têm sido progressivamente enxertados através dos séculos, e a aproximação mais compensadora seria primeiramente estudar esta base"<sup>(24)</sup>.

Assim escolheram uma aldeia isolada (Bajoeng Gede), "... onde os elementos visíveis da cultura posterior e intrusa estavam ausentes"<sup>(25)</sup>, ou seja, sem influências profundas de outras culturas. Em seguida, estudaram também as cerimônias familiares no palácio de uma casta dominante (Bangli) e uma vila de influência budista (Botoecan).

A seleção de fotografias publicadas levou em conta a relevância antropológica da imagem no contexto da pesquisa: "O conflito entre a relevância científica e o mérito fotográfico foi usualmente resolvido e facilmente acomodado em favor do primeiro, e um grande número de imagens foram incluídas, apesar de conterem erros ou falhas fotográficas"<sup>(26)</sup>. Isso é facilmente observável se nos atermos à leitura técnica das fotos, onde percebemos formas tradicionais de registro: os enquadramentos e ângulos de tomada formais e rígidos, a distância da cena fotografada (raramente Bateson usou a lente grande angular) e a luz natural sem grande efeito estético, e dosada somente para mostrar a cena. A seguinte afirmação de Jean Copans reafirma e acrescenta alguns elementos à esta reflexão: "... A fotografia é a apreensão instantânea de conjuntos ou de processos em curso e, pela sua recorrência, permite um registro quase simultâneo de elementos diferentes que só poderiam ser apreendidos imperfeitamente em anotações. A antropologia visual não substitui a informação verbal mas, em certos domínios, pode dar-lhe um suporte concreto. Contudo, surge um pe-

queno problema: a utilização da fotografia como método autônomo de pesquisa, exige tempo (e dinheiro), e não se pode exigir a todos os antropólogos o gosto pela fotografia. Mas a investigação pseudo-estética - o típico - limitava as potencialidades científicas de sua utilização"<sup>(27)</sup>.

É importante salientar que Bateson usou um equipamento tecnologicamente avançado para sua época: duas câmaras Leicas (ele não diz qual o modelo, provavelmente usou a Leica Model G, também chamada de IIIa, introduzida no mercado em 1935), com lentes 50mm, 35mm, 200mm, um motor Winder e um fotômetro Weston. A importância da sequência fotográfica quadro a quadro, que aparece em várias pranchas, só foi possível pelo uso do motor Winder. Depois, a lente 50mm foi substituída por uma 73mm: "Esta lente possibilitou ao fotógrafo trabalhar a uma distância razoável de seus objetos e, especialmente, sua focal aproximou-se da lente 25mm da câmara de cinema Movikon 16mm. Assim, tornou-se mais fácil usar os dois instrumentos juntos"<sup>(28)</sup>.

As fotos reproduzidas são apresentadas em pranchas seriadas variando entre o mínimo de seis e o máximo de nove fotos. São ao todo cem pranchas classificadas em dez itens: introdução (um pouco genérica em relação à agricultura e habitação), planos e orientação espacial, aprendizagem, integração e desintegração do corpo, orifícios do corpo, representação auto-cósmica, pais/mães com filhos/filhas, estágios de desenvolvimento infantil e ritos de passagem.

Ao lado de cada prancha é apresentado o texto escrito, contendo uma parte introdutória do contexto geral do assunto tratado e, em seguida, é feita uma descrição separadamente de contextualização específica, foto por foto. Esta segunda parte só foi possível devido a uma relação estabelecida no trabalho de campo. Em cada situação específica, enquanto Mead anotava o que estava ocorrendo, Bateson fotografava a cena. Um código alfa numérico foi sistematizado para cruzar as sequências fotográficas com os dados das anotações do caderno de campo. Assim, é possível, nas leituras das pranchas, acompanhar a relação temporal do registro. O código identifica o local, a data (dia/mês/ano), o número do rolo principal do filme, a letra relativa ao magazine e o número do fotograma. No final da prancha, ainda contém a identificação nominal das pessoas fotografadas. Se um filme acabou

e foi trocado no meio de uma cena, é possível perceber a troca e também se as fotografias de uma determinada prancha são apresentadas seriadas na sequência em que foram fotografadas.

Para Mead, nesse tipo de trabalho é necessário ter sempre dois pesquisadores ajustados e em mútua cooperação, já que não é possível fazer anotações enquanto manipula-se câmaras, e o fotógrafo não tem uma visão geral do que está acontecendo. Para Bateson, o limite da percepção e da consciência cognitiva do fotógrafo, em relação ao contexto, se desfaz após uma dúzia de fotos, quando ele entra em "transe fotográfico". A presença decisiva de Mead, anotando e percebendo todo o contexto, direcionou várias vezes as tomadas fotográficas. Em um artigo mais recente, que também já se tornou referência obrigatória, Mead diferencia este ponto de vista em relação ao cinema, e diz que "... É possível para um cineasta tirar proveito do trabalho de um etnógrafo que o precedeu em campo. Mas acredito que o melhor trabalho seja obtido quando o cineasta e o etnógrafo são a mesma pessoa, embora que, em muitos casos, um possa superar o outro pela sua habilidade ou seu interesse"<sup>(29)</sup>.

O material fotográfico de Bali foi também utilizado por Mead e MacGregor, anos depois, para analisar o desenvolvimento infantil em Bali, de acordo com as categorias estabelecidas por Arnold Gesell no seu estudo "An Atlas of Infant Behavior" (1934).

A fotografia no trabalho de Mead e Bateson, extrapola a sistemática organização da anotação e registro de campo como fonte de dados, para tornar-se visualmente indispensável na apresentação e cognição científica do produto final da pesquisa. A relação estabelecida entre imagem e texto é de complementariedade da informação e da produção científica do conhecimento; intertextualidade indissociável entre visualidade fotográfica e o verbal. A plenitude cognitiva destas autonomias relativas é alcançada, para os leitores e para os pesquisadores, na relação das logicidades específicas de cada linguagem.

Mead é crítica em relação aos métodos tradicionais da antropologia, que ela chama de "called instruments", ou nada mais do que um lápis e um caderno de anotações de campo (e talvez, "algum teste ou questionário"), e ao despreparo da antropologia no uso dos meios audiovisuais na pesquisa: "... a antropologia tornou-se uma ciência de pa-

lavras e aqueles que nelas se fundamentaram foram muito resistentes a esses novos meios, e os iniciantes seguiram, até o fim, os métodos antiquados de seus precedentes"<sup>(30)</sup>.

## 2. O olhar fotográfico de dentro da cultura

"Collier (1967)... e outro, têm feito um trabalho significativo, fotografando o ambiente de seus informantes e usando-os para elucidar respostas que tenham produzido informações frequentemente erradas, através de outros métodos. Outros ainda têm usado desenhos do ambiente feitos pelos artistas nativos, para estimular um fluxo verbal dos informantes sobre seu ambiente, valores, etc. Mas, para nosso conhecimento, nenhum até agora se sujeitou às dificuldades inerentes na elucidação do fluxo visual que pode ser analisado nos termos da estrutura das imagens e nos princípios usados na produção destas imagens"<sup>(31)</sup>.

Partindo de Malinowski, para quem: "... a meta final, a qual um etnógrafo nunca deve perder de vista, ... é resumidamente, compreender o ponto de vista dos nativos, sua relação com a vida, para realizar a visão deles, de seu próprio mundo"<sup>(32)</sup>.

Sol Worth e John Adair levaram para uma reserva indígena, Navaho, nos EUA, vários equipamentos de cinema 16mm: quatro câmaras Bell and Howell DH70 (cuja característica é ter acoplada três lentes no corpo da câmara), quatro moviolas Zeiss, quatro rebobinadores (e acessórios), 10.000 pés de filme 16mm, e ainda quatro tripés e quatro fotômetros, quatro equipamentos quase completos de filmagem 16mm, faltando somente os gravadores e a iluminação artificial, que entretanto, não estavam nas previsões da pesquisa.

A hipótese de trabalho destes pesquisadores era que, se pudessem ensinar indivíduos de uma cultura tecnicamente simples, a produzir imagens em movimento (filme 16mm), eles usariam desta técnica para reproduzir padrões culturais específicos, que refletissem, por sua vez, sua própria cultura e processo de cognição.

Para eles "... psicólogos, antropólogos, sociólogos e pesquisadores em comunicação, têm também usado filme para estudar gestos, posturas, expressões faciais, e os sistemas codificadores de comuni-

cação visual... Fazer estes filmes, requer a cooperação dos sujeitos que são fotografados. Mas, o olho do sujeito não é o olho que recorta, suas mãos não manipulam as lentes, não é sua mente que faz a edição, e raramente eles vêem o produto final. Antropólogos têm recentemente solicitado aos seus informantes para verem filmes acabados ou seqüências fílmicas selecionadas feitas pelo pesquisador, pedindo-lhes que comentem sobre a 'veracidade' da apresentação ou para fazer sugestões sobre a trilha sonora. Ninguém, que tenhamos conhecimento, propôs ao 'nativo' para usar a câmara e também fazer sua própria edição do material por ele mesmo coletado"<sup>(33)</sup>.

A originalidade dessa pesquisa consiste exatamente na inversão do olhar antropológico, na produção visual de uma dada cultura. Em 1966, sete índios navahos foram iniciados a uma nova tecnologia e a uma nova maneira de perceber visualmente o seu ambiente e incentivados a fazer filmes sobre "anything you want to".

Padrões organizativos dos eventos visuais são uma possibilidade que os pesquisadores exploram, segundo os quais, filmmakers aprendem a fazer transformações entre este padrão cultural comum de percepção e cognição e a adaptação convencionalizada de regulamentos, regras ou padrões determinados por uma especificidade cultural, social, e meio lingüístico.

Teoricamente, eles remetem à colocação acima, citando a hipótese de Chomsky de que "... o aprendiz de uma língua não aprende a teoria geral da língua (estrutura profunda) quando ele aprende falar Inglês (estrutura aparente), mas ele aprende fazer transformações entre a estrutura profunda, a qual é inata, e a estrutura aparente, a qual é aprendida"<sup>(34)</sup>.

Enquanto pesquisadores têm observado e analisado os processos de inovação tecnológica, quase nada, ou mesmo muito pouco, foi estudado sobre como um novo modo de comunicação pode ser padronizado pela cultura na qual foi introduzido. Valores culturais e elementos da cognição que talvez sejam inibidos, não observáveis ou mesmo não analisáveis, quando a investigação é ordenada pelas trocas verbais na língua do pesquisador, o que ocorre frequentemente, aparecem quando, neste caso, o filme é concebido, fotografado e montado por indivíduos

como os índios navahos.

Worth e Adair investigaram padrões, regras ou, nessa pesquisa, códigos de comunicação visual dentro de um contexto cultural específico: "Nós escolhemos os navahos precisamente porque muito é conhecido sobre eles, e nós poderíamos checar nossas inferências sobre o seu modo visual de comunicação com outras informações"<sup>(35)</sup>. Assim, John Adair é uma peça chave na investigação, pela sua formação antropológica e mais ainda pelo seu profundo conhecimento da cultura Navaho; é através dele que a pesquisa é introduzida na reserva indígena.

A escolha dos filmmakers (três homens e três mulheres, com idade entre 17 e 25 anos, e um indivíduo monolíngue, de 55 anos), envolveu relações internas do grupo. Foi ministrado um curso rápido de apenas uma semana, e introduzido o equipamento que eles iriam usar; alguns filmes de estilos diferentes foram apresentados (todos já tinham visto filmes), e foi realizada uma pequena filmagem com 100 pés de filme. Os filmes eram enviados de avião para uma cidade próxima, revelados e remetidos de volta em poucos dias. O trabalho de campo teve duração de dois meses e os índios produziram sete filmes de vinte minutos, e cinco pequenos filmes de dois minutos.

A análise dos filmes se baseou em duas áreas. A primeira é relativa ao contexto cultural: 1. A situação de aprendizagem; 2. A escolha dos indivíduos que filmaram, inclusive a auto-escolha; 3. A escolha dos "sujeitos fílmicos" e dos "temas"; 4. O método de filmagem (tecnicamente e perceptivamente); 5. A interrelação da comunidade com as filmagens e o processo de aprendizagem, compreendendo a avaliação livre dos filmmakers dentro de sua cultura.

A segunda área analisada refere-se ao código propriamente dito, sua descrição e no estágio final, as regras a partir das quais o filme Navaho pode ser generalizado: 1. O "estilo" narrativo dos filmes e sua relação com formas míticas e simbólicas da cultura; 2. A organização sintática, a sequência e as unidades do evento filmado; 3. A influência de tabus cognitivos e perceptivos na estrutura fílmica; 4. A relação entre a estrutura da linguagem verbal e a estrutura da "linguagem" visual.

Depois da apresentação analítica, filme por filme, de acordo com a metodologia exposta, esses autores concluem que, questões de



falta de consciência ou de deliberação, frequentemente levantadas por estetas, antropólogos e historiadores da arte, não são as mais importantes nos filmes feitos pela primeira vez por esses indivíduos, ainda que as formas escolhidas de criação, efetivamente concretizadas, possam implicar no estilo tradicional de ser Navaho. Nas palavras de um deles: "O que eu realmente quero ver é alguma coisa que eu possa mover em frente de meus próprios olhos, que eu capte para mim mesmo - o que eu fiz"<sup>(36)</sup>.

Esses autores concordam com Mead e Collier, no que diz respeito às potencialidades cognitivas da visualidade dos meios (fotografia e cinema) na compreensão de aspectos inatingíveis pela abordagem verbal, entretanto, perscrutam uma possibilidade extremamente rica que abriu à pesquisa em antropologia a porta de entrada para o imaginário visual, de dentro do olhar de uma cultura.

Poucos pesquisadores continuaram nesta perspectiva de abordagem, havendo raros estudos sistematizados, de trabalho de campo ou mesmo de leitura da imagem produzida por uma determinada cultura ou um grupo social específico.

Stephen Sprague faz uma tentativa de ver como os Yoruba vêem a si mesmos. Pesquisando em uma pequena aldeia desta etnia, Ila-Orangum, na Nigéria, esse autor analisa a produção dos dez fotógrafos estabelecidos comercialmente. Com uma população de três mil habitantes, incluindo a área rural, esta comunidade incorpora a imagem fotográfica, no seu cotidiano e no seu mundo simbólico, como um elemento cognitivo da sua cultura.

Sprague afirma que: "A fotografia Yoruba é uma expressão genuína de sua cultura com significações simbólicas únicas, funções e com um arranjo implícito de convenções culturalmente determinadas, dirigidas pelo próprio tema e código formal da imagem visual"<sup>(37)</sup>.

Se, por um lado, uma cultura específica como os Yoruba, em contato tardio com a técnica fotográfica, incorporou à sua simbologia imagens fotográficas presentes no cotidiano, e desta forma, criando significações e identificações, por outro lado, vivendo na sociedade industrial e complexa, um grupo social - as mulheres homossexuais - busca ainda uma identidade visual através das imagens fotográficas.

Joan Biren comenta as fotografias feitas sobre as mulheres lésbicas e as fotografias feitas por mulheres lésbicas. Biren, que é homossexual e fotógrafa, diz que imagem produzida de fora do mundo lésbico é uma visão machista e construída em cima de estereótipos; quando não produzem imagens delas como doentes, feias e anti-naturais, produzem uma imagem como adolescentes ninfetas, louras, delgadas e vazias: a "à la David Hamilton".

Segundo Biren, muitas lésbicas se identificam com essas imagens por que são as únicas acessíveis, e acrescenta: "As lésbicas não podem sobreviver como um grupo social disforme e sem identidade, que têm medo da descoberta, tornando-nos invisíveis a nós mesmas. Sem uma identidade visual nós não teremos uma comunidade, suporte de uma rede de trabalho ou mesmo de movimentação. Tornarmos visíveis é um ato político. ... Fazer imagens lésbicas é um caminho para que mulheres homossexuais se identifiquem"<sup>(38)</sup>.

Para a autora, as lésbicas têm um modo diferente de ver porque têm um modo diferente de ser, e têm um diferente modo de ser por terem um modo diferente de ver. As imagens fotográficas produzidas por esse olhar podem romper a dominação visual machista, ativando o imaginário e possibilitando acelerar transformações pessoais e interpessoais. A auto-imagem seria tanto processo de comunicação e reafirmação visual interno ao grupo, como elemento de sustentação de uma identificação específica: "Sabendo que há uma comunidade de mulheres para ver nossos trabalhos, permite-nos fotógrafos homossexuais, criarmos fotografias que nunca seriam encorajadas ou estimuladas pelos estabelecimentos de ensino de arte, críticos, revistas fotográficas, museus, ou pelo público em geral"<sup>(39)</sup>. E complementa: "Estamos transformando nós mesmas e o mundo no qual nós vivemos através do nosso olhar, e partilhando de nossas vidas projetamos um futuro. Fotógrafas lésbicas estão tornando visível aquilo que tem sido invisível"<sup>(40)</sup>.

Christopher Musello, em um outro estudo sobre a fotografia como meio de identificação e representação social, analisa fotos de álbuns de família e chama esta forma de fotografar, como "home mode" (modo doméstico). Para ele, imagens do mundo doméstico são feitas para o mundo privado, em oposição ao uso público e artístico das imagens fotográficas, e elas são diferenciadas de outras formas de foto-

grafia pelo contexto de sua intimidade familiar mais do que pela técnica ou pelas qualidades estéticas das imagens em si mesmas.

Musello investiga a fotografia familiar etnograficamente, como ela ocorre na vida cotidiana, e fazendo referência a Worth, ele afirma que: "Fotografias podem ser estudadas como artefatos sociais e como meio de comportamento social, mais do que simplesmente produtos psicológicos, estéticos ou técnicos"<sup>(41)</sup>.

Ele propõe quebrar a estrutura do processo fotográfico nos seus componentes e eventos básicos de tal forma que possam ser minuciosamente descritos dentro dos contextos sociais em que foram gerados. Esse método consiste nas seguintes etapas: 1. Planejamento dos eventos - atividades onde são tomadas as decisões relativamente a quando e o que fotografar; 2. Fotografando os eventos (atrás da câmara) - todas as técnicas e rotinas no ato fotográfico, assim como a interferência do comportamento dos fotografados no fotógrafo; 3. Fotografando os eventos (na frente da câmara) - comportamento e atividades dos sujeitos fotografados como, por exemplo, fazer pose, caretas ou mesmo se esconder; 4. Produção dos eventos - todos os métodos e atividades através das quais as fotografias são processadas; 5. Edição dos eventos - a organização das fotos; 6. Exibição das fotografias - todas as ocasiões e formas nas quais as fotos são exibidas.

Esse método produz um "portrait" sistematizado do uso que um determinado grupo faz da fotografia. Entretanto, outros componentes fazem parte da estrutura de análise para "... orientar uma profunda compreensão dos eventos e as fotografias propriamente ditas"<sup>(42)</sup>, são eles: identificar os participantes e suas relações, as locações, os eventos representados nas fotografias e o estilo fotográfico (nesse caso, "home mode").

Para esse autor, essa estrutura de análise é tanto um método para descrever os fenômenos fotográficos, como também um instrumento, que permite generalizar as questões pesquisadas: "Além disso, e na medida em que tal estrutura é sistematicamente aplicada, ela fornece um meio para identificar regras e padrões, como também traços e influências culturais na fotografia familiar"<sup>(43)</sup>.

Portanto, as fotografias domésticas não podem ser vistas como registros mecânicos de eventos naturais, e sim como "artefatos" do

processo social. O ato fotográfico e o uso da fotografia doméstica e familiar, envolvem numerosas decisões padronizadas e normatizadas pelo contexto social na qual foram feitas: "Para falar sobre 'significações', por exemplo, nós temos de entender o documento em si mesmo, como um produto da dinâmica social e cultural. Para entender mais sobre estes padrões, nós precisamos descrever e estudar outras famílias e grupos. Assim que nós identificamos regularidades no uso do meio, nós podemos começar a levantar questões sobre a relação entre o uso e os valores, costumes e visão de mundo, e ver como eles fotografam a si mesmos."<sup>(44)</sup>.

A procura de referências bibliográficas e de métodos de abordagem do material fotográfico de nossa pesquisa, levou-nos a esses citados autores. Apesar de, inicialmente, não partirmos desses estudos e mesmo nossa aproximação com o olhar fotográfico que o jovem operário e operária fizeram de sua casa não utilizar os métodos expostos, alguns conceitos são pertinentes aos nossos objetivos.

Fundamentalmente, a busca de uma visão da casa, por esse olhar específico, parte da decodificação dos aspectos cognitivos presentes no recorte fotográfico: o ato fotográfico como eidos, formulador de um conceito fotográfico da casa. Como um "home mode", a fotografia operária foi produzida na vivência cotidiana da intimidade familiar sendo, portanto, um artefato da produção social de sentido. A leitura do olhar fotográfico individual e as mensurações obtidas através do itinerário de leitura por nós proposto (Capítulo IV), permitiu-nos identificar regularidades e padrões do olhar fotográfico que implicam em questões mais genéricas da significação social pelo imaginário fotográfico.

## Notas - Capítulo II

- (1) COLLIER, J., Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa, São Paulo, EPU/EDUSP, 1973, p. 01.
- (2) Id., Ibid., p. 06.
- (3) Id., Ibid., p. 20.
- (4) COLLIER JR., J., "Evaluating Visual Data", in Images of Information, John Wagner (org.), Beverly Hills/London, Sage, 1979, p. 161.
- (5) Id., Ibid., p. 161.
- (6) COLLIER JR., J., "Photography in Antropology: A Report on Two Experiments", in American Anthropologist, 1957, vol. 59, p. 845.
- (7) Id., Ibid., p. 857.
- (8) COLLIER JR., J., Antropologia Visual: A Fotografia Como Método de Pesquisa, Op. Cit., p. 89.
- (9) Id., Ibid., p. 98.
- (10) COPANS, J., Críticas e Políticas da Antropologia, Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 72-73.
- (11) MEAD, M., Experiências Personales y Cientificas de una Antropologa, Buenos Aires, Paidós, 1976, p. 217.
- (12) JACKINS, I., "Franz Boas and Photography", in Studies in Visual Communication, vol. 10, nº 01, p. 51.
- (13) Id., Ibid., p. 43.
- (14) Id., Ibid., p. 52.
- (15) BATESON, G. & MEAD, M., Balinese Character: A Photographic Analysis, Special Publications of the New York Academy of Sciences, vol. 2, 1942, p. XI.  
 O conceito de ethos aparece anteriormente e de forma quase idêntica em outro texto de Bateson como: "... culturally standartised system of organization of the instincts and emotions of the individuals", in Naven - The Culture of the Iatmul People of New Guinea as Revealed a Study of the "Naven" Ceremonial, Stanford (Stanford University Press), second edition (reprinted), 1965, p. 118. A edição original data de 1936.
- (16) Id., Ibid., p. XI.
- (17) Id., Ibid., p. XII.
- (18) BATESON, G., Naven, Op. Cit., p. 29.
- (19) No original: "ethological" e "eidological".
- (20) Id., Ibid., p. 33.
- (21) GEERTZ, C., A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 146.

- (22) Id., Ibid., pp. 143-144.
- (23) BATESON, G. & MEAD, M., Balinese Character, Op. Cit., p. XIII.
- (24) Id., Ibid., p. XIII.
- (25) Id., Ibid., p. XIII.
- (26) Id., Ibid., p. 51.
- (27) COPANS, J., Op. Cit., p. 72.
- (28) BATESON & MEAD, Balinese Character, Op. Cit., p. 52.
- (29) MEAD, M., "Visual Anthropology un a Discipline of Words, in Principles of Visual Antropology, Paul Hocking (ed.), The Hague-Paris(Mouton), 1975, p. 07.
- (30) Id., Ibid., p. 05.  
Nesse sentido, ver o artigo de E. Samain e H. Sôlha, "Antropologia, Mito e Tabu, Op. Cit.
- (31) WORTH, S. & ADAIR, J., "Navaho Filmmakers", American Anthropologist, vol. 72, 1970, p. 09.
- (32) Id., Ibid., p. 09.
- (33) Id., Ibid., p. 10.
- (34) Id., Ibid., p. 10.
- (35) Id., Ibid., p. 12.
- (36) Id., Ibid., p. 33.
- (37) SPRAGUE, S., "How I See the Yoruba See Themselves", in Studies in the Antropology of Visual Communication, vol. 05, nº 01, 1978, p. 09.
- (38) BIREN, J., "Lesbian Photography - Seeing Through our own Eyes", in Studies in Visual Communication, vol. 10, nº 02, p. 82.
- (39) Id., Ibid., p. 83.
- (40) Id., Ibid., p. 82.
- (41) MUSELLO, C., "Family Photography", in Images of Information, Op. Cit., p. 101.
- (42) Id., Ibid., p. 103.
- (43) Id., Ibid., p. 105.
- (44) Id., Ibid., p. 118.

C A P Í T U L O   I I I

## O signo fotográfico

### 1. O referente fotográfico como signo metonímico e metafórico

A primeira aproximação que se faz necessária compreender é entre a imagem fotográfica e o conceito de signo. Em seguida, faremos a discussão entre a relação do signo com seu referente (o objeto extralingüístico), que também será abordada dentro do quadro da semiologia, mas principalmente através da concepção triádica de Ogden & Richards.

Segundo Pierre Guiraud, a semiologia e a semiótica atuam hoje na mesma área do conhecimento, abarcadas pela mesma disciplina, diferenciando suas conceituações principalmente pela função que atribuem ao signo. A semiologia de origem européia (Saussure), acentua a função social do signo e a semiótica de origem anglo-saxônica (Peirce), sua função lógica, funções estas em estreita correlação. Sobre esta questão, afirma Isaac Epstein: "Uma diferença, quiçá mais nítida entre as concepções de Saussure e Peirce, é a da intencionalidade. Para Saussure, o âmbito da semiologia cobria a linguagem, os alfabetos, as regras de comportamento, os sinais militares, sinais viários, etc. Enfim, apenas aquelas instâncias que correspondiam aos signos como entidades usadas consciente e intencionalmente para a finalidade de comunicação "...". Já para Peirce, o processo semiótico não precisa ser intencional e nem os signos produzidos apenas artificialmente. Os sintomas ou signos naturais, fenômenos (se bem que codificados culturalmente), e todos os atos de inferência são, para Peirce, incluídos na categoria de atos semióticos"<sup>(1)</sup>.

Para Guiraud, "o signo é um estímulo - isto é, uma substância sensível - cuja imagem mental está associada ao nosso espírito à de um outro estímulo que ele tem por função evocar com vista a uma comunicação"<sup>(2)</sup>. Ele categoriza e analisa os signos sob três aspectos: os signos científicos e técnicos, os signos estéticos e, por último, os signos sociais. Entretanto, sejam quais forem, os signos não sustentam sozinhos o processo de significação em que "a codificação é um acordo entre os utilizadores do signo que reconhecem a relação entre o significante e o significado, e que a respeitam no emprego do signo"<sup>(3)</sup>.



Nesse sentido, Edmund Leach seguindo a semiologia saussuriana, na qual a concepção de signo lingüístico é a sua relação entre uma imagem acústica (o "significante") indissolúvelmente ligada a um conceito mental (o "significado"), como faces de uma mesma moeda na construção da significação - ou nas palavras de Barthes: "O signo é uma fatia (bifacial) de sonoridade, visualidade, etc. A significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante ao significado, ato cujo produto é o signo"<sup>(4)</sup> - nos propõe tornar mais abrangente a concepção de signo substituindo o conceito de imagem acústica por imagem-sentido (figura 1): "Assim como podemos pensar com palavras, sem realmente falarmos, podemos também pensar com imagens visuais e táteis sem usarmos os olhos ou tocarmos em qualquer coisa"<sup>(5)</sup>. Ou como ele ainda diz: "Temos como experiência comum que todas as formas de ação humana, e não somente a fala, servem para transmitir informação. Tais modos de comunicação incluem a escrita, a execução musical, a dança, a pintura, o canto, a construção, a representação, a cura, a adoração, etc. Toda a discussão deste ensaio está baseada na proposição de que, em algum nível, o "mecanismo" dessas várias formas de comunicação deve ser o mesmo, que cada um é uma "transformação" dos outros, no mesmo sentido em que um texto escrito é a transformação de um discurso falado"<sup>(6)</sup>.

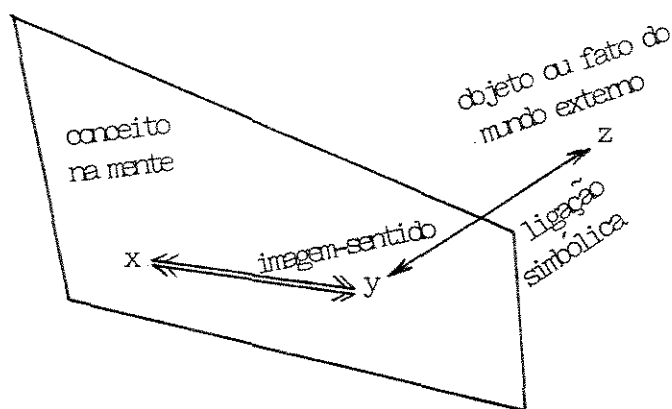


Figura 1 (Leach, 1978, p. 27)

Opondo os signos científicos, também chamados de signos lógicos, com os signos estéticos, chamados de signos expressivos, Guiraud afirma que: "Estes dois grandes modos da expressão semiológica e que de tal modo se opõem antiteticamente que a noção de 'dupla função da

linguagem' se pode estender a todos modos de comunicação"<sup>(7)</sup>.

O signo lógico tem sua base na função referencial entendida na forma definida por Roman Jakobson, como uma aproximação observável e verificável do referente ou de idéias relativas à natureza do objeto. Já o signo estético (expressivo) baseia-se na função emotiva que expressa as atitudes valorativas em relação ao objeto, ao referente: "As funções referencial e emotiva são as bases ao mesmo tempo complementares e concorrentes da comunicação, de tal modo que muitas vezes se fala da dupla função da linguagem: uma cognitiva e objetiva, a outra afetiva e subjetiva. As duas supõem tipos muito diferentes de codificação tendo a função emotiva a sua origem nas variações estilísticas e na conotação"<sup>(8)</sup>. Portanto, de um lado, a cognição objetiva e intelectualizada do mundo exterior, de outro lado, o sentimento subjetivo e íntimo - compreender e sentir: "A compreensão exerce-se sobre o objeto e a emoção sobre o indivíduo"<sup>(9)</sup>. Guiraud fundamenta-se principalmente entre o racional e o afetivo, entre ciência e arte como sistemas de codificação antinômicos.

Guiraud define ainda o signo como sendo uma marca intencional comunicativa de um sentido em que a relação entre o significante e o significado resulta sempre de uma convenção: "Ora esta convenção pode ser mais ou menos larga e mais ou menos precisa. Assim, um signo monossêmico é mais exato que um signo polissêmico. A denotação objetiva é mais precisa que a conotação subjetiva; um signo explícito mais exato que um signo implícito e um signo consciente mais exato que um signo inconsciente"<sup>(10)</sup>. O fato da convenção ser mais ou menos explícita ou implícita, mais ou menos monossêmica ou polissêmica, determinam os limites entre os códigos científicos, e portanto lógicos, e os códigos poéticos, e portanto expressivos.

A relação convencional estabelecida entre o significante e o significado, na qual o signo é seu produto resultante, classifica-se em dois grandes tipos: pode ser uma relação convencionalizada motivada ou arbitrária. Para Guiraud, "a motivação é uma relação natural entre o significante e o significado; uma relação que parte de sua natureza: sua substância ou sua forma"<sup>(11)</sup>. A substância de um signo é entendida como um "veículo sensível" que resulta na atribuição de uma qualidade e a sua forma é estabelecida nas relações com outros signos do siste-

ma: "... na palavra gato a idéia abstrata de felinidade constitui a substância do significado, enquanto a sua forma está no sistema conceptual que o opõe a 'gata', 'cão', 'homem', etc"<sup>(12)</sup>. A analogia, característica da substância do signo, envolve uma relação de extrinsecidade e portanto, de metáfora, enquanto a homologia, característica da forma do signo, envolve uma relação de intrinsecidade, e portanto, de metonímia.

Os signos articulados em códigos sociais são uma organização e uma significação da sociedade na qual foram gerados, enquanto os códigos científicos (lógicos) o são do mundo natural: "Existe contudo uma diferença importante. As ciências e as artes - tais como até hoje foram concebidas - têm por objeto comunicar ao receptor humano uma experiência do emissor e na qual o primeiro não está diretamente implicado. A comunicação social tem por objeto significar a relação entre os homens e por conseguinte entre o emissor e o receptor"<sup>(13)</sup>.

Assim como a experiência da natureza, a experiência social pode ser lógica e afetiva, para Guiraud. Conseqüentemente, os signos sociais lógicos e os signos sociais estéticos (expressivos) são dois grandes modos de significação estreitamente embricados na vida social, ou como ele diz: "Da lógica relevam os signos que indicam o lugar do indivíduo e do grupo na hierarquia e na organização política, econômica, institucional. Da afetividade, os que exprimem as emoções e sentimentos que o indivíduo ou o grupo experimentam em relação a outros indivíduos ou a grupos"<sup>(14)</sup>. Através dos signos sociais o indivíduo expressa a sua identidade e a sua posição no grupo ao qual pertence, como também reafirma sua identidade social e sua posição.

Entretanto, os signos presentes na vivência do cotidiano social são mais expressivos do que lógicos; como também quanto ao seu caráter, são quase sempre do tipo motivado, tanto por uma relação metafórica, mas principalmente por uma relação metonímica.

Nesse sentido, afirma Guiraud: "Pela sua natureza icônica, os signos sociais assemelham-se aos signos estéticos. Não é por acaso que, na comunicação social, o emissor é a maior parte da vezes portador do signo e, ao mesmo tempo, o referente. Esta mistura do sujeito e do objeto apenas pode favorecer a contaminação da função referencial pela função emotiva"<sup>(15)</sup>. Ampliando essa questão, Umberto Eco diz que:

"... toda cultura é vista como um sistema de sistema de signos em que o significado de um significante se torna por sua vez significante de um outro significado, ou até o significado do próprio significante - independente do fato destes serem palavras, objetos, mercadorias, idéias, valores, sentimentos, gestos e comportamentos"<sup>(16)</sup>.

Na imagem fotográfica, o referente tem quase sempre uma relação inerente à própria materialidade bidimensional que o suporta. Para Barthes, diferentemente do signo lingüístico, o referente fotográfico é mesclado com o próprio significante, o que dificulta, segundo ele, a classificação da fotografia como signo. Assim se refere esse autor à questão da aderência do referente na imagem fotográfica: "Com efeito, tal foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo ato de saber ou de reflexão. Por natureza a fotografia (é necessário, por comodidade, aceitar este universal que, de momento, apenas remete para a repetição infatigável da contigência) tem qualquer coisa de tautológica: nela, um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a fotografia traz sempre consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento: eles estão sempre colados um ao outro, membro a membro, como condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses casais de peixes (creio que os tubarões, segundo diz Michelet) que navegam juntos, como unidos por um coito eterno. A fotografia pertence a essa classe de objetos folheados, onde não é possível separar duas folhas sem as destruir: o vidro e a paisagem, e, porque não, o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto: dualidade que é possível conceber mas não perceber (eu não sabia ainda que dessa teimosia do referente em estar sempre presente iria surgir a essência que eu procurava)"<sup>(17)</sup>.

Se, em algumas formas de representação podemos através da ação dialética, criativa e poética, negar o referente fabricado socialmente para a nossa percepção e cognição, como nos propõe ostensivamente Magritte (1952) no quadro "La trahison des images" (A traição das

imagens), em que ele acrescenta junto ao objeto representado a frase, "ceci continue de ne pas être une pipe" (isto continua não sendo um cachimbo), Ródtchenko na fotografia comentada no início da dissertação, ao contrário, afirma visualmente "isto é um cachimbo". Por mais abstrata, fragmentada, descontínua, e descontextualizada que seja uma imagem fotográfica, o olhar regido por convenção cultural sempre procura identificar o referente fotográfico - como comodidade. Mesmo o olhar profissional, perspicaz e agudo, procura através da des(construção) do processo fotográfico entender visualmente as luminosidades geradoras da imagem e, conseqüentemente, distinguir os objetos e ações que estavam à frente da câmara e do fotógrafo.

Essa argumentação é situada dentro do contexto de nossa pesquisa, já que o "nosso" fotógrafo não está à procura de imagens que rompam iconicamente com o objeto e, desta forma, desqualificando-o como referente identificável. Primeiro, por falta de conhecimento técnico, e segundo, pelas próprias limitações técnicas da câmara fotográfica por ele operada - mesmo que, como iniciantes, "errando a objetividade" do programa tecnológico embutido, desfoquem ou criem enquadramentos inusitados. A fotografia tratada aqui não é uma transcendência do real alcançada por alguns artistas e, sim, o senso comum da representação fotográfica.

O olhar fotográfico dos jovens operários e operárias sobre sua própria casa foi realizado de dentro de sua vivência cotidiana e afetiva deste espaço familiar. A fotografia operária e seu olhar subjacente são firmados no contexto sócio-cultural em que são gerados. Dessa forma, o referente fotográfico, intrinsecamente contextualizado, encadeado em contigüidade e visualmente identificado como significante no processo de construção da significação, caracteriza a fotografia operária como signos metonímicos geradores, por sua vez, de cadeias sintagmáticas (o eixo sígnico e organizacional da abordagem seqüencial da casa). As mesmo tempo, sem uma "lógica acessível" e rompendo a roteirização seqüencial na abordagem da casa, algumas fotografias podem ser consideradas expressões extremamente subjetivas e pessoais, e, conseqüentemente, difíceis de tradução (até mesmo no contexto individual), de alguma intencionalidade. Seriam pulsões ou batimentos desritmados, talvez (mas provavelmente) de origem profunda nos as-

pectos psíquicos do indivíduo, caracterizados, nessa instância, como signos metafóricos existentes na expressão de projeções, bloqueios e desejos originados na psiquê do emissor (neste caso, construindo uma mensagem para si mesmo). As leituras sequenciais da abordagem individualizadas da casa (chamada, neste trabalho, de leituras verticalizadas - Capítulo IV) partem destes princípios.

## 2. O referente fotográfico como estereótipo perceptivo

O segundo vetor teórico deste trabalho se baseia no itinerário traçado por Izidoro Blikstein<sup>(18)</sup>. Apesar de lingüista, Blikstein direciona sua análise para o chamado mundo extra-lingüístico. Tendo o clássico triângulo de Ogden & Richards como ponto de partida, ele explora principalmente a introdução de um elemento-chave na construção da significação dentro da concepção triádica: o referente.

Rompendo com as tradicionais extrapolações de conceitos lingüísticos para a análise do não-verbal, Blikstein separa a noção de referente da relação dicotômica entre significante e significado. O referente é visto como um recorte da realidade induzido pela incidência de uma práxis social sobre seu sentido. No desenvolvimento do lado direito do triângulo de Ogden & Richards, onde se encontra o referente, penetramos na experiência perceptiva do mundo como um processo de cognição, de ordenação e de construção da realidade: "Com medo de resvalar em 'psicologismos' ou em 'antropologismos', lingüistas e semiólogos têm sido refratários ao exame da percepção da 'coisa' extra-lingüista "... .. como se a semiologia bastasse a si mesma apenas com o 'lado esquerdo' do triângulo de Ogden & Richards"<sup>(19)</sup>.

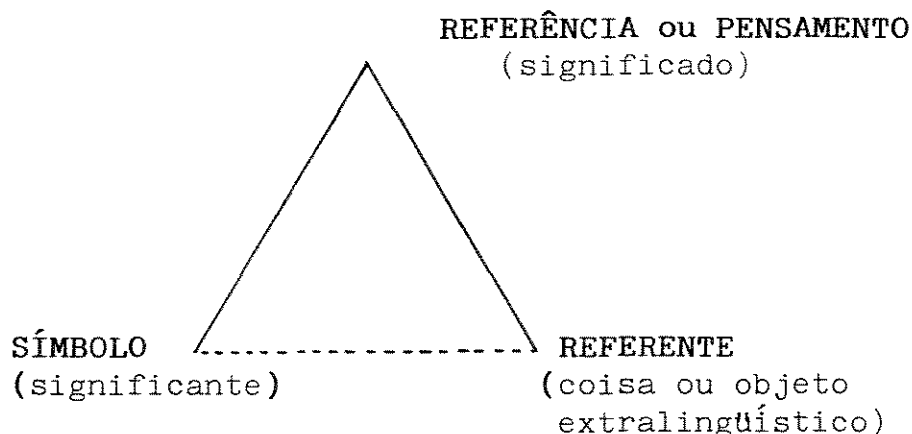


Gráfico nº1: O triângulo de Ogden e Richards

Temos, na base do triângulo, o referente (coisa ou objeto extra-lingüístico) e o símbolo (significante, para Saussure), sendo que no vértice se situa a referência ou pensamento (significado, para Saussure), completando, desta forma, a concepção do processo de significação. Entretanto, como explicita Blikstein, a simples inclusão do referente não levou a uma captação da realidade extra-lingüística. Nesse sentido, esse autor critica vários teóricos como U.Eco, S.Ulmann, K.Baldinger, K.Heger e mesmo Ogden & Richards, que privilegiam somente a relação significante/significado (Saussure), experiência verbal/unidade cultural (Eco), nome/sentido (Ulmann), significante/conceito (Baldinger), símbolo/referência (Ogden & Richards), afastando, desta forma, o referente do processo de construção da significação. Ou como ele mesmo diz: " O referente continua fora da semântica e da semiologia, embora se verifique sempre sua incômoda presença nos bem arranjados modelos e esquemas dos lingüistas " (20).

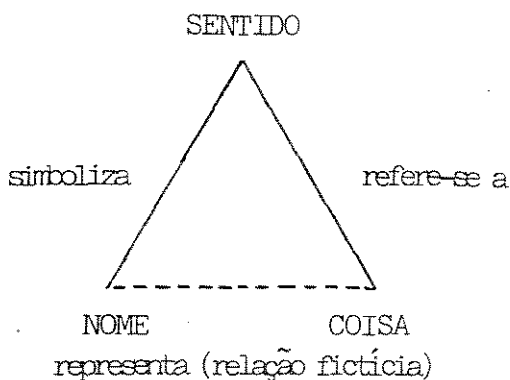


Gráfico nº 2: O triângulo de Ullmann<sup>52</sup>

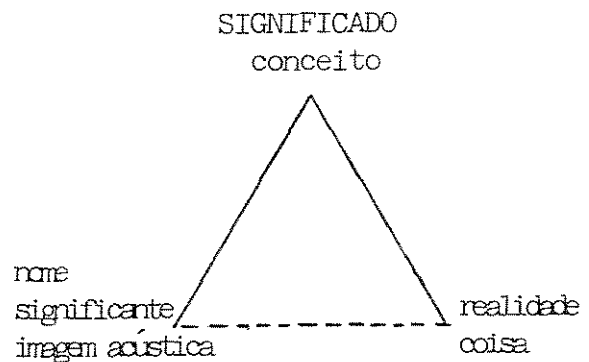


Gráfico nº 3: O triângulo de Baldinger<sup>27</sup>

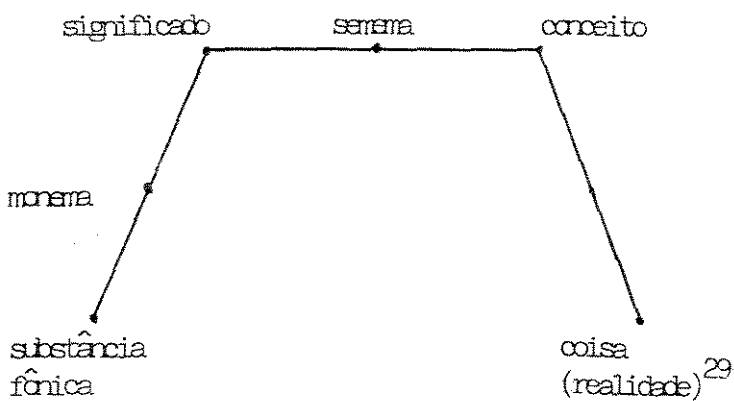


Gráfico nº 5: O trapézio de Heger

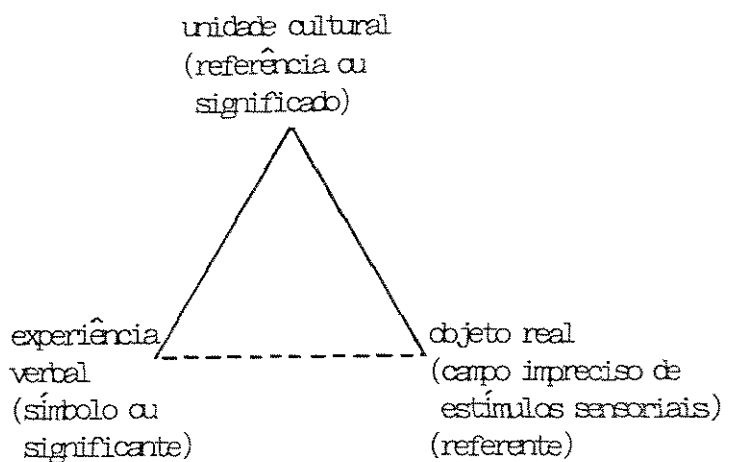


Gráfico nº 6: O triângulo de Eco

Ao constatar os limites dessas proposições, o autor adentra a relação negada entre referente/significado afirmando que mesmo reconhecendo o caráter modular da língua "...fica reconhecida a necessidade do recurso a uma dimensão anterior à própria experiência verbal para detecção da gênese do significado"<sup>(21)</sup>. A experiência perceptiva já é um processo não-verbal de cognição e ordenação do universo: "Seria na percepção-cognição, portanto antes mesmo da própria linguagem, que se desenhariam as raízes da significação"<sup>(22)</sup>.

Segundo Blikstein, o referente tem uma função semiológica precisa no processo de significação como um constructo da realidade. Tal construção, na terminologia de Chomsky, é chamada de "sistema perceptual", em Saussure de "ponto de vista", em Coseriu de "interpretação", ou ainda em Greimas de simplesmente "percepção". Como um processo, a semiose eclode durante a transformação da realidade em referente, sintetizada por Blikstein na ação perceptiva-cognitiva. Assim, o que a linguagem recorta não é propriamente a realidade, e sim o referente ou a "realidade fabricada".

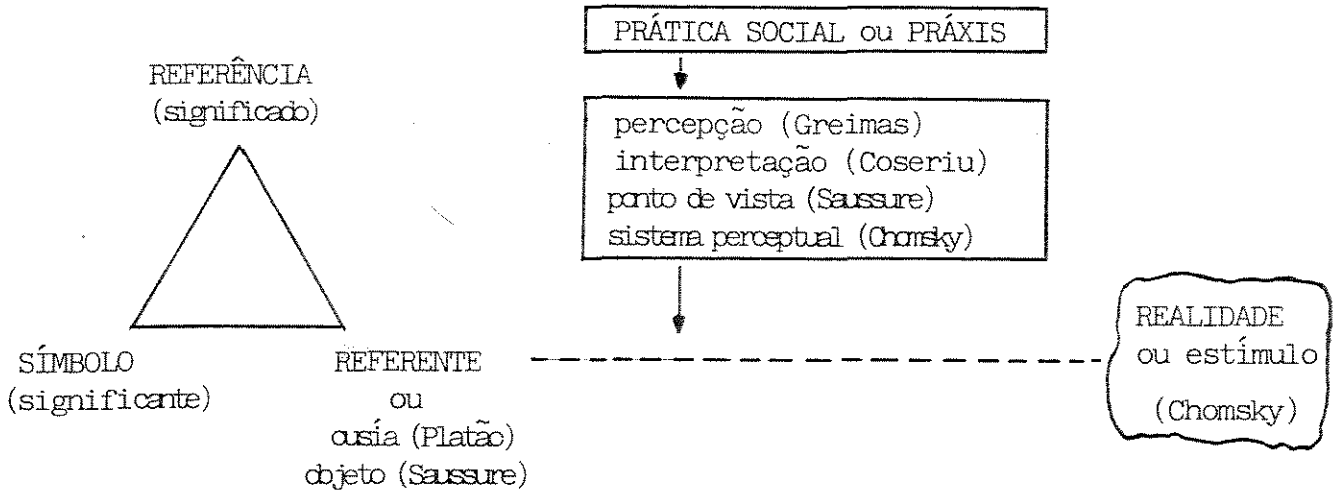


Gráfico nº 11: Práxis, percepção e referente

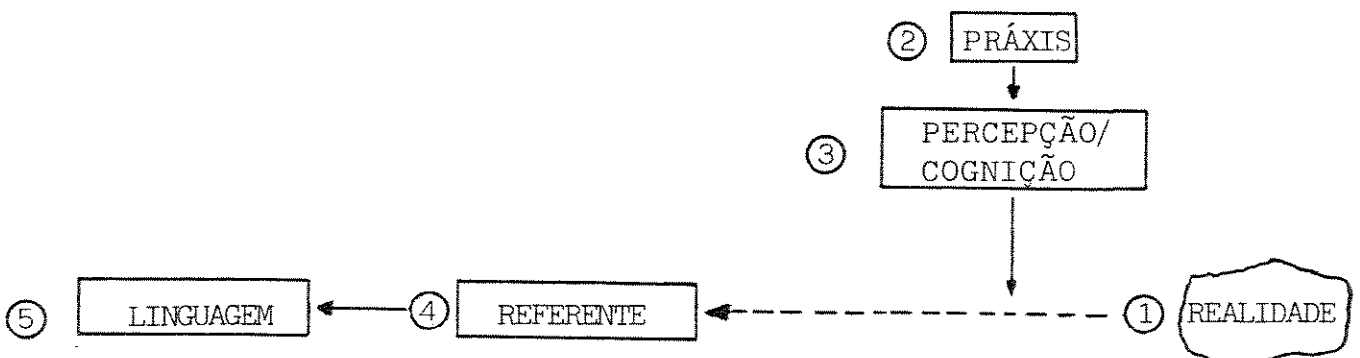


Gráfico nº 12: Realidade, referente e linguagem



O exemplo clássico das concepções de neve percebidas pelos esquimós permite-nos interligar a percepção-cognição com a práxis ou prática social: "Se o Esquimó vê dezenas de espécies de neve, enquanto o montanhês polaco só vê algumas vezes e o cidadão uma única, isso significa não que cada um deles crie voluntariamente uma imagem subjetiva do mundo, mas que procede simplesmente a uma outra articulação do mundo objetivo, na base da prática social e da prática individual associada à primeira"<sup>(23)</sup>.

A práxis é o mecanismo gerador do sistema perceptual-cognitivo, afirmando, desta maneira, sua função relevante para a construção da significação social. A práxis é definida no sentido marxista do termo: "Conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade"<sup>(24)</sup>. No caso dos esquimós, condições de vida e ou de morte, e mesmo em nossa sociedade urbana e complexa, a não decodificação de uma placa de trânsito ou de um semáforo - código criado pelos homens para sua própria organização - pode significar a morte (vermelho=perigo/sangue).

A fotografia inserida na prática social talvez não atinja cotidianamente esse grau de limite existencial, mas, ideologicamente, como prova sua utilização já na Comuna de Paris(1870), identificando os envolvidos para posterior repressão e prisão, ela pode se tornar em um fator de controle, opressiva e punitiva. Por outro lado, na publicidade voltada para o consumo ou mesmo produzida pelo Estado, sutilmente ela introduz e homogeniza padrões de comportamento que reforçam ou criam novos modelos de dominação. Para Guiraud, "...Vivemos numa cultura da imagem. O 'ópio do povo', hoje, é a propaganda política, cultural, econômica, cuja arma mais eficaz e ilusão mais insidiosa estão a persuadir-nos de que os signos são as coisas; como nos persuadimos de que somos "nós mesmos", signos entre signos, sobre este teatro onde desempenhamos o nosso próprio papel"<sup>(25)</sup>.

Nesse sentido, afirma Eliseu Verón: "Eis, entre as lições de Marx, uma que é mister não abandonar; ele nos ensinou que, se se souber olhar bem, todo produto traz os traços do sistema produtivo que o engendrou. Esses traços lá estão, mas não são vistos, por serem "invisíveis". Uma certa análise pode torná-los visíveis: a que consiste em postular que a natureza de um produto só é inteligível em relação

às regras sociais de seu engendramento"<sup>(26)</sup>.

Blikstein extrai da Adam Schaff uma expressão extremamente feliz: "óculos sociais", ou como este último diz: "...podemos dizer que o indivíduo humano percebe o mundo e capta-o intelectualmente através de "óculos sociais", - tanto no sentido das influências atuais como no sentido da ação das experiências acumuladas pelas gerações passadas"<sup>(27)</sup>.

Impostos socialmente, os "óculos sociais" são os próprios estereótipos perceptivos impregnados na ação individual, gerados e canalizados por corredores semânticos/isotópicos. Estes corredores são envolvidos por traços ideológicos-culturais de uma dada sociedade e no cruzamento entre eles e os corredores ocorre o processo de significação. Citando uma passagem de Gaston Bachelard (A Poética do Espaço) onde esse autor, ao descrever o referente "casa", atribuindo-lhe uma dimensão melhorativa em relação a sua verticalidade, Blikstein traça o itinerário práxis-referente, justificando, assim, a dimensão do não-verbal como um componente da formação do pensamento e, portanto, do processo de significação. Nesse mesmo caminho, a proposta de Edward Hall<sup>(28)</sup> sobre os processos proxêmicos justifica ainda mais a captação da realidade por meio de mecanismos sensoriais: culturas diferentes vivenciam diferentes mundos sensoriais não só por falarem línguas diferentes mas também por terem distintas noções de espaço, movimento, tato, olfato e também de percepção visual.

As câmeras fotográficas atuam em nossa pesquisa como verdadeiros "óculos sociais", ou melhor, lentes culturais, que produzem um olhar codificado da casa. Os estereótipos perceptivos, presentes no ato fotográfico como traços de identificação ou diferenciação ou como valores melhorativos ou pejorativos, são os elementos formadores dos corredores por onde percorre a significação do olhar fotográfico. A fotografia é o produto final do recorte perceptivo da casa e o referente fotográfico é a realidade-casa fabricada. (Também presente no capítulo IV, essa leitura é chamada de corredores isotópicos (semânticos) individuais).

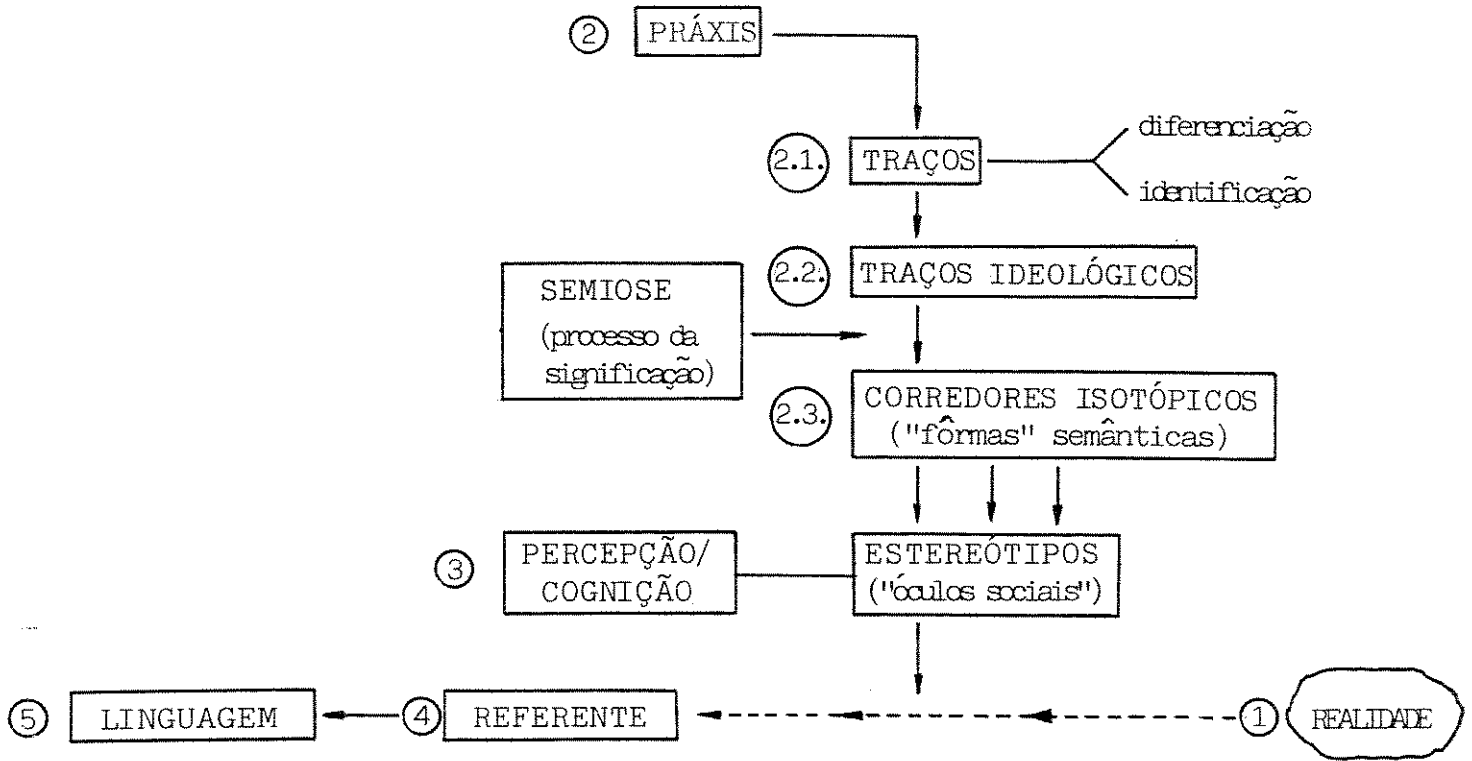


Gráfico nº 14: A fabricação da realidade

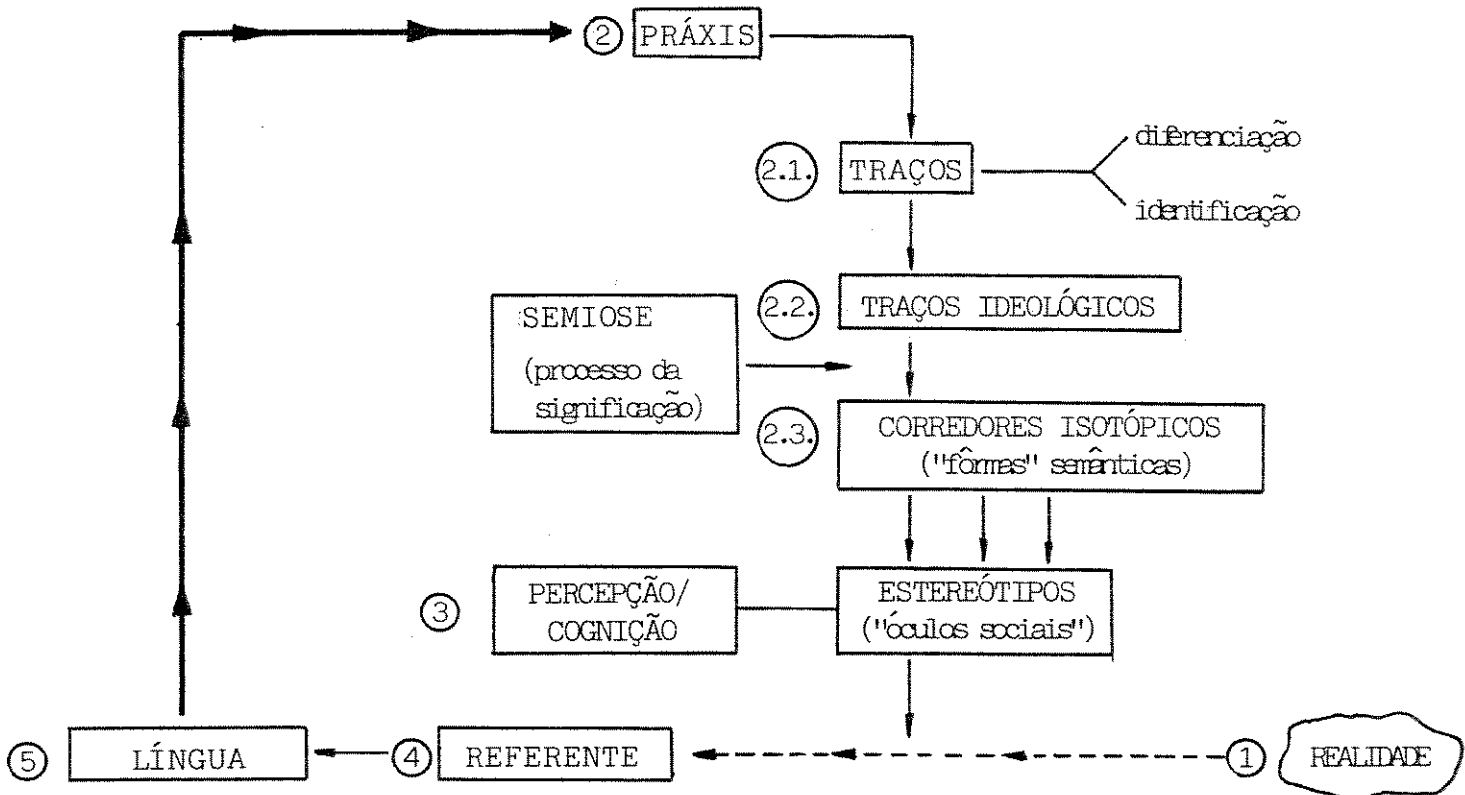


Gráfico nº 19: A interação língua/práxis

(Blikstein, 1985, pp.61-81)

Agora, se a língua (ou signo linguístico) só se relacionasse com referentes recortados e extraídos da realidade e já moldados pela semiose não-verbal, ficaria em uma posição passiva no processo de formação da significação. O que descreve Blikstein é que a função modu -

lante da língua se dá na sua ação sobre a práxis, fechando assim um círculo onde, tanto a semiose não-verbal quanto a verbal, podem ser elementos realimentadores da fabricação da realidade, ou, em suas próprias palavras: "... a impossibilidade de capturar a semiose não-verbal, que se desencadeia na dimensão oculta entre a práxis e o referente, compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida"<sup>(29)</sup>, e completa mais adiante; "... embora a significação dos códigos verbais seja tributária, em primeira instância, da semiose não-verbal, é praticamente só por meio desses códigos verbais que podemos nos conscientizar da significação escondida da dimensão da práxis: anterior à práxis, a semiose não-verbal só pode ser explicada pela língua"<sup>(30)</sup>. Ao mesmo tempo, ele afirma que "... uma semiose pré-verbal ou paraverbal pode conduzir à elaboração de um "pensamento visual", independente de estruturas linguísticas"<sup>(31)</sup>.

A análise do olhar fotográfico, produzido pelo jovem operário e operária, privilegia a construção fotográfica como eixo sógnico de uma visão possível sobre a realidade-casa, não levando em consideração conceitos verbais dos produtores das imagens sobre as mesmas. O interesse desta pesquisa é fundado na tentativa de compreender uma lógica específica da visualidade fotográfica enquanto produto de uma significação social. A fotografia é, desta maneira, uma forma autônoma de percepção (afetiva) e cognição (lógica) do espaço imaginário e físico da moradia.

A utilização de um itinerário de leitura claramente demarcado no qual é analisada a valorização de fotografia por fotografia, elemento a elemento, indivíduo a indivíduo, levando em consideração os aspectos propriamente constitutivos do código fotográfico (composição, enquadramento, ângulo de câmara, elementos da profundidade de campo, etc), permitirá, neste caso, ao transpormos os dados para quadros gerais, e após as análises individuais, fazermos uma síntese da representação da casa na visão fotográfica do operário sapateiro e da operária sapateira. (Chamada de corredores isotópicos (semânticos) horizontalizados, no capítulo V).

## Notas - Capítulo III

- (1) EPSTEIN, I., O Signo, São Paulo, Ática, 1986, p. 20.
- (2) GUIRAUD, P., A Semiologia, Lisboa, Presença, 1983, p. 3.
- (3) Id., Ibid., p. 38.
- (4) BARTHES, R., Elementos de Semiologia, São Paulo, Cultrix, 1971, p. 51.
- (5) LEACH, E., Cultura e Comunicação, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 26.
- (6) Id., Ibid., p. 22.
- (7) GUIRAUD, P., A Semiologia, Op. Cit., p. 18.
- (8) Id., Ibid., p. 15.
- (9) Id., Ibid., p. 19.
- (10) Id., Ibid., p. 38.
- (11) Id., Ibid., p. 39.
- (12) Id., Ibid., p. 44.
- (13) Id., Ibid., p. 116.
- (14) Id., Ibid., p. 117.
- (15) Id., Ibid., p. 82.
- (16) ECO, U., O Signo, Lisboa, 1985, p. 169.
- (17) BARTHES, R., A Câmara Clara, Op. Cit., p. 19.
- (18) BLIKSTEIN, I., Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade, São Paulo, Cultrix, 1985.
- (19) Id., Ibid., p. 42.
- (20) Id., Ibid., p. 31.
- (21) Id., Ibid., p. 39.
- (22) Id., Ibid., p. 39.
- (23) SCHAFF, A., Linguagem e Conhecimento, Coimbra, Almedina, 1974, p. 225.
- (24) BLIKSTEIN, I., Kaspar Hauser, Op. Cit, p.54.
- (25) GUIRAUD, P. A Semiologia, Op. Cit, P.143.
- (26) VERÓN, E., A Produção de Sentido, São Paulo(Cultrix),1980,p.199
- (27) SCHAFF, A. Linguagem e Conhecimento, Op. Cit, p.240
- (28) HALL, E., A Dimensão Oculta, Op. Cit.
- (29) BLIKSTEIN, I., Kaspar Hauser, Op.Cit, p.79
- (30) Id. Ibid, p.80
- (31) id. Ibid, p.67

C A P Í T U L O   I V

## A leitura das imagens fotográficas

### 1. A pesquisa de campo

Durante todo o ano de 1985, 13 operários e operárias (sete homens e seis mulheres), da indústria de calçados da cidade de Franca, a noroeste do Estado de São Paulo (400 quilômetros da capital), fotografaram seu cotidiano através de três câmeras fotográficas simples (35mm), com foco fixo e flash embutido.

Foi produzido um pequeno cartaz em xerox que serviu tanto para distribuição em porta de fábrica como para fixação em alguns pontos da cidade, e também foram feitas algumas inserções radiofônicas, divulgando a proposta. Em nenhum momento, entretanto, a pesquisa foi divulgada como um curso de fotografia ou algo similar, e sim como uma documentação fotográfica da vida cotidiana do operário sapateiro, onde sugeríamos: "O fotógrafo é você". Assim, a incorporação desses indivíduos na pesquisa aconteceu por vontade própria e espontaneamente.

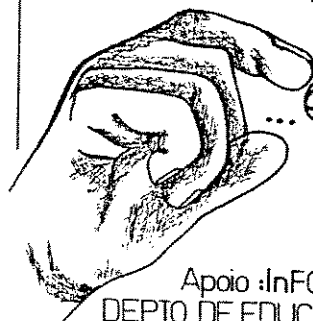
## A VISÃO FOTOGRAFICA DO SAPATEIRO

Coord. Fernando de Iacca

...Se você é operário ou operária da indústria do calçado e gosta de fotografia, a partir desta semana terá início um trabalho de documentação fotográfica, onde você terá acesso ao material fotográfico necessário para que fotografe sua vida cotidiana...

\*Inscrições: av Champagnat 1808 - D.E.C.

\*Dias: 14 à 18/01 das 20:00 às 22:00 horas.



...o fotógrafo  
é você....

Apoio: InFOTO / FUNARTE / MEC /  
DEPTO. DE EDUCACAO E CULTURA - FRANCA

Curiosamente, os dois primeiros grupos (um com quatro homens e outro com três mulheres), foram formados por operários e operárias de uma mesma fábrica, já que somente estas pessoas se interessaram pela proposta divulgada. O interesse pela fotografia nesta indústria, está ligado ao fato de que um estabelecimento comercial da cidade, cujo proprietário tem laços de parentesco com o dono da fábrica, fez um convênio com esta indústria possibilitando aos trabalhadores, a compra de material fotográfico (câmaras, filme e revelações), com descontos atrativos e abatimento mensal na folha de pagamentos. Assim, três deles possuíam pequenas câmaras de formato 126.

Posteriormente, os outros dois grupos foram sendo formados, no transcorrer da própria pesquisa, através da divulgação interpessoal. Naturalmente, os amigos, ao serem fotografados e ao verem os outros fotografando, tiveram conhecimento do trabalho e, ao mostrarem interesse, foram também contatados.

Foi-lhes sugerido apenas uma sequência temática, começando pela família, passando pela casa, bairro, cidade, caminho do trabalho e, por último, a fábrica. Semanalmente as fotografias foram sendo reveladas e devolvidas, ocasião em que substituíamos o filme da câmara e sugeríamos o tema subsequente, ao mesmo tempo em que procurávamos obter informações sobre as fotografias devolvidas (parentesco, situações confusas visualmente, etc). Sendo a casa, o espaço dos encontros semanais, tornou-se o tema de maior aproximação entre pesquisador e objeto (olhar fotográfico), permitindo, desta forma, uma facilidade na identificação dos espaços fotografados.

Um dado importante de ser colocado é que, em momento algum, apesar da insistência e da ansiedade expressada por eles para que avaliássemos a qualidade estética das fotografias, opinamos sobre questões de linguagem propriamente dita. As únicas informações fornecidas, foram sobre a instrumentalização da câmara, como o foco fixo a partir de um metro, a leitura de duas pequenas luzes no corpo da câmara, um verde, que indicava luminosidade suficiente, e outra vermelha, que indicava falta de luz para impressão e, portanto, necessidade de acionar o flash. A câmara utilizada foi um Mirage 303A, e os filmes usados em toda a pesquisa tinham a sensibilidade de 400 ASA, TRI-X (Kodak) e HP-5 (Ilford), reveladas com D-76.



## 2. A sistemática organizativa das fotos

Ao escolher um dos temas para análise, nos defrontamos logo de início, com a problemática da criação de um sistema organizado das fotografias, de tal forma que fosse operativo, flexível, e de identificação imediata para todo o desenvolvimento da pesquisa.

Assim, primeiro ampliamos as fotografias no tamanho padrão (10x15cm), em papel Kodak RC, facilitando sua fixação em fichas manipuláveis. Segundo, organizamos-as no ordem em que foram tiradas, ou seja, na ordem sequencial do filme. Terceiro, codificamos os operários e operárias através de dígitos para identificação do realizador da foto, o mesmo acontecendo para o tema fotografado. Esta codificação alfa-numérica, permite-nos o cruzamento inter-temático (que era nossa proposta inicial). A leitura sequencial (foto a foto), o cruzamento de fotos dentro do mesmo tema e ainda outras relações, como por exemplo, a leitura de todas as primeiras fotografias de um determinado tema, voltando-as novamente para o fichário.

O código alfa-numérico, organizativo das fotos para fichamento e leitura, ficou estabelecido da forma que se segue:

- **Sexo:**           A - Masculino  
                  B - Feminino

### - Número identificador dos operários

1. J. A. A., 22 anos, acabamento, Calçados Soberano.
2. O. R., 21 anos, cortador, Calçados Sândalo.
3. A. C. S., 22 anos, montador, Calçados Agabê.
4. P. N., 24 anos, acabamento, Calçados Soberano.
5. L. S., 25 anos, chefe de seção, Calçados Samélllo.
6. M. P., 16 anos, ajudante geral, Calçados Soberano.
- 6A. R. R., 17 anos, ajudante geral, Calçados Soberano.

### Número identificador das operárias

1. W. T., 19 anos, despontadeira, Calçados Sândalo.
2. A. B., 15 anos, coladeira, Calçados Samélllo.

3. L. B., 18 anos, coladeira, Calçados Soberano.
4. C. P., 20 anos, coladeira, Calçados Soberano.
5. S. V., 17 anos, coladeira, Calçados Agabê.
6. E. B., 17 anos, coladeira, Calçados Sândalo.

Observações:

- o operário A.5, L. A., é o único casado (recém-casado, na época da pesquisa de campo, 1985).
- todas as mulheres são solteiras.
- o operário A.6A, R. R., teve esta identificação pela sua especificidade de agregado social junto à família do operário A.6, M. P., além do fato dos dois fotografarem com a mesma câmara e, em alguns temas, dividindo o rolo de filme.
- a operária A.1, W. T., fotografou somente um rolo de filme com a temática família, não podendo continuar na pesquisa por motivos de saúde.

- Número identificador do tema

1. Família
2. Casa
3. Bairro
4. Cidade
5. Caminho do trabalho (ida e volta)
6. Fábrica

- Sequência numérica, do fotograma inicial ao final

Exemplos:

- A.1.2.08

A. sexo masculino

1. nº identificador do operário

2. tema casa

08. oitavo fotograma

- B.3.2.20f

B. sexo feminino

3. nº identificador da operária

2. tema casa

20f. fotograma final

### 3. As leituras sequenciais verticalizadas

As leituras foram feitas sequencialmente, foto por foto, operário por operário. Os cortes, por conseguinte, são verticalizados, tendo como referência o "ego" realizador das imagens fotográficas.

A sequência fotográfica mostrou-se como o fio condutor desta leitura, apesar de não ser o único viés explorado. Outras relações são também procuradas e analisadas, como por exemplo, a dicotomia exterior/interior, mas são específicas de cada caso. Desta forma, a abordagem fotográfica, pelo olhar do operário/a de sua própria habitação é vista como um roteiro fotográfico de sua concepção de casa. Assim, as leituras verticalizadas tentam compreender e decodificar os elementos que se articulam neste roteiro. Se tínhamos anteriormente uma determinada compreensão de algumas fotografias fora do contexto sequencial, na leitura verticalizada, elas tornaram-se possuidoras de outras significações.

A contextualização da fotografia operária no eixo comum, olhar fotográfico-casa, através da abordagem sequencial, torna cada imagem fotográfica em um signo metonímico intrínseco no olhar sobre a casa e, portanto, no seu roteiro de abordagem. Como já dissemos, algumas fotografias saltam da intrinsecidade desta cadeia de significações e criam um outro nível de cognição da realidade-casa. Extremamente subjetivas, estas imagens são expressões de signos metafóricos, que podem ser ao mesmo tempo, convencionados pela cultura ou inerentes ao sujeito realizador das fotografias.

As dificuldades na generalização desta leitura, primeiro por partir do "ego" ou sujeito realizador das fotografias e em segundo, pelo alto grau de subjetivismo inerente às imagens, levou-nos a um afinamento metodológico na leitura das fotografias que possibilitasse a extensão de sua aplicação a outros objetos de estudos, e também permitisse uma tentativa de construção de uma síntese significativa e genérica da fotografia operária sobre o espaço da casa.

#### 4. Os corredores isotópicos (semânticos) individualizados: o itinerário de leitura

O itinerário de leitura estabelecido por Ivan S. Barbosa<sup>(1)</sup>, para a análise da imagem fotográfica em mensagens publicitárias, cujo objeto de estudo é também a construção e a produção social de sentido da habitação, através de um processo sucessivo de escolhas e, portanto, de atribuição de importância, permitiu-nos, com algumas alterações, uma decupagem valorativa dos elementos da casa, fotografados pelos operários e operárias. Esta proposta de itinerário de leitura, pontua os vários elementos presentes em cada fotografia de acordo com sua composição e significação no recorte fotográfico.

##### A) No eixo horizontal

"O objeto acha-se em uma situação, segundo nosso sistema de percepção ocidental, em que o espaço da esquerda é em várias circunstâncias, muito valorizado porque nosso movimento de leitura vai da esquerda para a direita"<sup>(2)</sup>.

Horizontalidade					
posições atributos	I	II	III	IV	V
valores atribuídos	5	4	3	2	1

I= extrema esquerda

II= posição entre I e II

III= posição central

IV= posição entre III e IV

V= extrema direita

##### B) No eixo da verticalidade

"Pelo eixo da verticalidade, a parte superior é, em geral, mais valorizada que a inferior (como a conotação desses termos o deixa entender) ..."<sup>(3)</sup>.

### Verticalidade

posições atributos	valores atribuídos
I	5
II	4
III	3
IV	2
V	1

I= extremidade superior

II= posição entre I e II

III= posição central

IV= posição entre III e IV

V= extremidade inferior

### C) No eixo da profundidade

"Se o objeto acha-se no primeiro plano (próximo ao receptor), nós atribuímos valor 5; se ele é fortemente próximo, 4; se ele é mediano, 3; se ele acha-se distante, 2 (é o 4º plano); se é fortemente distanciado 1, 5º plano"<sup>(4)</sup>.

### Profundidade de campo

planos	I	II	III	IV	V
valores atribuídos	5	4	3	2	1

I= plano próximo (1º plano)

II= 2º plano

III= 3º plano

IV= 4º plano

V= plano distante (5º plano ou mais)

#### D) Atributo de tamanho

"Sobre o eixo do tamanho, nós atribuímos valor 5, se o objeto é, por comparação aos outros, muito grande; 4, se ele é grande; 3, se ele é mediano; 2, se ele é pequeno; 1, se ele é muito pequeno"<sup>(5)</sup>. No nosso caso, consideramos a ocupação do objeto em relação ao quadro geral da fotografia.

Atributo de tamanho

tamanho	I	II	III	IV	V
valores atribuídos	5	4	3	2	1

I= ocupação total ou quase total da foto

II= ocupação entre I e II

III= ocupação de metade do quadro

IV= ocupação entre III e V

V= ocupação ínfima do quadro fotográfico.

O itinerário de leitura proposto por este autor se configura da seguinte forma<sup>(6)</sup>:

	gauche	supérieur	profond	net	éclairé	coloré	proche	grand	
trés									5
assez									4
moyenne ment									3
assez									2
trés									1
	droit	inférieur	plat	opaque	sombre	terne	éloigné	petit	

No nosso itinerário de leitura acrescentamos outros dois elementos:

### E) Centralização

A centralização do objeto não pode deixar de ser considerada na linguagem fotográfica. Assim, mesmo concordando com a valorização atribuída no ítem 1, referente ao eixo da horizontalidade, e no ítem 2, referente ao eixo da verticalidade, o centro da imagem recebe uma carga valorativa, relativizando, desta forma, estes dois itens.

Centralização

posições atributos	I	II	III	IV	V
valores atribuídos	5	4	3	2	1

I= objeto centralizado

II= posição entre I e III

III= nem centralizado, nem periférico

IV= posição entre III e IV

V= objeto periférico ao centro da imagem

### F) Angulação de câmara

Este ítem refere-se aos ângulos ascendentes e descendentes da câmara em relação ao objeto fotografado. Assim, o ângulo normal na altura dos olhos é considerado a posição mediana de valor 3; o ângulo acentuadamente ascendente, que coloca o objeto em situação de superioridade tem valor 5; o ângulo descendente acentuado, em que o objeto fica em situação de dominação e inferioridade, é atribuído o valor 1.

Angulação de câmara

situação de ângulo	I	II	III	IV	V
valores atribuídos	5	4	3	2	1

I= acentuado ângulo ascendente

II= ângulo entre I e III

III= câmara na altura dos olhos (se o objeto fotografado for uma pessoa, na altura dos olhos do fotografado)

IV= entre III e V

V= acentuado ângulo descendente

Para Barbosa, "A partir deste itinerário de leitura nós podemos saber objetiva e numericamente quando um objeto é importante em relação aos outros. A obtenção de um número elevado de pontos corresponde a um valor superior em relação aos outros itens e valores que nós temos levado em conta"<sup>(7)</sup>. A progressão geométrica dos valores encontrados nos elementos de cada fotografia nos permitirá conhecer os atributos de valor que o operário e a operária conceberam ao fazer o recorte fotográfico de sua casa.

O quadro de nosso itinerário de leitura de cada foto, elemento a elemento fotografado, indivíduo a indivíduo, se configura, portanto, da forma apresentada:

Itinerário de leitura

	multo	interme diário	mediano	interme diário	multo	
esquerda						direita
superior						inferior
plano próximo						plano distante
centralizado						periférico
angulação ascendente						angulação descendente
grande						pequeno
	5	4	3	2	1	



Outros elementos são considerados no itinerário de leitura proposto por Barbosa, que não fazem parte da linguagem fotográfica limitada das pequenas câmaras operadas pelos operários como a luminosidade, a cor (realizamos nossa pesquisa em branco e preto) e o contraste.

Após a leitura dos elementos fotografados em cada fotograma, é feita as somas das progressões geométricas que são apresentadas em quadros que permitem a análise individualizada dos corredores isotópicos (semânticos). No volume 2, primeiramente são apresentadas sequencialmente as cópias xerografadas da fotografias, vindo a seguir, os resultados contabilizados pelo itinerário de leitura, indivíduo a indivíduo. No final apresentamos os quadros gerais dos principais elementos valorizados, levando-se em conta, principalmente, os cinco elementos mais pontuados, o que nos permitirá generalizar e sintetizar alguns aspectos do olhar do jovem operário e operária sobre sua casa (Capítulo V).

A seguir, apresentamos também, indivíduo a indivíduo, primeiramente as leituras verticalizadas, que devem ser lidas acompanhadas pela sequência fotográfica xerografada (Volume 2), e em seguida, os corredores isotópicos (semânticos) individualizados, que para compreensão, também devem ser lidos juntos com a sequência fotográfica e pelos resultados obtidos através do itinerário de leitura. Junto a cada fotografia, identificamos a posição do fotógrafo e a direção do olhar fotográfico.

## I. Posição do fotógrafo

- Exterior
- público: fora da casa, além da territorialidade física demarcada.
  - semi-público: fora da casa, dentro da territorialidade física demarcada.
  - limiar: entre a casa e a rua ou casas vizinhas, entre os espaços público e semi-público.
  - intermediário: espaços intermediários entre a exterioridade e a interioridade da casa. Alpendres, varandas, áreas de

serviço, porta de entrada, etc.

- Interior
- social: dentro da casa, nos espaços coletivos (sala e cozinha, por ex.).
  - íntimo: dentro da casa, nos espaços mais privados individualidade (quarto, banheiro).
  - limiar: dentro da casa, entre dois espaços interiores (corredores, portais, etc).
  - intermediário: entre o interior da casa e o espaço semi-público ou público.

## II. Direção do olhar fotográfico

- Exterior
- público: olhar fotográfico direcionado para fora da casa, para a rua ou mesmo para as casas vizinhas.
  - semi-público: olhar fotográfico direcionado para os espaços que circundam a casa.
  - limiar: olhar fotográfico direcionado para os limites físicos da territorialidade social.
  - intermediário: alpendres, áreas de serviço, etc.
- Interior
- social: olhar fotográfico voltado para os espaços internos coletivizados.
  - íntimo: olhar fotográfico voltado para situações limítrofes internas.
  - intermediário: entre o espaço interior da casa e o espaço semi-público ou público da exterioridade.

## Notas - Capítulo IV

- (1) BARBOSA, I. S., Où Vivre - Contribution à une Analyse des Actes de Langage Publicitaires, Louvain, Cabay, 1982.
- (2) Id., Ibid., p. 82.
- (3) Id., Ibid., p. 83.
- (4) Id., Ibid., p. 84.
- (5) Id., Ibid., p. 88.
- (6) Id., Ibid., p. 89.
- (7) Id., Ibid., p. 90.

A.1

## Leitura verticalizada - A.1.2.01/20f

A.1 começou fotografando sua casa externamente. A primeira sequência tem oito fotos e inicia-se com uma foto centrada no portão de entrada estando a casa, propriamente dita, em todo o segundo plano, não se divizando ainda seus limites. A seguir, mudando sua posição, desloca-se para a direita e para a esquerda englobando em três fotos os limites territoriais de sua casa. Na primeira foto aparece de forma clara o número de sua casa, o que não acontece com as outras fotos. Assim, após identificar a casa, delimita sua territorialidade a partir de um olhar externo à mesma e vindo da rua.

A quinta foto aparece como uma intermediária entre a primeira sequência e a segunda. Já dentro dos limites físicos de sua casa, A.1 fotografa a entrada principal com suas duas irmãs emolduradas no portal e as laterais da foto tomadas por paredes nos dois lados. A expressão de bloqueio de sua irmã menor preanuncia o rodeio que A.1 fará até os fundos. A intencionalidade de mostrar a globalidade externa de sua casa transparece claramente nesta sequência. As fotos 06/07/08 foram feitas sem que A.1 mudasse a sua posição. Ao contrário da primeira sequência onde A.1 anda com a câmara, aqui a câmara faz um giro de mais de 180 graus em torno de um mesmo eixo, o próprio A.1. Se retirarmos a foto 08 deste contexto, poderíamos lê-la como uma relação direta criada por sua irmã com a câmara escondendo seu rosto; entretanto, vista no contexto sequencial, este gesto de personagem passa a ser elemento secundário da intencionalidade de abordar fotograficamente a frente e os fundos por recortes complementares de um olhar globalizante.

Depois de ver sua casa por fora, A.1 começa a penetrar seu interior. Passa discretamente pela cozinha (foto 09), retrata na foto 10 a sala vazia com a organização de seus elementos (sofá, poltrona, estante) e chega ao seu espaço mais íntimo, o quarto. A sequência do quarto (fotos 11/12/13) inicia-se com um recorte de uma parede onde reproduções fotográficas de times campeões de futebol aparecem ao lado de mulheres semi-nuas e das motos possantes. A foto é feita em ângulo ascendente acentuado pelo uso da parede como mural destas imagens que vão até o teto.

O acesso aos objetos do desejo libidinoso aparecem associados aos vencedores e dominadores da máquina. A montagem da modelo recortada no canto superior esquerdo apresentando o time do Corinthians e a foto da modelo rompendo e rasgando a camisa de futebol, permitindo ver seus seios (canto inferior esquerdo) confirmam a relação intrínseca entre estes elementos projetivos do olhar de A.1. Ao sucesso, ao campeão, dominador da máquina, é permitido concretizar seus desejos.

Inserida no contexto íntimo da sequência de seu quarto, A.1 fotografa sua namorada (foto 13) em primeiro plano. Entretanto, o acentuado ângulo verticalizado novamente de baixo para cima, lança-a romanticamente para as proximidades de seu panteão idolátrico. Entre as fotos 11 e 13, A.1 fotografa vaidosamente seu guarda-roupa.

Na foto 14 vemos novamente a sala, agora vivida, televisiva. A mãe aparece de costas. A angulação sugere a procura de algo à direita ou mesmo a supressão da pessoa da esquerda. A sala aparecerá também na foto 16 em tentativa de enquadramento dela mesma, o que não acontece com as outras fotos da sala feitas nos limítrofes espaciais. Entre estas fotos, em ângulo agora de cima para baixo, A.1 de fora do banheiro nos mostra o vaso sanitário de sua casa. A dominação de um símbolo de urbanidade por uma família de recente migração do campo para a cidade apresenta-se não como o espaço do "sujo" que deva ser escondido, não revelado, mas como um espaço conquistado e valorizado, um troféu utilitário.

Foto 17, retrato de A.1 feito por seu irmão. Osóculos mostram sua necessidade de criar e projetar sua imagem. Sua mãe aparece novamente de costas, desprezada, e até mesmo ignorada no afazer doméstico.

A foto 18 foi feita por seu irmão. Podemos considerar a foto 19 incomum em relação às outras. Três triângulos com o mesmo vértice, um ponto comum na estaca vertical, uma situação de força, tensão e sustentação no ar das roupas que aparecem na última foto.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de A.1

A.1. valorizou os elementos exteriores de sua casa desde a visão pública de sua frente a partir da rua até o espaço semi-público familiar dos fundos. Juntamente com o elemento portão/grade/muro da frente da casa, estes três elementos foram os que receberam maior pontuação tanto entre os elementos da própria exterioridade quanto no quadro geral de pontuação. É no espaço intermediário entre o público e o privado que A.1 recortou e atribuiu a maior importância da casa, o espaço situado no fundo de sua casa. É aqui também que a permissibilidade das janelas misturam e inter-cruzam os olhares do interior e do exterior do espaço familiar vivenciado. A grande diferença quantitativa entre os elementos exteriores e os elementos interiores da casa nos leva a perceber que A.1 vê sua casa, urbanamente, como uma territorialidade social demarcada. A própria valorização das casas vizinhas e dos seus muros limítrofes reforça esta leitura. Destaca-se na exterioridade como uma tensão do corpo da casa e dos próprios corpos que a habitam o elemento "varal de roupas". Esta complementariedade nos é expressamente apresentada na foto A.1.2.17 em que o próprio A.1 posa, sem camisa, junto ao varal e sua mãe.

Na interioridade, a concepção da casa para A.1 segue uma representação que praticamente habita em seu quarto, passa pela sala e a cozinha e termina no banheiro. Seu quarto é responsável por 74,9% de toda pontuação atribuída aos aspectos interiores da casa, assim, no quadro 3, vemos que os seis primeiros elementos são relacionados ao seu espaço privado íntimo. No quarto são vivenciados o seu imaginário do desejo (mulheres nuas), o status e o consumo (moto) e a identificação e projeção (os times campeões), representados no panteão idolátrico e iconográfico de sua parede. As roupas como "casas" que abrigam nossos corpos, são um dos elementos de maior pontuação, reforçando a análise anterior de formarem um elo entre o privado íntimo do quarto e o semi-público do quintal. Nos espaços de uso coletivo internos (sala/cozinha) destaca-se o elemento "estante/tv". O espaço da sala onde são arranjados esse elemento e os que o rodeiam é anunciado, primeiramente, sem presença humana (foto A.1.2.10), e logo a seguir é mostrado (foto A.1.2.14) na vivência coti-

diana das pessoas. Nota-se que o fotógrafo fez as duas fotos na mesma posição, deslocando somente o enquadramento e o ângulo de tomada (mais à direita e mais descendente). O elemento "estante/tv" assume uma grande importância dentro do recorte fotográfico dos espaços coletivizados, espaços onde ocorrem as interações sociais da família.

A presença humana mais valorizada de todas, sua namorada, aparece fortemente no espaço privado íntimo de seu quarto, penetrando e compondo com o seu jogo imaginário de imagens. Em seguida, sua mãe, que está presente tanto no exterior quanto no interior da casa (sempre de costas), polariza-se com a inexpressiva figura paterna, desvalorizando a figura masculina ou até mesmo negando-a. A relação entre a concepção da casa para A.1 e a presença do elemento feminino é marcadamente significativa nos 88,6% da pontuação possível que as mulheres expressam no quadro 5.

Podemos dizer que A.1 vê sua casa de forma totalizante, desde a inserção urbana, delimitando claramente a territorialidade física de sua casa, até o espaço mais íntimo de sua individualidade. A.1 percorre desde o espaço público exterior até o espaço interior privado mais íntimo sem deixar de passar pelos espaços intermediários familiares (verificar a leitura sequencial do roteiro fotográfico de A.1).



A.2

## Leitura verticalizada - A.2.2.01/13f

A.2 começou fotografando a entrada de sua casa por um olhar de dentro para fora. Faz um giro de 360 graus e fotografa as proximidades da casa propriamente dita. Faz outro giro de 360 graus e empreende uma aproximação total (fotos 03/04) junto à grade de entrada da casa. O limite do olhar de dentro para fora da casa, para a rua, tem nas grades não só um bloqueio físico, separador da territorialidade casa/rua, mas também obstrutor do próprio olhar. Um olhar preso na grade, ainda que extrapole a barreira física e permita a visualidade externa.

A leitura deste itinerário até aqui poderia dar a impressão de que a A.2 transporia o portão para fotografar a casa vista da rua; entretanto, ele faz novamente um giro de 360 graus sobre seu próprio eixo e fotografa (foto 05) sua casa como se estivesse entrando no espaço que a antecede, ou seja, que estivesse transpondo a grade naquele instante. A leitura descontextualizada da ordem sequencial desta foto cairia, sem dúvidas, neste erro de interpretação.

Após a sequência inicial, A.2 volta-se para os aspectos construtivos de transformação do espaço ao fotografar o lado esquerdo e direito da casa; se constrói aí mais um módulo familiar para um filho casado. A sequência se completa quando ele gira 360 graus sobre si mesmo e fotografa o varal e as roupas estendidas ao lado de sua casa.

Na foto 10, A.2 insinua uma possível penetração do espaço interno da casa ao fotografar a área de serviço e a porta de acesso ao ambiente interno. A possibilidade de exploração por dentro da casa é rechaçada por outra foto da entrada da casa de um ângulo mais à direita que permite visualizar outros aspectos da transformação que ocorre na sua residência.

Volta à varanda da área de serviço e de dentro dela (foto 12) parece estar acompanhando a valeta que circula a casa. Este anel externo cavado em torno da casa se completa visualmente com a foto final da sequência. A.2 não fotografa o interior de sua casa e a única foto interna é seu auto-retrato (foto 06). Sua interioridade espacial fica registrada fugazmente na imagem egocêntrica no pequeno espelho do banheiro.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de A.2

A.2 se restringiu quase na totalidade aos aspectos que envolvem a exterioridade de sua casa. O elemento mais valorizado, o varal de roupas, se expande pelo espaço livre da casa, configurando-se como a extensão do mundo privado ao olhar público ou semi-público. Entretanto, se agruparmos elementos da mesma natureza como o portão/grade da frente da casa com o muro limítrofe com casas vizinhas, intrinsecamente relacionados com os elementos praça e rua, notaremos que juntos esses elementos totalizam quase a metade da pontuação relativa à exterioridade da casa (44,1%). Se observarmos no quadro geral que estes elementos são 40,9% do total de pontos, podemos inferir que A.2 preocupou-se objetivamente em demandar, fotograficamente, a territorialidade de sua casa, e entre esta e a rua, no limite de suas diferenças, optou pelo limiar da visão de dentro da casa, ressaltado pela aproximação total da câmara junto ao elemento separador concreto entre estes dois universos, a grade (A.2.2.04).

O auto-retrato no pequeno espelho do banheiro (A.2.2.06), com uma significativa pontuação, aparece como a única incursão ao interior da casa. Registro único de dentro da casa e isolado totalmente do contexto, esse elemento surge surpreendentemente como uma manifestação de intensa intimidade. A auto-imagem, no espaço privado íntimo, como único recorte interno de sua casa, demonstra a ambiguidade de A.2 identificar-se auto-representativamente com o universo interno da casa, e, ao mesmo tempo, bloquear e negar qualquer outro detalhe fotográfico dos espaços íntimo e social, preservando-se.

A relação entre a abordagem puramente descritiva dos elementos da exterioridade da casa com a imagem auto-projetiva de extrema seletividade como o auto-retrato, indica-nos o reforço da identificação individual com a territorialidade social e espacial construída por sua concepção fotográfica de casa.

A.3

### Leitura verticalizada - A.3.2.01/12f

A.3 começa fotografando um cena familiar na casa de seus pais na cidade de Itirapuã, a 30 km de Franca. De recente migração desta pequena cidade voltada para atividades agrícolas, A.3 mora com mais um irmão e uma irmã em Franca. Seu irmão é também operário e sua irmã comerciária. A foto seguinte retrata seu irmão descansando no mesmo sofá onde seu pai estava sentado junto ao rádio recebendo um presente de "Dia dos Pais" de sua irmã mais nova. Estas duas fotos mostram a forte ligação que ele mantém com a casa de origem.

Nas fotos 03/04 já em Franca, ele capta inicialmente aspectos externos da casa, ao contrário da casa de Itirapuã. Respectivamente os fundos e a frente onde ele apresenta o quarto habitante da casa: seu cachorro.

Na primeira foto interna na casa francana (foto 05), tirado do corredor que liga o único quarto à cozinha, metade da foto é ocupada pelas paredes do corredor onde também fica a porta de entrada. Desloca-se para o portão de entrada e no limite entre a casa e a rua, fotografa a rua (foto 06).

Nas três fotos seguintes (fotos 07/08/09), A.3 declara explicitamente a razão utilitária da casa francana: seu irmão esquentando a comida após um dia de trabalho, enquadramento já anunciado na foto 05 quando vemos as panelas em cima do fogão. Sua saída para a escola e finalmente a dupla jornada da única mulher da casa na lavagem e arrumação da cozinha. Seu quarto, unidade espacial da intimidade e privacidade, não despertou interesse ou até mesmo foi rejeitado.

As três fotos finais são um retorno à casa paterna e estendem para sua cidade de origem a concepção que tem de casa ao fotografar os amigos no bar e a igreja na praça principal. Sua afetividade em relação a uma casa mora em Itirapuã.

A dicotomia casa afetiva/casa utilitária se dá em função de uma opção trabalho/escolaridade na decisão migratória.

### Os corredores isotópicos (semânticos) de A.3

A.3 se distingue dos demais por fotografar duas casas. Migrante regional, na época da pesquisa de campo (1985) fazia dois anos que ele, juntamente com sua irmã e seu irmão, haviam se mudado para Franca vindos de uma pequena cidade de economia agrícola a 30km de distância (Itirapuã). A casa 1 é a casa de origem e casa 2 é a sua moradia em Franca.

Os elementos da exterioridade das duas casas são diametralmente opostos. Na casa 1 (de origem), A.3 não recortou a casa propriamente dita, atendo-se a elementos que se estendem sua concepção de casa àquela de cidade natal (quadro 1). Na casa 2 (de trabalho), os elementos que caracterizam a territorialidade espacial e social da casa (muros limítrofes, casas vizinhas e a própria rua) perfazem juntos 50,9% do total da pontuação do quadro 2.

A valorização por meio do recorte fotográfico também é diferenciada quando os elementos são relativos à interioridade das moradias. Enquanto na casa 2, fogão e geladeira (instrumentos da sobrevivência cotidiana) são responsáveis por 58,4% do total de pontos do quadro 4; na casa 1, o elemento que se destaca dos demais é o sofá (33,3% - quadro 3). Se associarmos a estes dados a própria gestualidade que envolve os indivíduos e os objetos podemos concluir que: a visão da casa 2 é racional e "fria" e os indivíduos são flagrados em situações utilitárias na ocupação do espaço; já a visão da casa 1 é construída principalmente no espaço da sala (63,3%) e demonstra uma relação afetiva com a casa de origem.

A presença humana nas fotos (quadro 5) é equilibrada entre as duas casas. Os espaços recortados fotograficamente são vividos e os gestos e as composições com os objetos mostram a casa 1 mais descontraída e internalizada: o irmão descansando no sofá, a irmã dando um presente ao pai, a pose descontraída na refeição (A.3.2.01/02/03), e a casa 2 mais tensa e transitória: o fogão e as panelas arrumadas, o irmão preparando a refeição e em seguida saindo para a escola, a irmã limpando a cozinha (as quatro fotos são em sequência - A.3.2.05/07/08/09).

Observando o quadro 6, veremos que as diferentes concepções entre as duas casas são ressaltadas por distintas abordagens foto-

gráficas. Primeiro, quanto aos elementos da exterioridade, a casa 1 perde para a casa 2. Segundo, quanto aos elementos da interioridade é a casa 2 que perde para a casa 1. De um lado, uma casa mais privada, permissível a um olhar íntimo em que a territorialidade já está demarcada pelas tradições familiares (casa 1), de outro lado, uma casa mais pública e utilitária onde a necessidade de demarcação espacial e social da casa no tecido urbano complexo da cidade industrial é uma busca de identidade (casa 2).

A.4



## Leitura verticalizada - A.4.2.01/18f

A.4 inicia seu roteiro usando sua cama como suporte para fotografar seu crucifixo, sua pequena câmara fotográfica com a qual fotografou até hoje apenas um filme e seu rádio-gravador(01/02/05). Sua cama reaparece na foto 12 como elemento principal, a tentativa de enquadrá-la totalmente esbarra na dificuldade da escolha angular adequada e ela aparece margeada por paredes já que A.4 faz a foto da sala. Esta dificuldade de enquadramento interno está novamente presente no ângulo inclinado da foto 06 quando também da sala fotografa sua bicicleta guardada na sala e não consegue enquadrar a estante (foto 07).

Intercaladas entre a segunda e a quinta foto faz duas das poucas fotos externas. O cachorro, que é também fotografado na foto 15, parece ser visto como um elemento pertencente à casa. Na foto 4 realiza a única tomada propriamente externa da casa. O muro que ocupa quase todo o espaço da metade inferior da foto faz parte do corredor de acesso já que sua casa é aos fundos da outra.

Na foto 09 podemos ver o lugar onde o rádio geralmente fica no armário da cozinha e o cachorro de pelúcia de sua filha, propositalmente arranjado para a foto. Sua filha aparece como elemento central na foto 13, e se colocarmos a foto anterior (foto 12) ao seu lado, notaremos que ela foi feita com A.4 virando-se para à direita depois de fotografar sua cama, não mudando a angulação de uma foto para outra. Sua irmã, também operária, é flagrada à beira do fogão na hora do almoço preparando seu prato (foto 10). Seu sobrinho é pego chorando no sofá da sala (foto 14) que torna-se quarto à noite e extensão da cozinha de dia.

As figuras materna e paterna são presentes nas fotos 08 e 11. Na primeira, a foto da mãe, que já pregada do limiar da parede da sala com o telhado, tem ressaltado sua verticalização no forte ângulo ascendente da foto. Esta glorificação da figura materna é contraposta com o retrato paterno que aparece como terceiro plano após a figura do Papa em primeiro plano e a cruz/oração em segundo plano. Enquanto a figura da mãe ocupa o centro da foto, a figura do pai é apenas um dos três elementos e quase sem importância no desfoque do terceiro plano. O pai, figura ausente, mora no campo e raramente vem

à cidade.

Na última sequência (fotos 16/17/18), a origem rural fica patente quando o galinheiro é visto como pertencente à sua concepção de casa, visão reforçada por nada menos que três fotos. Basta rever que somente sua cama teve uma valoração fotográfica semelhante em termos de números de fotos batidas.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de A.4

Dentro dos poucos elementos fotografados por A.4 na exterioridade de sua casa, o galinheiro, nos fundos de sua casa, teve um destaque acentuado, ou seja, 46,3% do total de pontos do quadro 1. O interesse maior na valorização desse elemento está na criação de galos de briga, uma tradição ainda existente no meio rural da região. Migrante do meio rural, A.4 e sua família ainda sustentam uma forte relação com o campo. Seu pai mora e trabalha em uma fazenda próxima de Franca e constantemente eles se deslocam para lá, principalmente na colheita do café. A valorização do galinheiro mesmo em relação aos elementos da interioridade, destaca-se como um dos mais pontuados. A.4, desta forma, explicita provavelmente sua origem e reforça sua identidade com o meio rural ao ver o "galinheiro e a criação de galos de briga" como parte integrante de sua casa ou mesmo como sua extensão.

Nos aspectos interiores da casa, mesmo tendo os elementos agrupados no espaço da sala uma pontuação bem superior aos do quarto e cozinha, é um objeto do quarto, a cama, que aparece com destaque no quadro 2. Considerando-se o primeiro signo destacado, a parede da sala, como suporte e com significação secundária, a cama (que é sua própria), destaca-se como o único espaço individualizado da territorialidade do corpo. A pequena casa, com dois quartos minúsculos e a sala que se torna à noite também em quarto de dormir, onde convive uma população fixa de sete pessoas (eventualmente oito, com o pai), a cama torna-se refúgio do corpo e espaço restrito da intimidade. Isto é ressaltado no uso da cama como suporte para fotografar elementos de uso pessoal como o crucifixo, o rádio e a câmara fotográfica. (A.4.2.01, A.4.2.02 e A.4.2.05). Essas fotos tomadas em angulação acentuadamente descendente implicam em um olhar de dominação. No arranjo fotográfico, o suporte "cama" mantêm uma relação intrínseca com os objetos: a sacralização do corpo (crucifixo/religiosidade), o espaço de descanso (rádio/lazer) e a reafirmação da territorialidade (câmara fotográfica/ a posse da recém adquirida "mercadoria").

No agrupamento dos elementos da interioridade da casa, no espaço da sala, o retrato da mãe se contrapõe ao do pai. As figuras materna e paterna aparecem somente como representações perdidas no

tempo dos retratos antigos. Tanto a mãe quanto o pai, estão ausentes no quadro 3 - Presença humana.

Pai solteiro, abandonado pela mulher, A.4 não centra egocentricamente seu recorte na filha, e a coloca em níveis valorativos-fotograficamente- próximos ao de seu sobrinho e de sua sobrinha. Ou seja, se por um lado, A.4 supervalorizou o pouco espaço que lhe cabe ao centralizar-se no território íntimo do corpo, por outro lado, não dedicou uma atenção especial à sua filha.

A.5

Leitura verticalizada - A.5.1(2). 01/23f

Esta sequência tem a particularidade de que A.5. fotografou os temas casa e família no mesmo filme.

A.5 começa pelo quarto, mais precisamente pela cama de casal que abençoada pela cruz e adornada pelo cachorro de pelúcia representa seu recém estado de casado. Passa para sala/copa e força um ângulo descendente para enquadrar o aparelho de T.V. Apesar das pequenas dimensões deste cômodo, A.5 procurou um enquadramento que possibilitasse ver a estante e a respectiva organização dos objetos. Encerra esta primeira abordagem da casa com uma vista parcial da cozinha tomada da sala.

A seguir realiza quatro fotos (fotos 04/05/06/07) de seu sobrinho em situações diversas, brincando, tomando banho e dentro do berço. Nas fotos 04 e 07, A.5 abaixa-se para fazer as fotos; nas fotos 05 e 06 ele fotografa a criança tomando banho elevada do nível do chão. Primeiro é ele que se aproxima do mundo infantil ao abaixar-se, depois é a criança que se eleva para os adultos. A fixação na criança e o sobe/desce representa de certa forma sua projeção de pai. Após projetar-se paternalmente na criança, ele logicamente busca a mãe do bebê, que não queria deixar-se fotografar (foto 08) e completa o estereótipo da trindade familiar almejada.

Após registrar o espírito natalino que permeia o encontro familiar, A.5 nos apresenta sua recém esposa (foto 10/11) antes de outros registros familiares que se seguirão (fotos 12 a 18). As mulheres na cozinha, a criança vista de cima para baixo e o troca-troca no retrato ao lado da menina sem mudança de enquadramento: você me fotografa, eu fotografo você e eu fotografo vocês; A.5 aparece no retrato da foto 14.

A série seguinte (fotos 18 a 23) é muito interessante. A.5 repete as mesmas fotos iniciais, entretanto, agora incorporadas a um novo personagem: sua mulher. Ela é colocada em cima da cama, ao lado da geladeira e do pom-pom, em frente à penteadeira, encostada na estante e próxima da T.V. ligada.

Ao realizar este passeio fotográfico pela casa, A.5 dirige sua mulher pelos cenários desejados e já estudados, e reforçando os ele-

mentos iniciais, constrói uma imagem idealizada de mulher: que faça sexo, seja doméstica, infantil e caseira e mantenha-se arrumada.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de A.5

A leitura verticalizada de A.5 é distinta dos demais, isto na medida em que ele fotografou sua casa nos três primeiros fotogramas (A.5.2.01/02/03) e nos últimos (A.5.2.18/19/20/21/23/23). No bloco intermediário da sequência A.5 fotografou sua família em casa de sua irmã, no seu caso específico os temas casa e família se restringiram a somente um filme. Para efeito de nossa análise consideramos apenas os registros de sua própria casa.

Recém-casado, A.5 não ocupou-se em fotografar os aspectos exteriores de sua casa e nem mesmo uma foto sequer foi tomada. Na concepção interiorizada de sua casa, A.5 prioriza o espaço do quarto, responsável por 50,2% da pontuação do quadro 1. Se associarmos os elementos cama e abajur como parte da mesma composição, já que o abajur se apóia e se sustenta na própria cama, veremos que representam juntos 20% do total dos elementos da interioridade da casa especificamente 39,7% do espaço quarto.

Na relação da presença humana com o espaço vivido, sua esposa é a figura centralizada de sua concepção de moradia. Ela passa por todos os espaços internos e na pontuação geral constitui-se, sozinha, em 27,9% dos pontos do quadro 3. Na distribuição pelos espaços internos, sua presença é constituída significativamente no espaço quarto (69,7%) onde torna-se quase que em sua obsessão fotográfica. A centralização da figura da esposa no espaço do quarto associada à própria valorização desse espaço e os elementos cama/abajur, traduz-se na intersecção das territorialidades íntimas corporais ou mesmo na ação projetiva do espaço, provavelmente ligado ao tema da sexualidade. Interdependente da fixação da objetiva na esposa está a construção da imagem Casa/mulher, quando a esposa é arranjada (em forma convencionalizada de "pose") e composta junto à geladeira e à estante em ângulos já anunciados nas primeiras fotos.

A esposa é manipulada fotograficamente por A.5 para posar ao lado dos objetos e espaços que estruturam sua construção sígnica da casa. A pose formal junto a esses objetos (geladeira, estante/tv, cama) criam uma significação padronizada e "oficial" da imagem feminina que ele deseja na cotidianidade.



A.6

A.6(A)

## Leitura verticalizada - A.6.2.01/13f

A.6 começa situando sua casa no contexto do bairro onde mora, fotografa primeiro sua mãe chegando em casa, depois fotografa um vizinho amigo e a menina que quer namorar.

A primeira foto de sua casa é um instantâneo interno de sua mãe cuidando de seu sobrinho na cozinha. Na sequência que se segue (fotos 05/06/07), A.6 fotografa de dentro de seu quarto um recorte da sala através do vão da porta. Invertendo sua posição (foto 06) fotografa agora seu quarto a partir da sala através do mesmo vão da porta, afasta-se uns dois metros e enquadra totalmente a porta e a estante que já aparece nas outras fotos anteriores.

Após esta apresentação da visão do quarto para a sala e vice-versa, A.6 nos mostra sua cama (foto 08) e dispõe sobre ela seus discos e fitas, tendo ao lado seu aparelho de som. Vai até o outro quarto da casa e fotografa (foto 09) um irmão mais velho dormindo com o rádio ao pé do ouvido, seu próprio quarto aparece ao fundo já que as duas portas estão abertas. Volta ao seu quarto e completa sua territorialidade ao fotografar (foto 10) seu gaveteiro, sobre o qual dispõe sua nova aquisição: a furadeira elétrica. Vale ressaltar que A.6 não contribui com parte de seu salário na manutenção da casa, ao contrário de A.6(A), permitindo-lhe assim investir seu salário mínimo de sapateiro em coisas que deseja.

Na última sequência (fotos 11/12/13), A.6 cria uma relação entre os elementos que mais deu importância, a porta e a cama. Intercalada por duas fotos de ângulos diferentes de sua cama, a porta de seu quarto aparece pela primeira vez fechada para que ele possa projetar o desejo libidinoso que lhe é proibido fora do quarto. A reprodução fotográfica da modelo nua por sobre exatamente a porta fechada, ou seja, arranjada intencionalmente para ser fotografada, indica ao mesmo tempo o limite territorial do espaço privado íntimo e o isolamento do mundo familiar.

"O namorado de Luíza Brunet", este é o título do elemento gráfico que ele parece se identificar arranjando-o ao lado do aparelho de som (fotos 11 e 13). A.6 e seu companheiro de quarto e de fábrica A.6(A) pactuam na territorialidade do quarto e da cama o espaço permissivo onde os desejos podem ser sublimados e projetados.

## Leitura verticalizada - A.6(A).2.01/16f

A.6(A) começa fotografando a partir de seu quarto, mais especificamente de sua cama. Ao lado da cama, tendo como suporte a parede, ele valoriza seu painel iconográfico ao se abaixar para levantar a angulação de câmara. Na próxima foto, ele muda de posição para colocar toda a cama na sua horizontalidade e reforça o elemento icônico "moto" - dominação da máquina e do tempo. A partir daí, realiza uma série, até foto 09, de recortes deste conjunto; sua cama passa a ser suporte dos elementos icônicos e de seu próprio corpo quando faz a foto 05, esta foto é seu olhar verticalizado para cima no espaço de parede ao lado da cama, uma extensão territorial da própria cama. Da horizontalidade anônima de sua cama ele se projeta significativamente na verticalização ascendente de seus ídolos.

A.6(A) retrata o cachorro da casa (foto 10), é a única foto onde transparece uma carga de afetividade e conjuga um ser vivo com seu espaço vivido. A.6(A) é um agregado social e como elemento transitório no processo familiar reconhece no cão uma identidade comum.

A foto 11 é a única foto interna, fora as fotos do quarto. A estante, recortada da sala, representa como toda estante, uma busca de organização das coisas. As fotos 12 e 13, entretanto, formam um par angulatório complementar que, na confusão composicional dos elementos, nenhum é destacado. Esta visão reforçada de como ele vê a entrada da casa, habitante temporário, reflete sua própria desestruturação familiar. Mesmo assim ele busca um olhar mais abrangente da casa vista da rua e valoriza um elemento, um objeto da família a qual é agregado social e temporário: o carro do chefe da casa. O carro faz parte de sua concepção idealizada de casa.

Termina a série de fotos de "sua" casa refugiando-se no "seu" quarto, ou melhor, na territorialidade de sua cama e na viagem projetiva das imagens de seu painel iconográfico. Indica e finaliza em torno de si mesmo, um ser sozinho.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de A.6 e A.6(A)

A.6 e A.6(A) fotografaram com a mesma câmara e o mesmo filme; o segundo é um agregado social temporário da casa do primeiro. Os dois se conheceram na fábrica onde trabalham. A.6(A) com a família desestruturada, sem condições de moradia, foi acolhido na casa de A.6, contribuindo mensalmente com parte de seu salário.

Tanto A.6 quanto A.6(A) centralizam seu recorte nos elementos da interioridade de casa (74,7% do total de pontos de A.6 e 76,2% em A.6(A) - Quadro 3). Dentro da interioridade da casa, eles praticamente se restringiram, quase que somente, ao espaço íntimo e permitível ao imaginário do quarto comum, isto por intermédio da presença marcante de signos de uma exterioridade que extrapola os limites físicos da casa. A.6(A) enfatiza ainda mais a interioridade íntima ao valorizar 91,5% dos pontos no espaço quarto, caracterizando seu restrito território e sua carência no espaço familiar de A.6.

Em A.6, considerando a parede do quarto apenas enquanto suporte de outros elementos, temos uma combinação no Quadro 2 que envolve a territorialidade íntima do corpo (a cama), limite físico do imaginário (porta quarto/sala) e a projeção da sexualidade (reprodução fotográfica - mulher nua). A porta fechada (A.6.2.12) e a fixação da imagem da mulher nua, atrás da porta e por cima do portal, arranjadas fotograficamente, delimita o limiar entre o espaço privado íntimo (permissível ao imaginário) e o espaço social da família.

Em A.6(A), a internalização no espaço íntimo do quarto de signos de uma exterioridade desejada, combina, também, a cama com reproduções fotográficas, entretanto, no seu caso, a obsessão por imagens de motos é acentuada em relação aos outros elementos fotografados (47,5% no Quadro 2), projeção provável de sua carência de status.

A.6 realizou mais fotos com pessoas envolvendo o bairro do que em sua própria casa, já A.6(A) fez somente uma foto onde aparece o pai de A.6 aparentemente sem nenhuma importância fotográfica. Realizada à distância, essa foto (A.6(A).2.15) exprime a difícil relação com a figura paterna, ou mesmo a carência de sua presença.

Há uma negação inconsciente e recíproca entre A.6 e A.6(A), já que compartilhando o espaço comum do quarto e o cotidiano da fábrica, não fotografaram um ao outro.

Para esses adolescentes o mais importante espaço da casa, situa-se no imaginário do quarto comum: a presença acentuada dos elementos sígnicos da exterioridade distante através de imagens no espaço íntimo é intensa em A.6(A). O recorte restrito envolvendo praticamente sua cama e a parede contínua como suporte dessas imagens, demonstra sua pouca flexibilidade nos espaços sociais e coletivos. A.6 transita mais pelos espaços da casa, passando pela cozinha, sala e outro quarto que não é o seu.

As imagens religiosas não se destacam e têm uma aparição pequena e discreta, compondo-se com outros elementos nos dois recortes. É interessante notar no Quadro 1 de A.6(A) que este, como agregado social temporário, no espaço familiar de A.6 e ao contrário deste, faz uma visão externa da casa pela sua lateral e pela sua frente. É também no ambiente externo que A.6(A) fotografa o único personagem vivo ao qual deu importância fotográfica, o cachorro da casa, signo de sua carência afetiva.

B.2

## Leitura verticalizada - B.2.2.01/10f

B.2 fotografou inicialmente a entrada de sua casa, um barraco de madeira, papelão, plástico, coberto por telhas de amianto. A entrada do barraco é reafirmada por duas fotos de ângulo e enquadramento quase idênticos. Externamente ainda completa a sequência mostrando a continuidade deste lado do barraco, seu irmão e a bicicleta do pai aparecem cortados. A foto 05 unirá estes elementos, B.2 coloca seu irmão sobre a bicicleta ao lado da parede do barraco. Entre as fotos 03 e 05, que descontextualizadas seriam consideradas sequências, B.2 faz a primeira tomada externa: sua cama. A presença do rádio propositalmente arranjado, caracteriza-o como um importante elemento de contato com mundo extra-familiar. Esta família, pela situação vivida, é a única não possuidora de um aparelho de televisão de todas as famílias aqui pesquisadas.

Voltando para a parte interna do barraco novamente, B.2 delimita sua territorialidade no espaço familiar ao dispor seus objetos escolares por cima de sua cama e fotografá-los por duas vezes seguida (fotos 06/07).

Na única foto interna em que o elemento cama não é predominante (foto 08), B.2 recorta aspectos do cômodo central do barraco onde localiza-se a cozinha. O primeiro plano com o lampião de gás ligado demonstra as condições de vida desta família moradora em área próxima ao centro da cidade. No segundo plano podemos notar a presença de produtos industriais ligados à fábrica de calçados reutilizados e reaproveitados no contexto familiar.

Nas duas fotos finais (fotos 09/10), B.2 reafirma seu espaço familiar refotografando as camas e elementos percebidos internamente, o material escolar e o rádio continuam por sobre sua cama e seu irmão também é circunstanciado na sua própria territorialidade.

A foto 10, tirada da mesma posição da foto 09, diferencia-se desta por uma pequena angulação descendente para melhor enquadrar o gato na cadeira, entretanto, em segundo plano. Seu irmão figura no terceiro plano. A repetição da obstrução das laterais da foto neste caso distingue-se de outras fotos pela inserção não somente de paredes ou de batentes, mas do elemento de sustentação central do barra-

co: um mourão de madeira em primeiro plano na lateral direita das fotos.

A verticalidade do signo casa é nestas duas fotos ressaltada por este elemento de sustentação que associado à horizontalidade da cama cria planos de intersecção construtivos da concepção interna sígnica de casa.



## Os corredores isotópicos (semânticos) de B.2

B.2 recorta externamente sua casa, uma barraco feito de material reaproveitado (madeira/papelão/plástico) através de um único ponto de vista. O enquadramento em que aparece a porta de entrada e o que podemos chamar de frente da casa se repete com poucas alterações de angulação e composição em função dos elementos irmão e bicicleta do pai (B.2.2.01/02/03).

Na interioridade, sua cama e a cama de seu irmão, mesmo como suporte de outros elementos como o rádio, os objetos escolares e o próprio irmão, congregam juntos quase 1/3 da pontuação do Quadro 2. A projeção da espacialidade individual transparece na territorialidade restrita da relação cama/corpo. Por outro lado, na espacialidade coletiva, nos chama a atenção o elemento lampião a gás. As condições de vida desta família operária; sem água, sem esgoto e sem energia elétrica determinam a fixação do recorte fotográfico no elemento gerador da luminosidade interna da casa, em composição com elementos reaproveitáveis do mundo industrial ( a lata de vinte litros, por exemplo).

Outro dado que nos chama a atenção no Quadro 2 é relativo aos paus de sustentação do barraco e a repetição do enquadramento em que eles aparecem em primeiro plano. Sua interiorização mental, como elemento cotidiano na vida da casa, não o torna um obstáculo visual na construção sígnica da casa (B.2.2.09/10), ou seja, ao fazer essas duas tomadas, B.2 não se preocupou em eliminá-los do enquadramento, tornando-os constitutivos da intencionalidade fotográfica. Estas condições levam-nos a inferir a existência de uma interpretação dos olhares nos espaços sociais e íntimos.

A pouca presença humana nos espaços sociais da casa se restringe, especificamente, ao menor e é equilibrada externa e internamente, ou seja, ele é fotografado nas duas situações, sem diferenças valorativas. Seu pai aparece projetivamente no elemento bicicleta.

Na composição do Quadro 4, a visão externa e interna da casa demonstra também um equilíbrio na construção fotográfica de sua concepção de casa, completada pela relação entre a horizontalidade da cama e a verticalidade dos paus de sustentação da casa.

B.3

### Leitura verticalizada - B.3.2.01/15f

B.3 começa fotografando a sala de sua casa através de dois ângulos complementares. A verticalidade da primeira foto, chão, sofá, estante, cortina, lustre, é quebrada na segunda foto pela intencionalidade do enquadramento do cachorro de pelúcia no canto da sala. Passando para a cozinha, olha-se também de forma verticalizada (foto 03), reafirmada na foto 04. A foto 05 foge da temática, B.3 fotografou colegas de escola com olhares surpresos pela ato de fotografar.

As três fotos seguintes (fotos 06/07/08) foram feitas na sala e B.3 completa a dicotomia sala vazia/sala vivida fotografando familiares.

Desloca-se para a parte externa da casa e fotografa a área de serviço (foto 09) e o acesso à casa dos fundos (foto 10). Na frente fotografa em dois ângulos complementares as plantas do jardim (foto 11) e as janelas de seu quarto (foto 12), preparando a introdução no seu espaço íntimo do quarto. Nas fotos 13 e 14, B.3 gira sobre seu próprio corpo para tentar englobar o seu quarto. Como vimos em ângulos complementares feitos externamente, B.3 desloca-se espacialmente para conseguir estes ângulos, no espaço íntimo, ao contrário, é seu "ego" que é valorizado fazendo de seu corpo o centro das angulações.

Termina fotografando timidamente o banheiro da sua casa. Assim como A.1.2.15, fotografa-o de fora aparecendo nas laterais do enquadramento o batente da porta e a parede. Esta visão de fora do banheiro, a não auto-permissão de mostrá-lo por dentro, o bloqueio de penetração no seu espaço, indica uma territorialidade investida de tabu, ou seja, os limites do que as regras do social não permitem expor. Enquanto a intencionalidade de A.1 está explícita na foto que faz do vaso sanitário, ele quer mostrar o vaso sanitário, B.3 faz uma foto confusa, de passagem, uma foto que mais esconde do que revela.

### Os corredores isotópicos (semânticos) de B.3

No início, B.3 fotografa externamente sua casa, fazendo quase todo o seu contorno, dos fundos até a frente, inserindo o limite com a rua e com as casas vizinhas. Esta concepção globalizante se repete na interioridade da casa quando ela percorre também quase todos os espaços internos.

Observando os primeiros elementos do Quadro 2 veremos que há uma distribuição relativamente igualitária entre os espaços sala, quarto, cozinha e banheiro, ou seja, todos estes espaços já estão representados nos primeiros cinco elementos do Quadro 2. Entretanto, o agrupamento dos elementos em cada espaço específico resulta em 42,8% de concentração no espaço sala, tendo a cozinha e o quarto valores próximos e por último, o banheiro. Do quarto ao banheiro cabe ressaltar que este é representado por uma única e tímida foto (B.3. 2.21). B.3 valoriza mais no recorte fotográfico de sua casa os espaços coletivizados do que o espaço individualizado do seu quarto, e neste espaço, a cama é o elemento mais destacado.

No Quadro 3, a presença humana mais destacada é o de sua sobrinha, seguida pelo casal irmã /cunhado e de seu namorado. Todas as fotos onde aparecem essas figuras têm como suporte o sofá e a poltrona que se destacam com mais da metade dos pontos no espaço sala (50,7%), os demais elementos nos outros espaços mantêm entre si uma relação relativamente equilibrada.

Mesmo desconsiderando as figuras humanas fotografadas no espaço interno, os elementos da interioridade da casa representam 64,1% dos pontos do Quadro 4, ou seja, a concepção de casa para B.3 é construída, significamente, nas fotos feitas nos seus espaços internos, onde a casa é vista de dentro para fora.

B.4

## Leitura verticalizada - B.4.2.01/21f

B.4 inicia recortando e destacando alguns detalhes da sala de sua casa, signos icônicos religiosos que são reforçados por duas fotos. A seguir fotografa a sala seguindo um afastamento iniciado já na segunda foto e presente nestas (fotos 03/04). Na foto 05 aproxima-se novamente de um signo icônico detalhado da estante da sala, signos icônicos de animais. Esta aproximação preanuncia a foto 06, os pequenos ratinhos domésticos, fotografados com a câmara quase ao nível do chão. Ainda agachada, B.4 fotografa novamente a sala e a cozinha com a mesa em primeiro plano.

Seu quarto é visto por duas fotos. Na primeira (foto 09) destaca elementos infantis (bonecas e imagens), imagens religiosas, o rádio e sua pequena câmara fotográfica. Na segunda (foto 10) desloca a boneca à qual se identifica e arranja-a por sobre a cama: as duas almofadas ao fundo e a boneca entre elas projetam sua construção de unidade familiar vivida (pai, mãe, filho) ou mesmo almejada. Esta idealização a partir do suporte cama não pode ser separado de sua sexualidade que lhe é implícita.

Seus pais aparecem na foto 11 e 14 flagrados dentro da divisão do trabalho doméstico, à mulher cabe varrer, deixar limpo e ao homem cabe trocar lâmpadas, resolver aspectos "técnicos" da casa.

A foto 12 mostra o pátio interno comum às três residências de fundo. A menina é vizinha e mora na casa que aparece ao fundo da foto com o cachorro na sua frente. Na foto 13, B.4 tenta fotografá-la brincando com o cachorro. Esta relação amistosa com a vizinhança é novamente acentuada pelas fotos 16/17/18. Na foto 16 faz um retrato da outra menina vizinha e nas fotos 17 e 18 reforça o aspecto comum do pátio/quintal, entretanto, o pátio é visto sempre da entrada de sua casa. Intercalada entre as fotos externas flagra seu irmão almoçando.

As três últimas fotos foram feitas na casa de sua irmã casada que aparece sentada na cama da foto 20. Na foto final, sua irmã e sua sobrinha que aparecem na lateral inferior direita são desprezadas no recorte fotográfico para a valorização da estante. A inclinação ascendente do ângulo de câmara acentua intencionalmente a organização

dos objetos na estante e a própria estante. No topo da estante se sobressai o casal de cachorro de pelúcia.

A relação da foto 10 descrita anteriormente com a valorização da casa da irmã casada associada, por sua vez, à estruturação que envolve a estante, projeta sua construção da imagem de unidade familiar da foto 10 no modelo vivido de sua irmã.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de B.4

Observando o Quadro 1 e o agrupamento dos elementos da interioridade da casa, veremos que B.4 se ateve, pela ordem, preferencialmente no espaço coletivo da sala (52,7%) e no espaço individualizado do quarto (23,7%). Dentro destes espaços, dois elementos se destacam dos demais, respectivamente no espaço sala, as imagens religiosas (37,9%), e no espaço quarto, as imagens infantis e as bonecas (42,6%). As imagens religiosas sozinhas são responsáveis por 21,1% do total de pontos dos elementos da interioridade da casa (Quadro 1). Ou seja, no espaço público familiar da sala o coletivo está relacionado com a valorização da religiosidade e no espaço íntimo a individualização se projeta na presença de elementos infantis.

Nos elementos da exterioridade da casa (Quadro 2), o pátio comum entre as três casas vizinhas se destaca dos demais elementos. Se agruparmos o elemento pátio com as casas vizinhas que compartilham este mesmo espaço e o cachorro de uma destas casas, podemos deduzir que, para B.4, a exterioridade de sua casa está diretamente relacionada com o universo comum que rodeia sua casa e as casas vizinhas. Desta forma, B.4 valoriza duplamente os espaços coletivizados, tanto internamente quanto externamente.

A própria presença humana também está relacionada à convivência com os vizinhos, já que suas pequenas amigas e vizinhas são quase metade dos pontos do Quadro 3, seguido por sua mãe e por seu irmão.

A concepção de casa para B.4 concentra-se nos aspectos interiores de sua casa. O roteiro fotográfico percorre quase todos os espaços internos à exceção do banheiro e do quarto do casal mãe/padrasto (cuja porta aparece discretamente na foto B.4.2.15), configurando-se como espaços tabus.

As três fotos finais (B.4.2.19/20/21) foram feitas na casa de sua irmã casada. B.4 não repete enquadramentos nem fotografa os mesmos espaços, as fotos são respectivamente da cozinha, do quarto e da sala e em todos os espaços fotografados há presença humana. A extensão de sua concepção de casa para a casa de sua irmã casada e



a forma como fotografa reforça a construção sígnica e a visão fotográfica organizada de sua própria casa, projetando, desta forma, o imaginário de sua casa idealizada com a presença do marido, filhos e até a sogra.

B.5

## Leitura verticalizada - B.5.2.01/12f

B.5 não faz nenhum recorte externo ou interno dissociado de elementos familiares, casa e família não são vistos separados. Inicia com uma foto de seu irmão com a namorada na entrada do pequeno pátio interno da casa de fundos onde mora, final de um longo corredor de acesso. A foto seguinte é um retrato de sua mãe laçada por seu irmão menor, sua irmã e sua sobrinha. O irmão mais velho aparece em segundo plano sentado na bicicleta. A foto 04 é uma variante deste retrato e intercalada entre elas B.5 é fotografada por seu irmão que desta forma integra na sessão de fotos da família, completada pelo instantâneo da foto 05.

Nas duas únicas fotos internas (fotos 06/07) B.5 se utiliza de sua sobrinha como personagem que apresenta primeiramente o enorme cachorro de pelúcia ao lado do cachorro real, signo e referente juntos no referente fotográfico. Na segunda nos apresenta a "janela eletrônica" do mundo, elemento interno que se torna supervalorizado não só por esta relação de intimidade transmitida pela mão da menina por sobre a T.V., abraçando-a, mas também por ser um dos únicos objetos recortados e destacados da casa. A contrapartida externa de uso individual é a bicicleta, participante de cenas familiares, mas sempre em segundo plano.

A territorialidade limítrofe entre a casa e a rua é transmitida na foto 08 em que B.5 fotografa sua mãe e sua sobrinha na "frente" da casa. A "frente" de sua casa é na verdade o pequeno portão de acesso ao corredor que leva aos fundos. A mãe e a menina encontradas no portão mantêm os dois pés sobre o degrau de entrada, divisor dos espaços público e privado. Seu irmão aparece à esquerda junto de amigos do bairro.

Os três retratos finais (fotos 10/11/12), retratos de amigos, projetam a sua casa idealizada, já que o pequeno portão não permite ver concretamente sua casa. A cena montada na frente de uma casa de classe média de sua rua substitui, ou mesmo introduz, uma fachada da casa que a sua não tem, um cenário sonhado.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de B.5

B.5 fotografou, dentro dos elementos da interioridade da casa, somente o espaço sala. Considerando o elemento sofá/poltrona como suporte, dois elementos se destacam não só na sua leitura e conseqüente pontuação como na própria gestualidade de sua apresentação. O cachorro de pelúcia e o aparelho de televisão são apresentados em uma relação íntima com a presença humana: são elementos de interação com o espaço social e circunstanciados pela vivência do espaço sala.

Na construção da imagem externa da casa, fica claro a intencionalidade de demarcação da territorialidade do espaço familiar representado pela casa. Os três primeiros elementos (casas vizinhas, muros limítrofes e a rua/calçada) são sozinhos 86,9% do total de pontos do Quadro 2. Entretanto, a forte presença desses elementos da exterioridade, deve-se à projeção idealizada de uma casa desejada e sonhada. Ao compor e arranjar o quadro fotográfico em sequência (B.5.2.10/11/12), B.5 desloca seus personagens para o cenário almejado da fachada de uma casa de aparência "classe média".

No Quadro 3, chama-nos a atenção a presença humana no espaço público e semi-público. As pessoas fotografadas nestes espaços são 86,9%, exatamente igual ao dado citado acima referente a territorialidade da casa. Somente 13,1% dos pontos de presença humana são obtidos na interioridade da casa.

Há uma tendência fotográfica de negação dos aspectos internos da casa. Ao sair da casa para a rua, o recorte fotográfico valoriza a relação do espaço semi-público, onde parece se concretizar a vivência familiar, com o espaço público, onde se cristaliza o limiar entre a casa e a rua.

Neste sentido, nas duas fotos internas da casa (B.5.2.06/07), o cachorro de pelúcia e o aparelho de televisão são representações internalizadas do mundo exterior na vivência familiar do espaço coletivo da sala.

B.6

## Leitura Verticalizada - B.6.2.01/18f

B.6 faz a primeira foto pegando sua mãe de costas à beira do fogão preparando sua refeição, em seguida, B.6 (almoçando) é flagrada por sua irmã. Seu pai é o personagem da foto 03 ao lado de seus sobrinhos emoldurados no batente que separa a cozinha da sala e da foto 04 no canto da cozinha ao lado da porta. Esta sequência que se encerra com a foto 05 se dá em torno da mesa de refeições na cozinha e realiza um giro quase completo de 360 graus tendo a mesa como centro.

B.6 fotografa seus sobrinhos na sala (fotos 06/07). Nas fotos 08 e 09 houve uma troca, na primeira B.6 tenta fotografar sua irmã com o pequeno cachorro e na segunda sua irmã a fotografa com o cãozinho.

Na sequência de cinco fotos sem presença de pessoas (fotos 10 a 14), B.6 continua tendo a cozinha como elemento mais presente, não aparecendo apenas na foto 11 onde registra as violetas de sua mãe e na foto 14 em que ensaia uma penetração no espaço íntimo de seu quarto. A sala e a estante aparecem como elementos coadjuvantes ou como segundo plano secundário.

O pequeno espaço entre a sua casa nos fundos e a casa da frente é usado para manter algumas plantas aromáticas e medicinais (foto 15) e para o lazer (foto 17). Na única foto externa totalmente ao espaço de sua casa, B.6 fotografa uma moradora de costas passando pela rua.

A foto 18 é de sua irmã e foi feita durante uma visita à casa da mesma. B.6 termina o filme como começou, uma mulher de costas em trabalhos domésticos na cozinha, reconstrói, desta forma, modelos referenciais de mulher, projetando a si própria.

## Os corredores isotópicos (semânticos) de B.6

B.6 fotografou praticamente todos os elementos da interioridade da casa compreendidos nos espaços da sala e da cozinha, não penetrando na intimidade do quarto e omitindo (como quase todos) o banheiro. O espaço utilitário da cozinha recebeu maior atenção e importância no agrupamento dos elementos da interioridade da casa (52,7%), seguido do espaço privado coletivo da sala (40,6%), e por último, o quarto (6,7%), este visto de fora. A cozinha é recortada fotograficamente como um inventário cultural dada a forma como B.6 descreve a organização do espaço e de seus elementos constitutivos. esta visão se repete também na visita fotográfica que B.6 faz a sua irmã casada (B.6.2.18).

Nos elementos da interioridade da casa - Quadro 2 - excetuando-se o primeiro e o último elemento, todos os restantes estão relacionados com a delimitação da territorialidade da casa e do grupo familiar (65,1%), através principalmente da valorização do espaço semi-público.

A presença humana (Quadro 3), demonstra um equilíbrio no recorte do espaço vivido. Os familiares fotografados e mesmo B.6 fotografada por eles, apresentam-se em patamares próximos um do outro. Este equilíbrio na imagem fotográfica dos parentes mais próximos, dentro da relação espacial da casa, é cristalizada na identificação das figuras materna e paterna. A diferenciação, entretanto, entre as representações do pai e da mãe acontece na inserção do olhar fotográfico na própria cotidianidade da casa. Enquanto a mãe aparece de costa na prática rotineira da cozinha, o pai se coloca na posição passiva da posse fotográfica. A visita fotográfica à casa de sua irmã casada reforça a projeção que B.6 faz da função doméstica da mulher casada (B.6.2.18).

Na construção da imagem fotográfica da casa, B.6 valoriza primeiramente os elementos da interioridade da casa e quase no mesmo nível, a presença humana no espaço privado coletivo (sala/cozinha) e semi-público (frente da casa).

C A P Í T U L O V



## Uma "visão da casa" - Os corredores isotópicos (semânticos) horizontalizados

### 1. A exterioridade

A construção visual da exterioridade da casa, tanto entre os jovens operários quanto entre as jovens operárias, têm em comum o fato de ambos terem fotografado a casa externamente como uma reafirmação da territorialidade social.

O uso da fotografia como demarcador visual da territorialidade reafirma também, como parte de seu contexto, o espaço e a organização social da família. Desta forma, o imaginário da exterioridade da casa materializa-se fotograficamente, na diferença entre o espaço público coletivo e o espaço familiar privado.

A territorialidade social visualmente delimitada pela fotografia, identifica um "eu" existente em um mundo particularizado e vivenciado no espaço familiar em oposição ao espaço público do trabalho onde o "eu" é anulado pelo próprio processo produtivo: "Nem por uma vez vi uma operária levantar os olhos do seu trabalho, ou duas operárias trocarem algumas palavras. Inútil acrescentar que nesta casa os segundos, das vidas das operárias, são a única coisa que se economiza tão preciosamente; além disso, desperdício e material que desaparece"<sup>(1)</sup>.

Fotograficamente, a situação vivenciada por A.3, quando lhe foi proposto fotografar sua própria fábrica, é um exemplo do intenso controle sobre as individualidades na linha de montagem. A.3 foi liberado pela gerência para fotografar e só o conseguiu depois de dois meses após minha ingerência direta junto à direção da fábrica, e somente por quinze minutos, acompanhado por uma assistente social. Acrescente-se ainda, o fato das fotos terem sido permitidas por um acordo, no qual a direção teria acesso ao que foi fotografado.

Nos intercruzamentos temáticos, o recorte da casa se manteve distinto dos demais pela sua pureza visual, ou seja, praticamente não houve interferências cognitivas na sua construção sígnica, pelos outros temas fotografados (à exceção do tema, família, devido à sua

inserção cotidiana nesse espaço).

Nesse sentido, a existência da individualidade e a sua decorrente necessidade de demarcação da territorialidade social, acontece na vida cotidiana do operário, na justaposição dos conceitos de tempo e de espaço, e é no espaço da casa, que o "eu" encontra o tempo, da imagem/ação, de se afirmar como pessoa anunciadora da imagem fotográfica.

Para os homens, os limites entre o público, ou mesmo o olhar público, e o privado, definem no seu contorno o conceito visual da casa. Da anterioridade mais próxima, a rua, passando pela lateralidade da casa, os muros limítrofes com as casas vizinhas, até a posterioridade da casa, os fundos, o conceito fotográfico externo da casa foi construído pela relação com seus próprios limites físicos. A casa existe significamente, enquanto limite e enquanto diferenciação, seja em relação à rua, seja em relação às casas vizinhas; é desta oposição e deste limiar que nascem os signos identificadores da casa, restritos quase que somente aos olhares familiares que a habitam e a transformam.

O elemento varal de roupas, é uma extensão do corpo interno da casa e uma ruptura da arquitetura aparente. Surgindo de dentro para fora, o varal é a única permissibilidade da interioridade da casa, sujeita ao olhar público; o varal reconstrói cotidianamente, a visibilidade externa da casa. Reafirma, assim, no olhar masculino, a relação umbilical da mulher (a quem cabe a ação de estender as roupas no varal - A.1.2.17, por exemplo), com o conceito de casa.

Entre as jovens operárias, a diferença no contorno da casa, é que estas não ressaltaram os fundos da casa e nem o varal. A ação, e o seu sentido decorrente, se constroem também pela ausência opositiva. Mantendo-se essa correlação, o que foi dito em relação aos homens, vale também para as mulheres. Ao destacarem o elemento jardim/folhagens, as mulheres demonstraram sua sensibilidade ao arranjo externo da casa, visando uma ambiência natural e agradável ao estar do lado de fora da casa.

O elemento, pátio comum, aparece no quadro geral da exterioridade da casa (mulheres), mas foi fotografado por uma única operária. Infelizmente, a não repetição das mesmas condições de habitação des-

ta operária, ou seja, a não presença de pátios comuns nas outras casas, não nos permite inferir a relação de vizinhança decorrente do uso deste espaço comum. Individualmente, o pátio comum aparece valorizado fotograficamente, como aquele das relações interpessoais de vizinhança (ver análise verticalizada de B.4).

## 2. A interioridade

Entre os jovens operários, a divisão interna da casa foi hierarquicamente, valorizada à partir do espaço privado mais íntimo, o quarto, vindo a seguir os espaços coletivizados da sala e da cozinha, e por último, o banheiro.

Entre as jovens operárias, a valorização da divisão interna começa pelos espaços coletivizados na vivência cotidiana da sala e da cozinha, vindo a seguir o espaço privado do quarto e, também por último, o banheiro.

A diferença entre esses olhares masculinos e os femininos, ocorre na priorização dos espaços e na relação do indivíduo com o grupo familiar. Enquanto o olhar masculino se volta para a intimidade e o isolamento, relativamente proporcionado pelo espaço privado do quarto, o olhar feminino concentra-se nos espaços de estar, de circulação e de uso cotidiano de todo o grupo familiar (a sala e a cozinha), deslocando para um plano secundário o espaço íntimo do quarto, ou mesmo bloqueando-o a outros olhares e resguardando a sua privacidade. Nesse sentido, o não querer revelar é mais revelador pelo que oculta. No jogo de projeção e bloqueio, que a organização das coisas reflete e refrata nas construções mentais dos conceitos, no nosso caso o conceito fotográfico da casa operária, esta identificação e ocultamento, articulam-se reciprocamente ao mesmo tempo como um "poderoso registro". Justificando, diz Baudrillard: "A melhor prova disso acha-se na obsessão que aflora frequentemente atrás do projeto organizacional e, no nosso caso, atrás da vontade do arranjo: é preciso que tudo se comunique, que tudo seja funcional - não mais segredos nem mistérios, tudo se organiza, portanto tudo é claro. Não se trata aqui da obsessão doméstica tradicional: cada coisa no seu lugar e que tudo esteja limpo. Aquela era moral, a de hoje é funcional"<sup>(2)</sup>. Fazem-

do um paralelo com a obsessão sistêmica da hipocondria, Baudrillard qualifica o homem moderno como um "hipocondríaco cerebral, obsecado pela circulação absoluta das mensagens"<sup>(3)</sup>.

No espaço coletivo da sala, os dois olhares identificam e valorizam alguns elementos comuns. O recorte da sala começa para ambos na explicitação de uma grande importância ao objeto, estante. Primeiro, por que é um objeto já valorizado na sua localização e composição em relação ao arranjo do espaço, e em segundo, é um objeto de múltiplas significações, por exemplo: como suporte de objetos, signos de valor social relevante, aquilo que se exhibe e se deixa mostrar.

A assumida importância da estante dentro do quadro composicional da fotografia, associada ao fato da mesma ser, na maioria das vezes, o lugar da televisão, faz com que os outros elementos (sofá e poltronas, por exemplo) se arranjam à sua volta. A estante é a própria projeção da casa e do sentimento de família, todos os valores da casa nela se sintetizam: a verticalidade, o utilitarismo, o conforto/repouso do corpo no arranjo do espaço, o suporte decorativo do imaginário, a estabilidade, o equilíbrio, a centralização e o status. Bachelard, atribui alguns destes valores à casa, quando diz, por exemplo: "A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade", ou ainda, "A casa é um dos apelos à nossa consciência de centralidade"<sup>(4)</sup>.

A respeitabilidade do espaço sala, se traduz no olhar masculino, nos retratos de mãe/pai fixados nas suas paredes. Os retratos fotográficos pintados à mão e com molduras antigas e pesadas, reforçam a própria ritualidade envolvida desde o processo de produção da imagem, ou seja, o ritual do portrait. No olhar feminino a respeitabilidade, em relação ao espaço da sala, traduz-se na presença e na valorização fotográfica de imagens religiosas. A sala é o lugar do culto da família, da tradição, da origem, da identificação cultural e da penetração de indústria cultural pela janela do mundo-televisão.

O objeto, cachorro de pelúcias, aparece no olhar feminino da sala e no olhar masculino da cozinha. Quanto a este último, é a única peça destoante da concepção utilitária da cozinha. Quase como consenso, os dois olhares vêem o espaço da cozinha, dentro da sua funcionalidade cotidiana.

Deslocado de espaço pelos olhares, o mesmo objeto (cachorro de pelúcia) assume diferentes significações. No olhar masculino, a representação infantil quebra a hegemonia utilitária e funcional da cozinha, ao lhe incorporar uma projeção da infância. No olhar feminino, a representação infantil dialoga com o arranjo da sala, principalmente, com a estante e com a televisão. Para Baudrillard, "O homem do arranjo nem é proprietário nem usuário e sim um informante ativo da ambiência"<sup>(5)</sup>, e mais especificamente, completa afirmando que: "Os objetos têm assim - os móveis principalmente - além de sua função prática, uma função primordial de vaso, que pertence ao imaginário e a que corresponde sua receptividade psicológica. São portanto, o reflexo de toda uma visão do mundo onde cada ser é concebido como um 'vaso de interioridade' e a própria casa o equivalente simbólico do corpo humano, cujo poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de integração das estruturas sociais"<sup>(6)</sup>.

Ciro Marcondes assim se refere ao que acontece no arranjo da sala: "A situação de carência vivida no cotidiano das massas, onde não há nenhuma ocorrência excepcional, onde o indivíduo tem que levantar-se cedo todas as manhãs, apanhar um ônibus cheio, lá passar mais de uma hora, executar um trabalho maçante, relacionar-se superficialmente com seus colegas de trabalho, ir cansado para casa, pegar outro ônibus lotado e viajar mais tanto tempo, chegar em casa, jantar, sentar-se diante da TV, cochilar e por fim dormir, para ter no dia seguinte tudo outra vez... Para este homem, para esta mulher, a vida que a televisão mostra é uma verdadeira troca, com vantagem, da sua vida real. A emoção que a mulher sente pela novela e o homem pelo esporte ou a atração que ele tem pelas vedetes do vídeo, os fazem viver por meio da televisão. A televisão, possibilita uma vida real, uma prática de emoções, de sentimentos, de alegrias e de tristezas, de sensações sexuais que a vida real não mostra de forma nenhuma. Ela é o alimento espiritual desse corpo cansado e sugado pelo trabalho industrial na linha de montagem"<sup>(7)</sup>.

As imagens da televisão habitam o espaço mais íntimo dos jovens operários, o quarto. O olhar fotográfico masculino neste espaço recorta e valoriza acentuadamente os signos presentes na tela do vídeo. As imagens fixas aí, podem realmente estar presentes na bidimen-

sionalidade do suporte gráfico das fotografias coladas nas paredes. As motos, os artistas famosos, os times campeões de futebol e as mulheres nuas, são imagens que transitam no imaginário formando um verdadeiro panteão idolátrico auto-projetivo. Misturadas ao "pecado", as imagens religiosas, são ao mesmo tempo, a censura e a culpa, incorporadas no imaginário.

A auto-projeção na sua intimidade explicitamente aparente, transporta para as imagens os valores ideológicos do sistema capitalista: ascensão social, status, competitividade, sexualidade, dominação e posse do objeto, em suma, o desejo.

Os aparelhos de som (rádio, etc) reforçam e são também veículos da indústria cultural fomentadora da cristalização destes valores.

Na horizontalidade da cama, onde o corpo cansado repousa do dia de trabalho, todos estes elementos de uma exterioridade distante, tornam-se reais na interioridade mais profunda do indivíduo. As paredes à sua volta, protetoras de sua intimidade, são limites físicos da individualidade e, ao mesmo tempo, suportes do imaginário. Deita-se e levanta-se, dia a dia, com imagens auto-projetivas criadoras de corredores de significação que atuam diretamente no indivíduo, na formação de valores e padrões sociais.

No olhar fotográfico feminino do quarto, a cama é o objeto principal do recorte. O rádio, como no olhar masculino, foi deslocado de seu arranjo tradicional, na ocupação pela televisão do espaço coletivo da sala, e agora transita pelo quarto, principalmente, e pela cozinha (o arranjo tradicional do rádio pode ser visto na foto A.3.2.01).

Para este olhar, o quarto é o espaço privado da intimidade do corpo, onde a penteadeira cumpre a função de reflexo e de diálogo com o próprio corpo. O quarto como receptáculo da privacidade mais íntima do corpo da mulher, apresenta ainda, uma regressão: as bonecas - que são representações de criança - e imagens infantis que se relacionam naturalmente com o próprio instinto maternal.

A forte presença de imagens da infância nos dois olhares é estimulada pelos valores ideológicos presentes na praxis social. A seguinte colocação de Ciro Marcondes Filho, aprofunda esta questão: "Os chamados 'desejos infantis', ou seja, as necessidades humanas por

ligações afetivas reais (e não mediadas pela televisão, pelos filmes, pela literatura), por solidariedade no lar, no trabalho, no esporte, por relações humanas naturais, em suma, todas as emoções e sensações que pertenceram a um estágio de socialização 'pré-social', da dependência materna, onde as pulsões encontram plena satisfação na realidade, e que ficam registradas na memória como 'existência feliz', essa dimensão do psiquismo é o que sofre a investida da produção capitalista... O novo carro, a TV em cores, as viagens aparecem como a forma artificial e classista de recuperar (ou de criar uma ponte com) a lembrança feliz da primeira infância. A ideologia, assim, sob a filosofia da tecnocracia da sensualidade, praticamente 'infantiliza a sociedade', oferecendo-lhe guloseimas que lembram a infância perdida"<sup>(8)</sup>.

Bachelard, ao estudar a fenomenologia da imaginação, através das imagens poéticas da casa como moradia dos sonhos e devaneios dos homens, também a une com a infância, mais especificamente a relação imagem/lembrança e imaginação/memória: "A positividade da história e da geografia psicológicas não pode servir de pedra de toque para determinar o ser verdadeiro de nossa infância. A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes. Se não houvesse um centro compacto de devaneios do repouso da casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora algumas medalhas feitas à semelhança de nossos ancestrais, nossas memórias da infância só contêm moedas usadas. É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos"<sup>(9)</sup>.

No último espaço interno hierarquicamente valorizado, o banheiro, os dois olhares praticamente ignoraram-no, atribuindo-lhe o conceito do impermissível e do impenetrável ao olhar, ou seja, do que não se pode ver. Quase que fotograficamente invisível, já que somente duas fotos foram feitas do banheiro, por um olhar masculino e

por um um olhar feminino, este espaço tornou-se um território tabu ao olhar fotográfico.

Este conceito de inviolabilidade se transfere ao próprio corpo, pela funcionalidade específica deste espaço, ou seja, é o único inteiramente dedicado ao corpo de toda a casa. A restrição ao olhar configura uma relação de bloqueio, além do utilitarismo do espaço, para lançá-lo na intimidade mais profunda do indivíduo. Aqui, a existência da imagem fotográfica só seria possível na ação projetiva do auto-retrato. O tabu torna-se o próprio corpo como imagem.

Genericamente, através dos quadros gerais totais dos homens e das mulheres (assim como o quadro totalizador de todos os elementos fotografados na sua relação com a interioridade e exterioridade da casa), fica claro que a construção de um olhar fotográfico sobre a casa operária pelo olhar que a habita, estrutura-se no que Bacherard chama de "imagens da intimidade protegida", justificativa de um "valor singular" no isolamento de uma "essência íntima e concreta" do imaginário.

Assim, a busca de uma visão mais interiorizada da casa, associada à necessidade de demarcação da territorialidade social, volta-se para a busca de uma proteção das hostilidades e agressividades do mundo exterior dos homens e da natureza. A casa, um "canto do mundo", torna-se assim, maternalmente acolhedora.

"É necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contigências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que este fato é valor, um grande valor ao qual voltamos em



nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa"<sup>(10)</sup>.

## Notas - Capítulo V

- (1) WEIL, S., A Condição Operária e outros Estudos sobre a Opressão, Ecléa Bosi (org.), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1986, p.84.
- (2) BAUDRILLARD, J., O Sistema dos Objetos, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1973, p. 84.
- (3) Id., *Ibid.*, p. 35.
- (4) BACHELARD, G., A Poética do Espaço, São Paulo, Editora Abril, Coleção Os Pensadores, 1978, p. 208.
- (5) BAUDRILLARD, J., *Op. Cit.*, p. 32.
- (6) Id., *Ibid.*, pp. 33-34.  
 Da mesma forma, Gilbert Duran compartilha com esta análise ao afirmar: "Se pode perguntar: 'Diga-me a casa que imaginas e eu te direi quem és'. E as confidências sobre o habitat são mais fáceis de fazer que as confidências sobre o corpo ou sobre um elemento objetivamente pessoal. Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica, assim como a sabedoria dos Dogon, se mostram unânimes em reconhecer no simbolismo da casa uma representação microcós mica do corpo, tanto do corpo material como do corpus mental", Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginário, Madrid, Taurus, 1981, p. 231.
- (7) MARCONDEZ FILHO, C., A Linguagem da Sedução, São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates, 2ª edição, 1988, p. 30.
- (8) Id., *Ibid.*, pp. 36-37.
- (9) BACHELARD, G., *Op. Cit.*, p. 207.
- (10) Id., *Ibid.*, p. 201.

## Bibliografia

- BACHELARD, G., A Poética do Espaço, São Paulo, Editora Abril, Coleção Os Pensadores, 1978
- BANTA, M. e HINSLEY, C., From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery, Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.
- BARBOSA, I. S., Où Vivre: Contribution à une Analyse des Actes de Langage Publi-  
citaires, Louvain, Cabay, 1982.
- BARTHES, R., "A Mensagem Fotográfica", in Teoria da Cultura de Massa, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.
- Elementos de Semiologia, São Paulo, Cultrix, 1971.
- A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70, 1980.
- Mitologias, São Paulo, Difel, 1982.
- A Aula, São Paulo, Cultrix, 1978.
- BATESON, G., Naven -The Culture of the Iatmul People of New Guinea as Revealed through a Study of the "Naven" Ceremonial, Stanford, Stanford University Press, Second Edition, Reprinted, 1965.
- BATESON, G. e MEAD, M., Balinese Character: a Photographyc Analysis, Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol. 2 1942.
- BAUDRILLARD, J., O Sistema dos Objetos, São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, 1973.
- BENJAMIN, W., "Pequena História da Fotografia", in Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 91-107.
- "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica", in Ibid., pp. 165-196.
- BECEYRO, R., Ensayos de Fotografia, C. México, Arte y Libros, 1978.
- "Les Discours Possibles sur la Photographie, leurs Pièges", in Pour la Photographie, Ciro Bruni (org.), Paris, Germus, 1983, pp. 112-116.
- BIREN, J. E., "Lesbian Photography - Seeing Through our own Eyes", in Studies in Visual Communication, Spring, 9 (2):81-86, 1983.
- BLIKSTEIN, I., Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade, São Paulo, Cultrix, 1985.
- BOURDIEU, P., Un Art Moyen: Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie, Paris, Minuit, 1978.
- CARVALHO, R. D., O Camarada e a Câmara, Luanda, INALD, 1984.
- COLLIER JR., J., "Photography in Anthropology: a Report on Two Experiments", in American Anthropologist, 59:843-859, 1957.
- Antropologia Visual: a Fotografia como Técnica de Pesquisa, São Paulo, EPU/EDUSP, 1973.

- Visual Anthropology: Photography as a Research Method, Revisited Edition, Albulquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- "Evaluating Visual Data", In Images of Information, John Wagner (org.), Beverly Hills/London, Sage, 1979, pp. 161-169.
- COPANS, J., Críticas e Políticas da Antropologia, Lisboa, Edições 70, 1981.
- DA MATTA, R., A Casa e a Rua, Rio de Janeiro, Guanabara, 1985.
- DELORD, J., Le Temps de Photographier, Paris, Osiris, 1986.
- Roland Barthes et la Photographie, Paris, Créatis, 1981.
- DONDIS, D. A., La Sintaxis de la Imagem - Introducción al Alfabeto Visual, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DUBOIS, P., El Acto Fotografico, Barcelona, Paidós, 1986.
- DUNCANS, R. e G., "La Fotografia como una Técnica de Antropologia Visual", in Revista Colombiana de Antropologia, Bogotá, 1974, pp. 10-44.
- DURAN, G., Las Estructuras Antropologicas de lo Imaginario, Madrid, Taurus, 1981.
- ECO, U., A Estrutura Ausente, São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, 1976.
- As Formas do Conteúdo, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- O Signo, Lisboa, Presença, 1985.
- Viagem na Irrealidade Cotidiana, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- EPSTEIN, I., O Signo, São Paulo, Ática, 1986.
- FLUSSER, V., A Filosofia da Caixa Preta, São Paulo, Hucitec, 1985.
- FOERSTEL, L. S., "Cultural Influence of Perception", in Studies in Anthropology of Visual Communication, Spring, 4(1):7-50, 1977.
- FREUND, G., La Fotografia como Documento Social, Barcelona, G. Gili, 1976.
- FULCHIGNONI, E., La Civilization de l'Image, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- GEERTZ, C., A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GOFFMAN, E., A Representação do Eu na Vida Cotidiana, Petrópolis, Vozes, 1975.
- GOLD, P., "Returning Photographs to the Indians", in Studies in Visual Communication, Summer, 9 (1):1-4, 1983.
- GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J., Dicionário de Semiótica, São Paulo, Cultrix, 1979.
- Semiótica do Discurso Científico, São Paulo, Difel, 1979.
- GUIRAUD, P., A Semiologia, Lisboa, Presença, 1983.
- GURAN, M., "Fotografia e Pesquisa Antropológica", in Caderno de Textos de Antropologia Visual, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, pp. 66-69.
- HALL, E., A Dimensão Oculta, Rio de Janeiro, F. Alves, 1984.
- HUMBERTO, L., "A Edição de Fotografia em Jornal", in Sobre Fotografia, Rio de Janeiro, Sind. Jornalistas Prof. - RJ, 1983, pp. 17-86.
- JACKNIS, I., "Franz Boas and Photography", in Studies in Visual Communications, Winter, 10 (1):2-60, 1984.

- KOSSOY, B., Fotografia e História, São Paulo, Ática, 1989.
- LEACH, E., Cultura e Comunicação, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- LEITE, M. L. M., "A Imagematravés das Palavras", in Ciências e Cultura, 38 (9):1483-1495, Setembro, 1985.
- MACHADO, A., A Ilusão Especular, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MEAD, M., "Visual Anthropology in a Discipline of Words", in Principles of Visual Anthropology, Paris, Mouton-The Hague, 1975, pp. 3-12.
- "Introduction to Cultural Influences of Perception", in Studies in the Anthropology of Visual Communication, Spring, 4 (1):3-6, 1977.
- Experiencias Personales Y Científicas de uma Antropologa, Buenos Aires, Paidós, 1976.
- MENEZES, C., "Registro Visual e Método Antropológico", in Caderno de Textos de Antropologia Visual, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, pp. 26-28.
- METZ, C., "Além da analogia, a imagem", in Images of Information, J. Wagner (org.), Beverly Hills/London, Sage, 1979, pp. 101-118.
- NEWHALL, B., The History of Photography, New York, The Museum of Modern Art, 5ª edição, 1986.
- PÉNINOU, G., "Física e Metafísica da Imagem Publicitária", in A Análise das Imagens, Petrópolis, Vozes, (8):60-81, 1973.
- RCUILLÉ, A., L'Empire de la Photographie: Photographie et Pouvoir Bourgeois, Paris, Le Sycomore, 1982.
- SAMAIN, E. G., "Mito e Fotografia", in Caderno de Textos de Antropologia Visual, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, pp. 46-50.
- e SÔLHA, H., "Antropologia Visual - Mito e Tabu", in Ibid., pp. 5-7.
- SCHAEFFER, J., L'Image Précaire: Du Dispositif Photographique, Paris, Seuil, 1987.
- SCHAÛFF, A., Linguagem e Conhecimento, Coimbra, Almedina, 1974.
- SCHERER, J., "Selected References on Ethnophotography", in CVA News Letter Bulletin d'Informacion, Internacional Union of Anthropological and Ethnological Sciences- Commission on Visual Anthropology, Montreal, May, 1988, pp. 32-35.
- SONTAG, S., Ensaio de Fotografia, Rio de Janeiro, arbor, 1981.
- SPRAGUE, S., "How I See the Yorubas See Themselves", in Studies in the Anthropology Visual Communication, Fall, 5 (1):9-28, 1978.
- TACCA, F. de, "A Representação Icônica na Cotidianidade do Operário Sapateiro, Franca (S.P.)", in Caderno de Textos de Antropologia Visual, Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987, pp. 54-65.
- VERÓN, E., A Produção de Sentido, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1980.
- WEIL, S., A Condição Operária e outros Estudos sobre a Opressão, Ecléa Bosi (org.), Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1979.
- WORTH, S. e ADAIR, J., "Navajo Filmmakers", in American Anthropologist, 72:9-29. 1970.

———— Through The Navajo Eyes - an Exploration in Film Communication  
and Anthropology, Indiana (University Press-Indiana), 1975.

## ERRATAS

1. Página 04, último parágrafo, 2ª linha: onde se lê apresentação vi-  
sual, leia-se apreensão visual.
2. Página 23, penúltimo parágrafo, 5ª linha: onde se lê lorarítimo,  
leia-se logarítimo;
3. Página 25, 2º parágrafo, 5ª linha: onde se lê difinida, leia-se  
definida.
4. Página 32, 2º parágrafo: no final do parágrafo introduzir um pon-  
to de interrogação.
5. Página 33, 3ª linha: onde se lê (1957/1979), leia-se (1979/1957).
6. Página 38, 2º parágrafo, 10ª linha: onde se lê 2.Relações ideoló-  
gicas, leia-se 2.Relações eidológicas.
7. Página 24, 1º parágrafo, 1ª linha: onde se lê "Collier(1967)...e  
outro, leia-se "Collier(1967)... e outros.
8. Página 42, 1º parágrafo, 4ª linha, o texto deve ser lido da seguin-  
te forma: ...de seu próprio mundo"(32), Sol Worth e John Adair...
9. Página 68, 4º parágrafo, 7ª linha: onde se lê um verde, leia-se u-  
ma verde.
10. Página 107, 4º parágrafo, 4ª linha: onde se lê territoriedade,  
leia-se territorialidade.
11. Página 111, 4º parágrafo, 5ª linha: idem.
12. Página 112, 2º parágrafo, 8ª linha: onde se lê ...(B.3.2.21).B.3...,  
leia-se ...(B.3.2.21), B.3...
13. Página 115, 2ª linha: onde se lê ... casal de cachorro de pelúcia ,  
leia-se ... casal de cachorros de pelúcia .
14. Página 123, 1º parágrafo, 9ª linha: onde se lê ...constitutivos.es-  
ta..., leia-se ...constitutivos. Esta...
15. Idem, 3º parágrafo, 10ª linha: onde se lê posse, leia-se pose.
16. Página 127, 3º parágrafo, 11ª linha: onde se lê concetio, leia-se  
conceito.
17. Página 128, 1º parágrafo, 3ª linha: onde se lê ...objeto,estante,  
leia-se ...objeto estante.

FERNANDO CURY DE TACCA

SAPATEIRO: O RETRATO DA CASA

A representação da casa do operário sapateiro francano  
através de seu próprio olhar fotográfico

VOL. II

Campinas

1990



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Curso de Pós-Graduação em Multimeios

SAPATEIRO: O RETRATO DA CASA

A representação da casa do operário sapateiro francano  
através de seu próprio olhar fotográfico

vol.II

FERNANDO CURY DE TACCA

Dissertação apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação em Multimeios do  
Instituto de Artes da Unicamp,  
como parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Mestre em  
Multimeios.

Orientador: Etienne G.Samain

Co-orientador: Ivan Santo Barbosa

CAMPINAS

1990

# ÍNDICE

## VOLUME 1

Introdução	04
Capítulo I: Fotografia: da virtualidade à materialidade visual	
1. O ato fotográfico	08
2. A obra fotográfica	11
3. Os discursos da fotografia	16
3.1. Os discursos persuasivos	18
3.2. Os discursos interpretativos	21
3.3. Os discursos científicos	23
Capítulo II: Olhar fotográfico e pesquisa antropológica	
1. O olhar fotográfico de fora da cultura	31
2. O olhar fotográfico de dentro da cultura	42
Capítulo III: O signo fotográfico	
1. O referente fotográfico como signo metonímico e metafórico	52
2. O referente fotográfico como estereótipo perceptivo	58
Capítulo IV: A leitura das imagens fotográficas	
1. A pesquisa de campo	67
2. A sistemática organizativa das fotografias	69
3. As leituras verticalizadas	71
4. Os corredores isotópicos(semânticos)individualizados: o itinerário de leitura	72
A.1	80
A.2	83
A.3	88
A.4	92
A.5	97
A.6 e A.6(A)	101
B.2	106
B.3	110
B.4	113
B.5	118
B.6	121

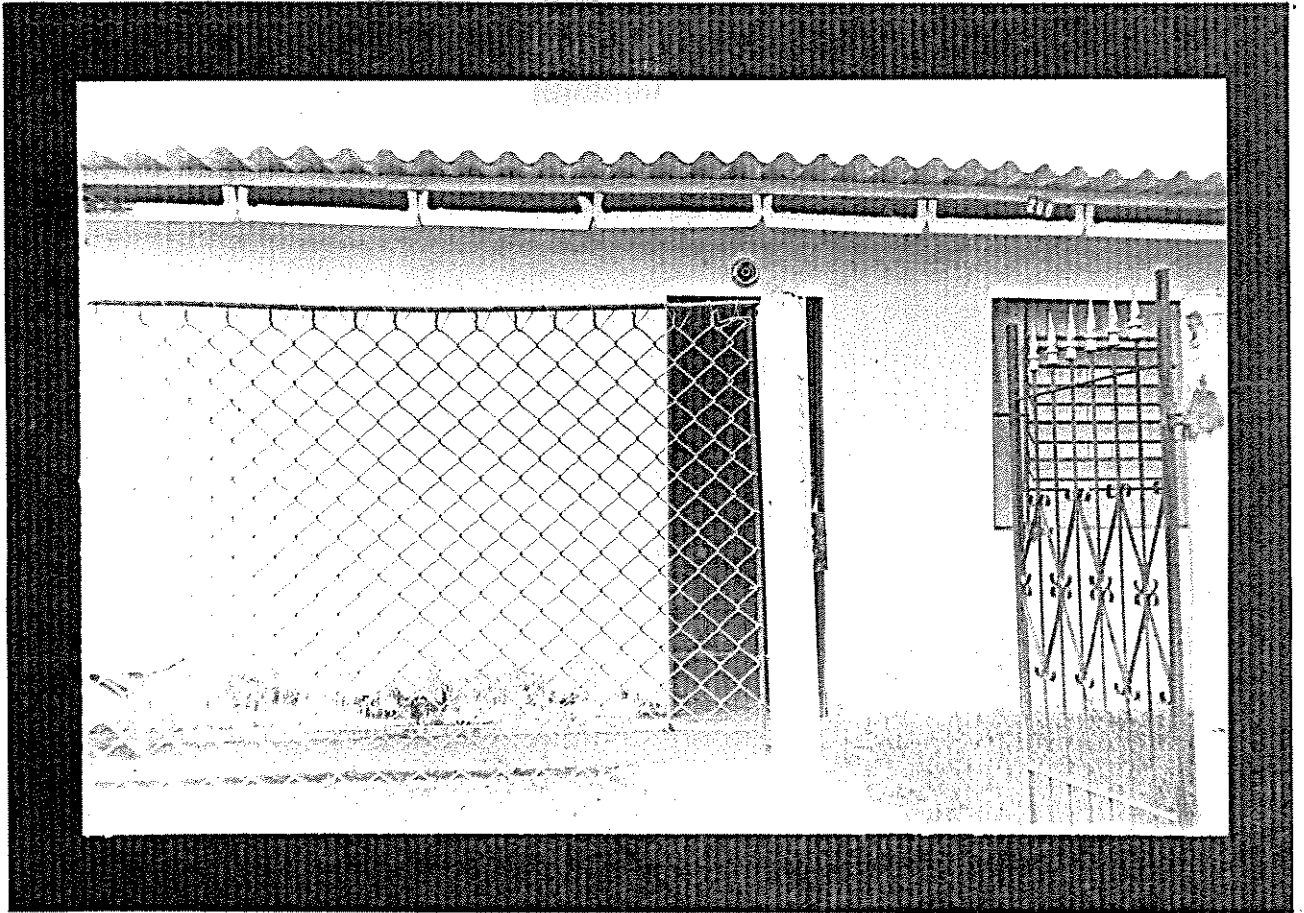
Capítulo V: Uma "visão de casa"	
- Os corredores isotópicos(semânticos) horizontalizados	125

Bibliografia	135
--------------	-----

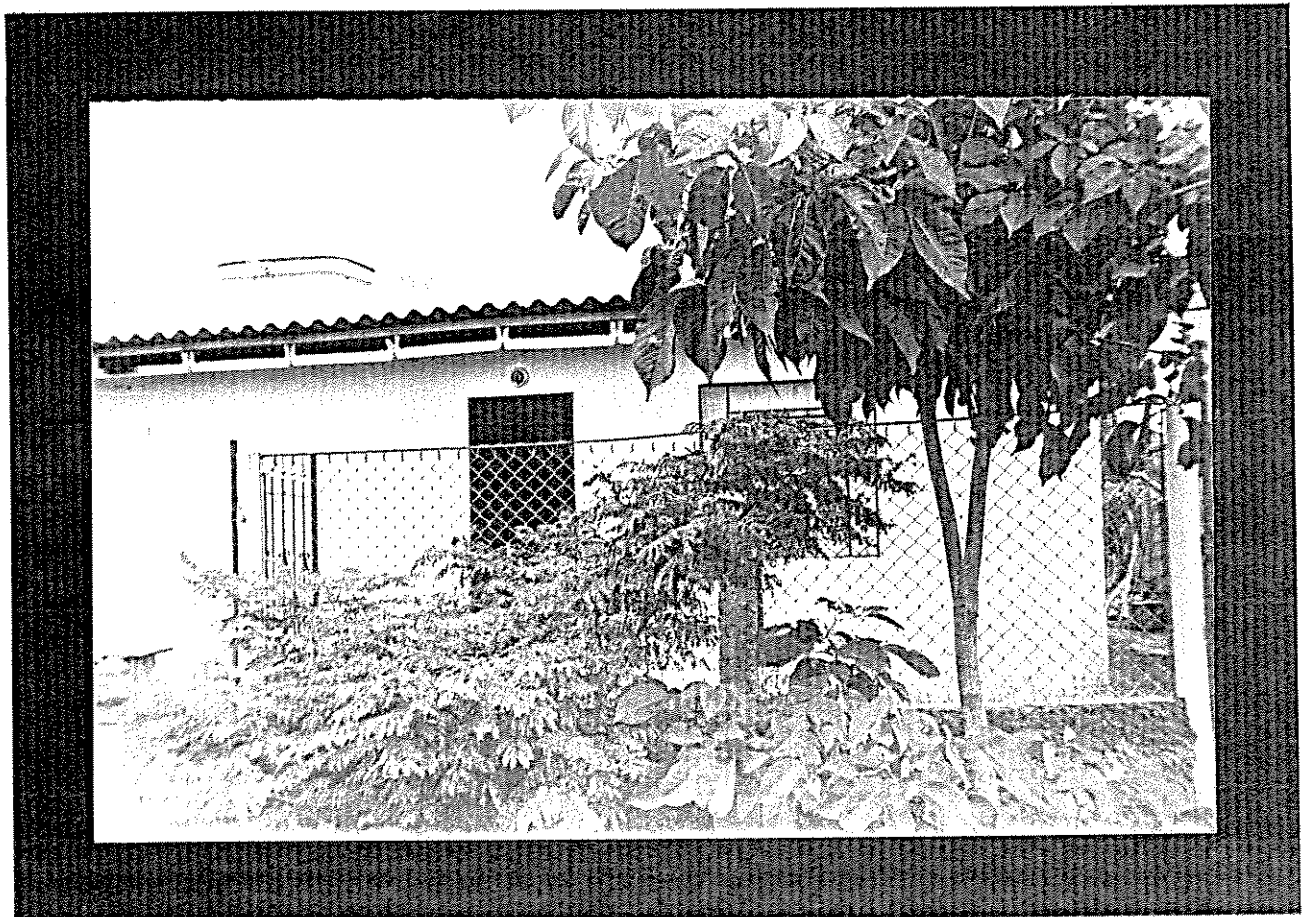
## VOLUME II

A.1 - Cópias fotográficas xerografadas	04
- Quadros de pontuação	15
A.2 - Cópias fotográficas xerografadas	23
- Quadros de pontuação	31
A.3 - Cópias fotográficas xerografadas	35
- Quadros de pontuação	42
A.4 - Cópias fotográficas xerografadas	47
- Quadros de pontuação	57
A.5 - Cópias fotográficas xerografadas	62
- Quadros de pontuação	68
A.6 e A.6(A) - Cópias fotográficas xerografadas	72
- Quadros de pontuação	88
B.2 - Cópias fotográficas xerografadas	97
- Quadros de pontuação	103
B.3 - Cópias fotográficas xerografadas	106
- Quadros de pontuação	115
B.4 - Cópias fotográficas xerografadas	120
- Quadros de pontuação	132
B.5 - Cópias fotográficas xerografadas	139
- Quadros de pontuação	146
B.6 - Cópias fotográficas xerografadas	151
- Quadros de pontuação	161
QUADROS GERAIS	167

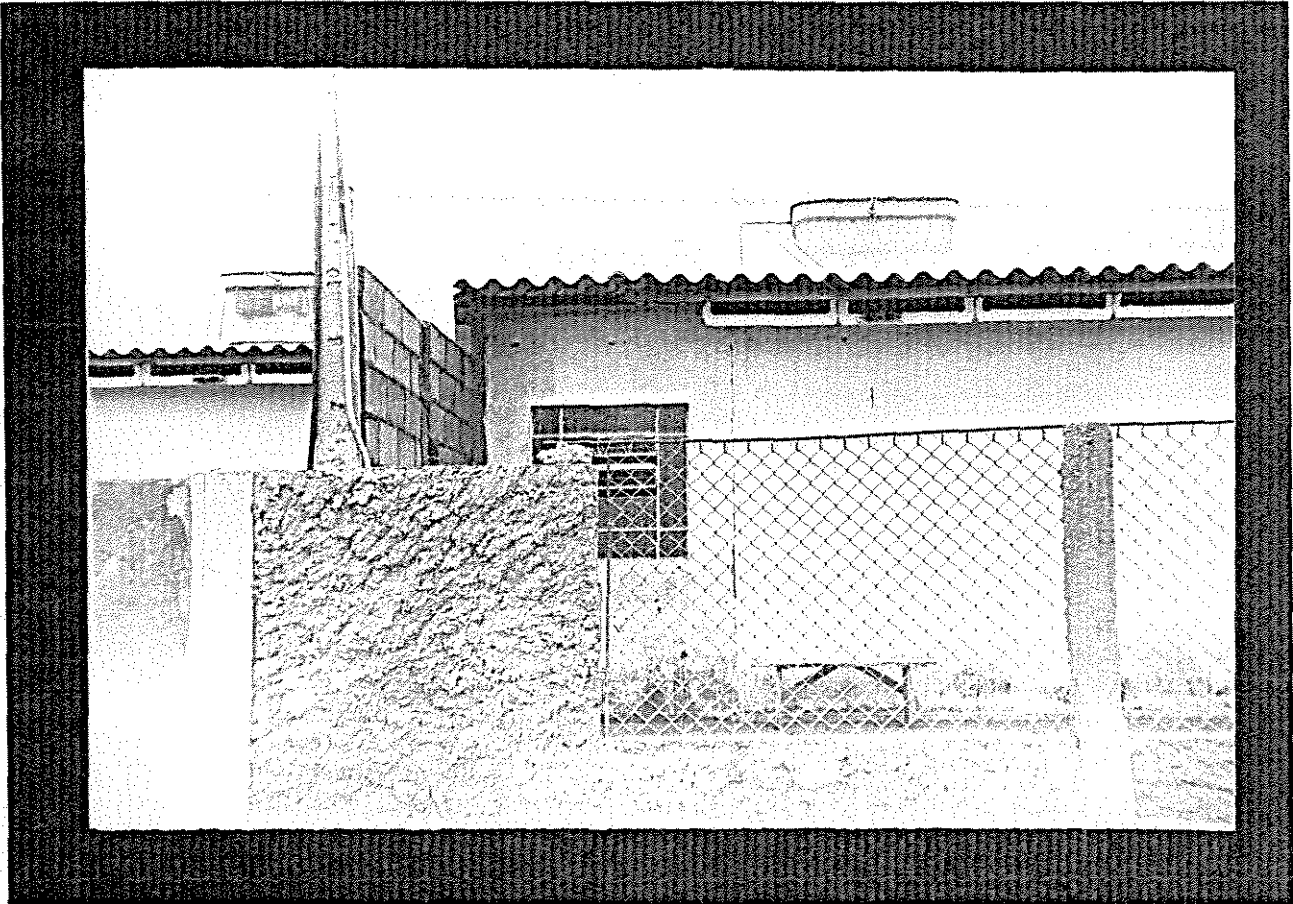
A.1.2.01



A.1.2.02



A.1.2.03



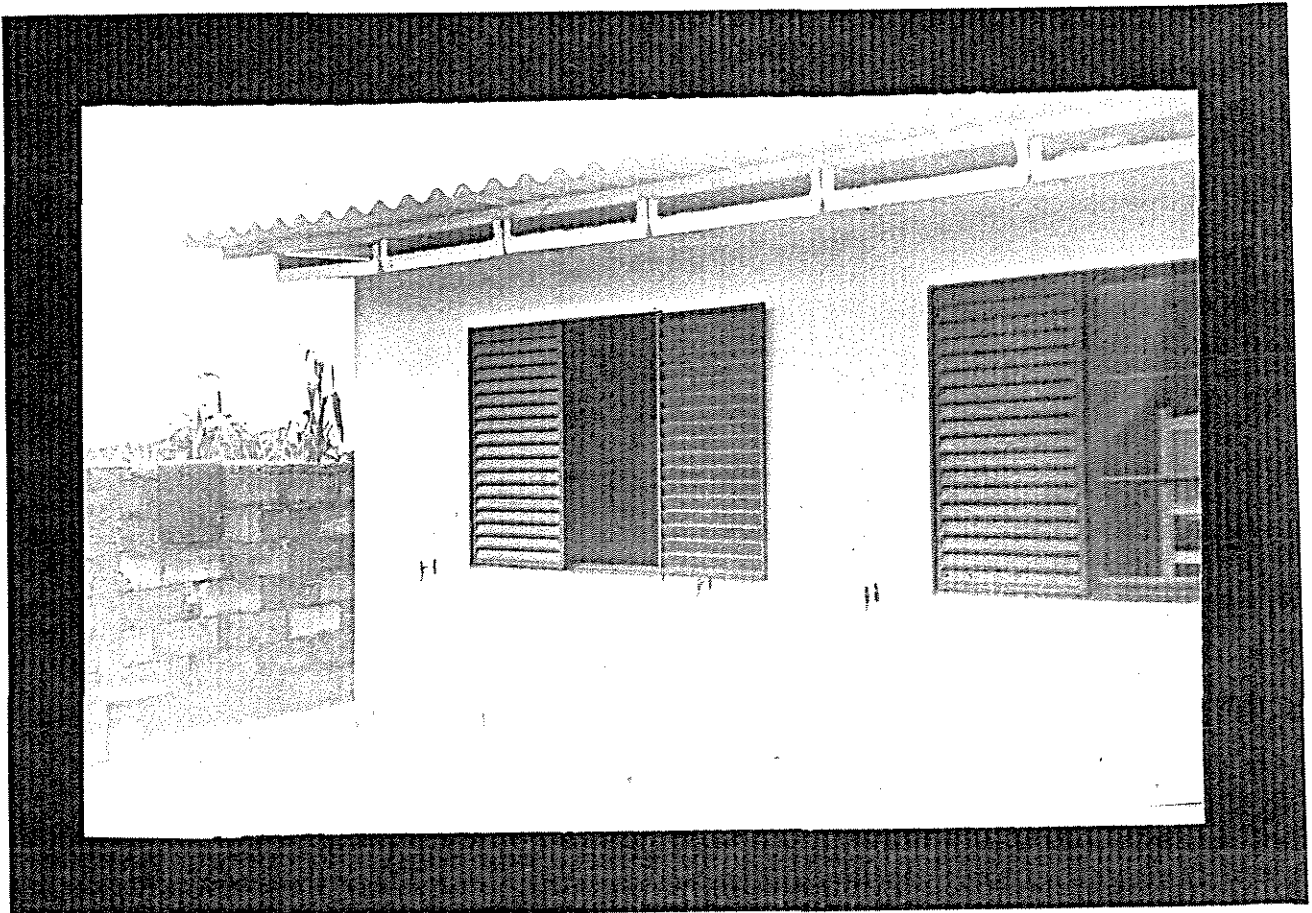
A.1.2.04



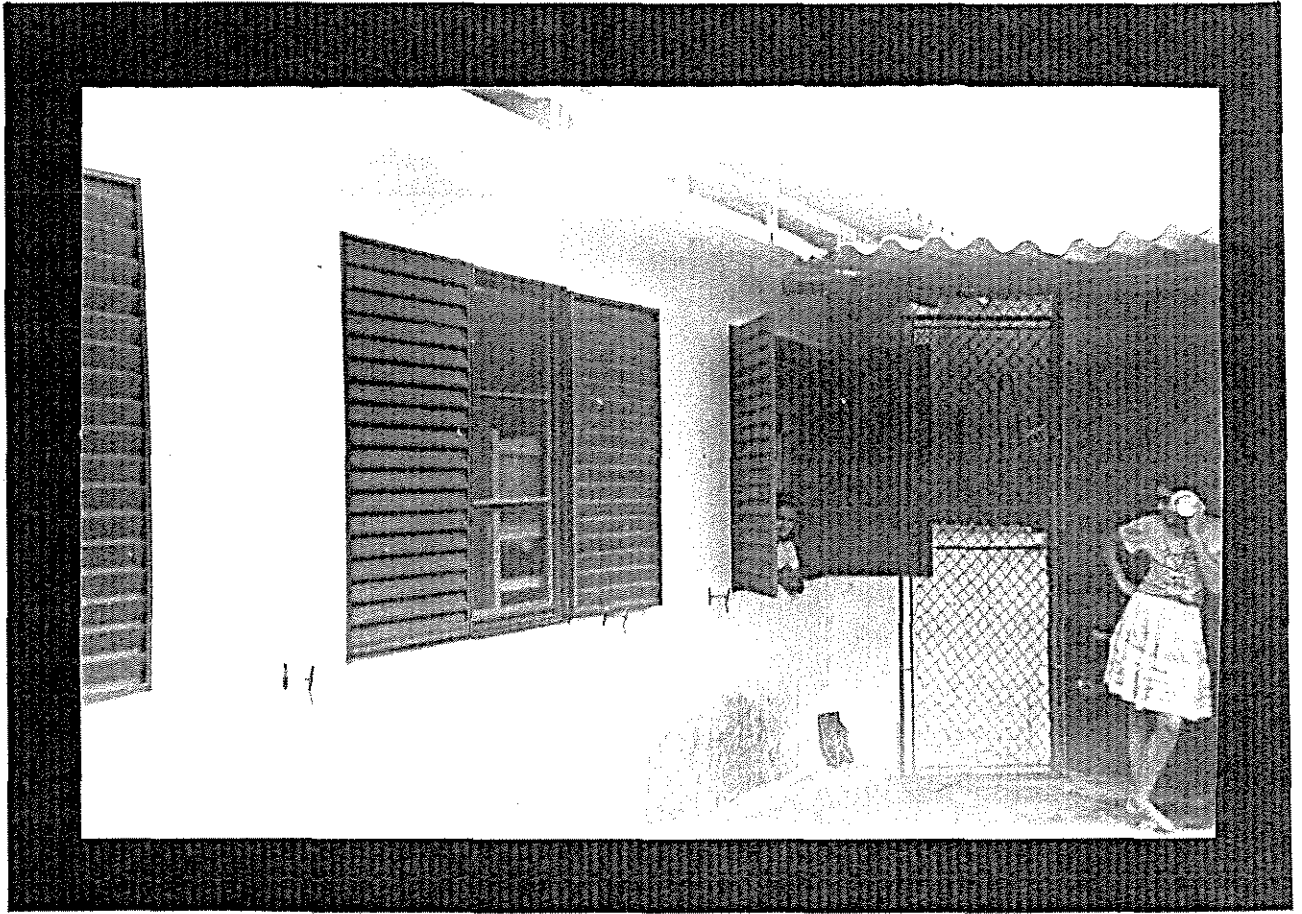
A.1.2.05



A.1.2.06



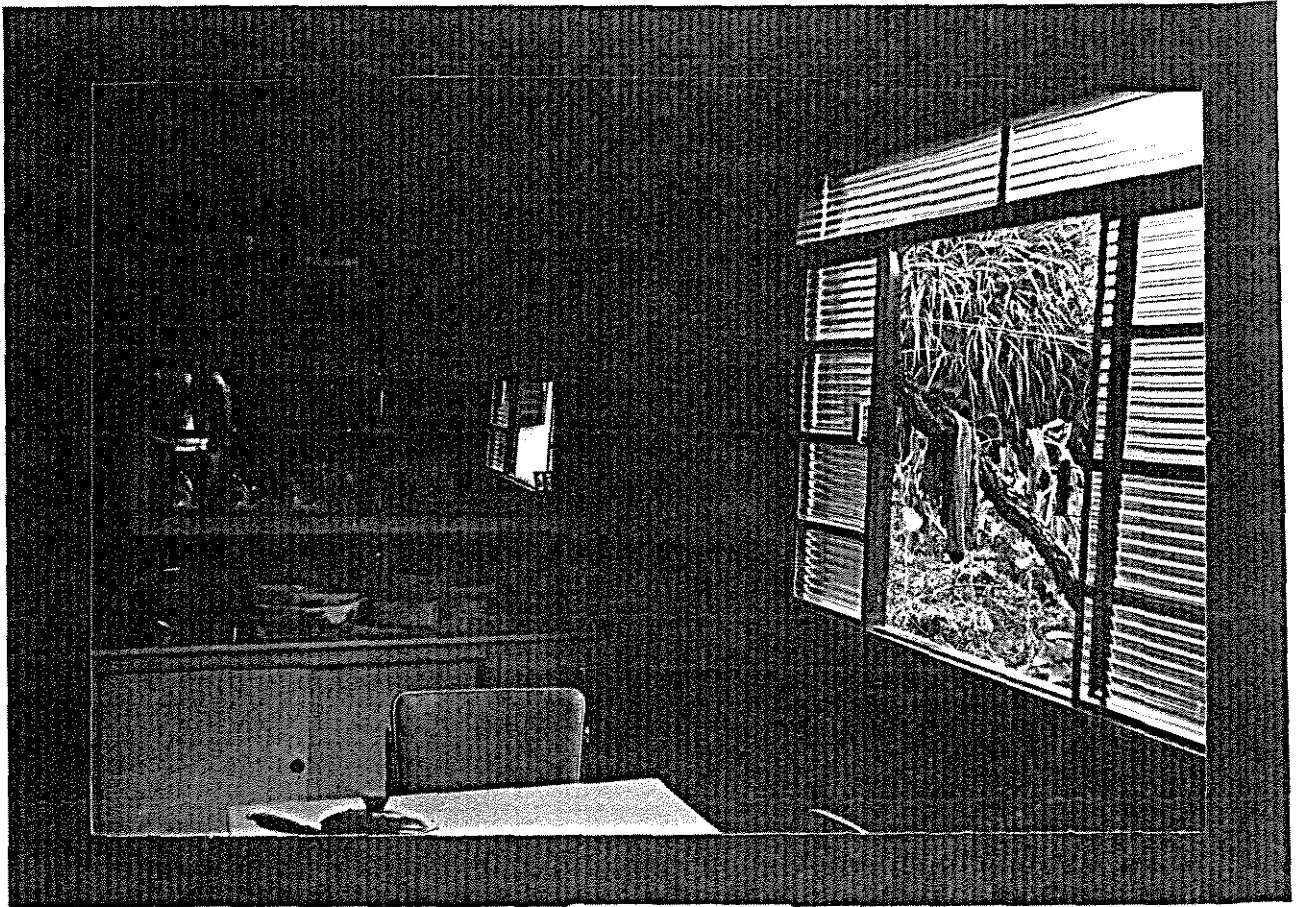
A.1.2.07



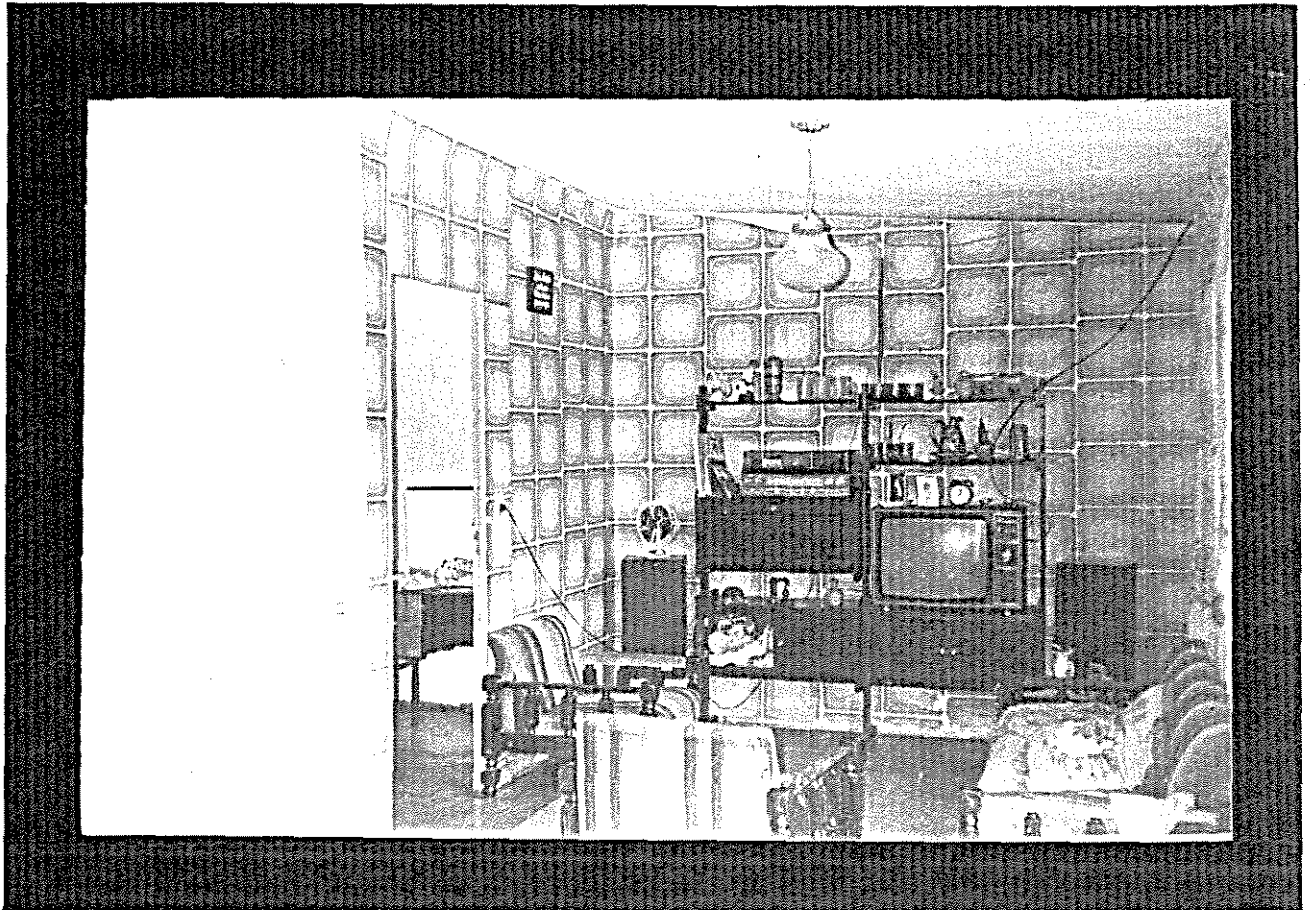
A.1.2.08



A.1.2.09

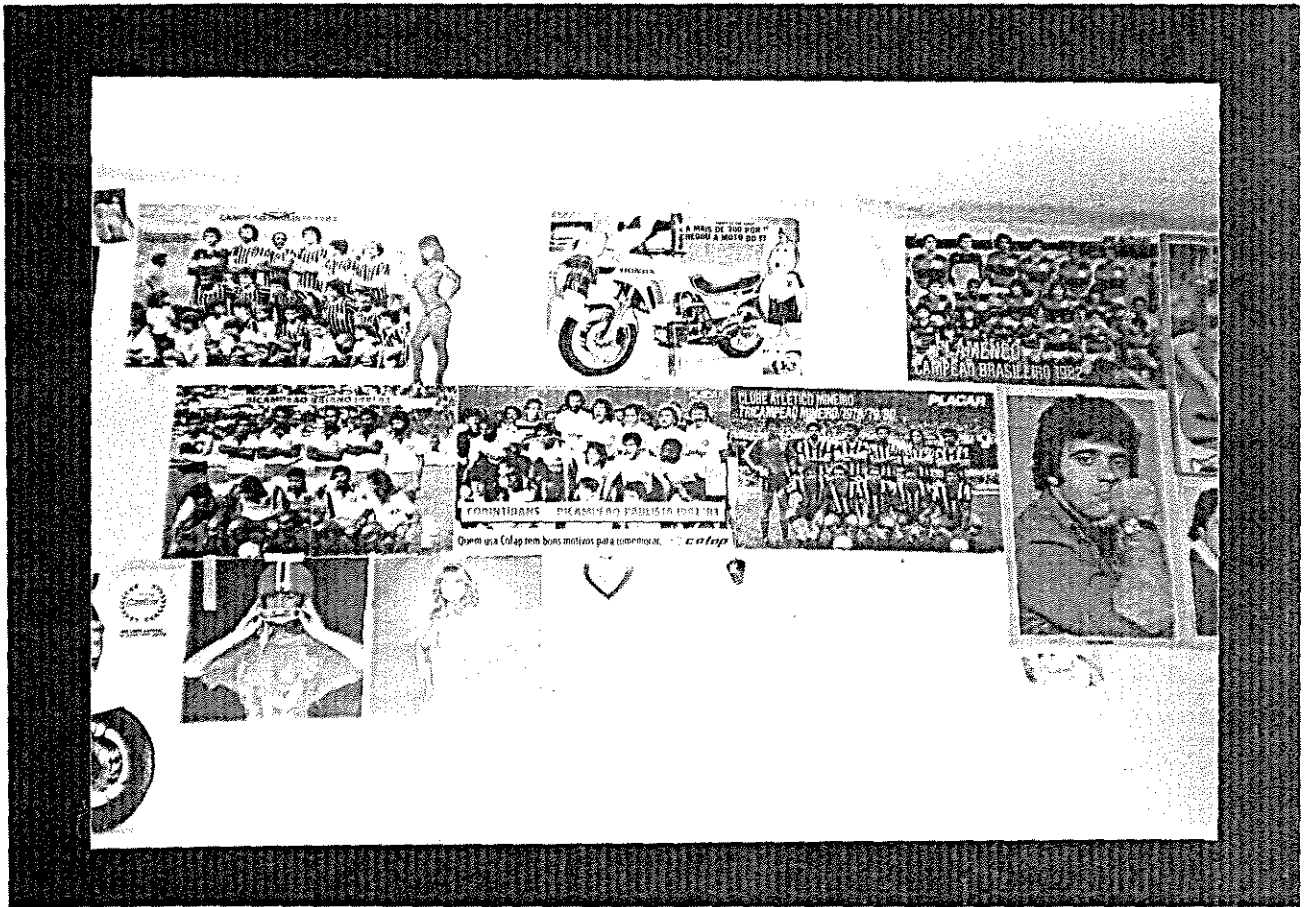


A.1.2.10





A.1.2.11



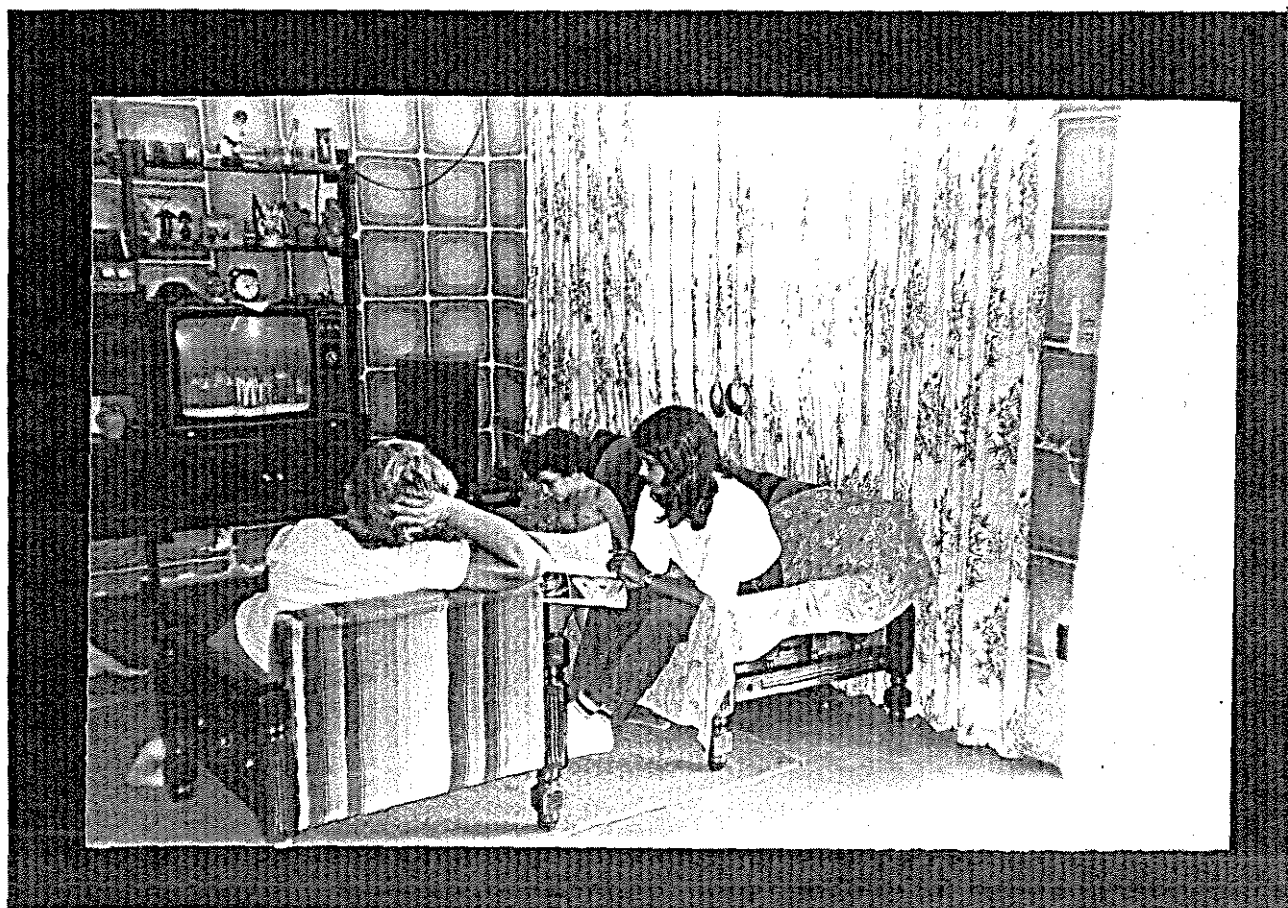
A.1.2.12



A.1.2.13



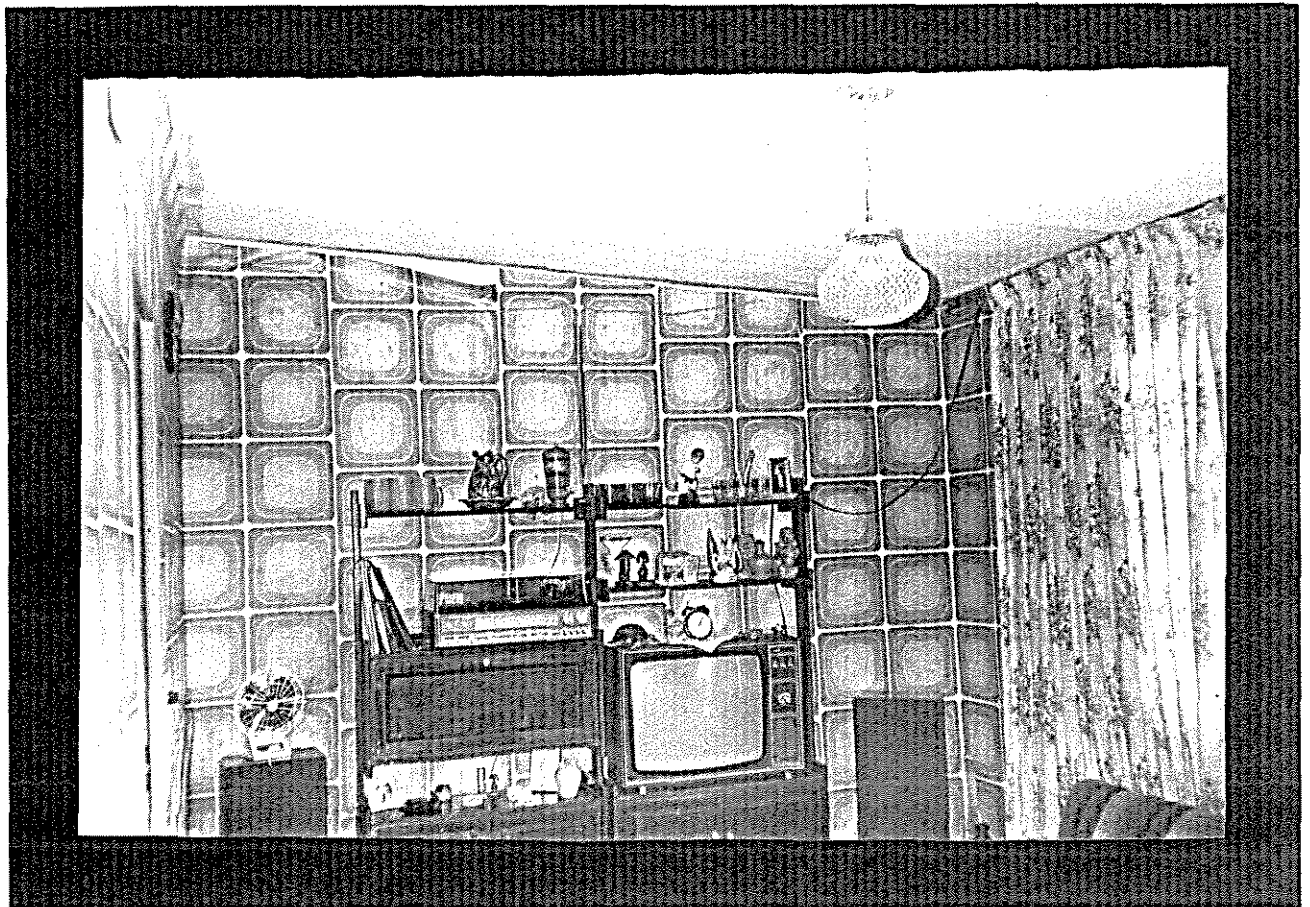
A.1.2.14



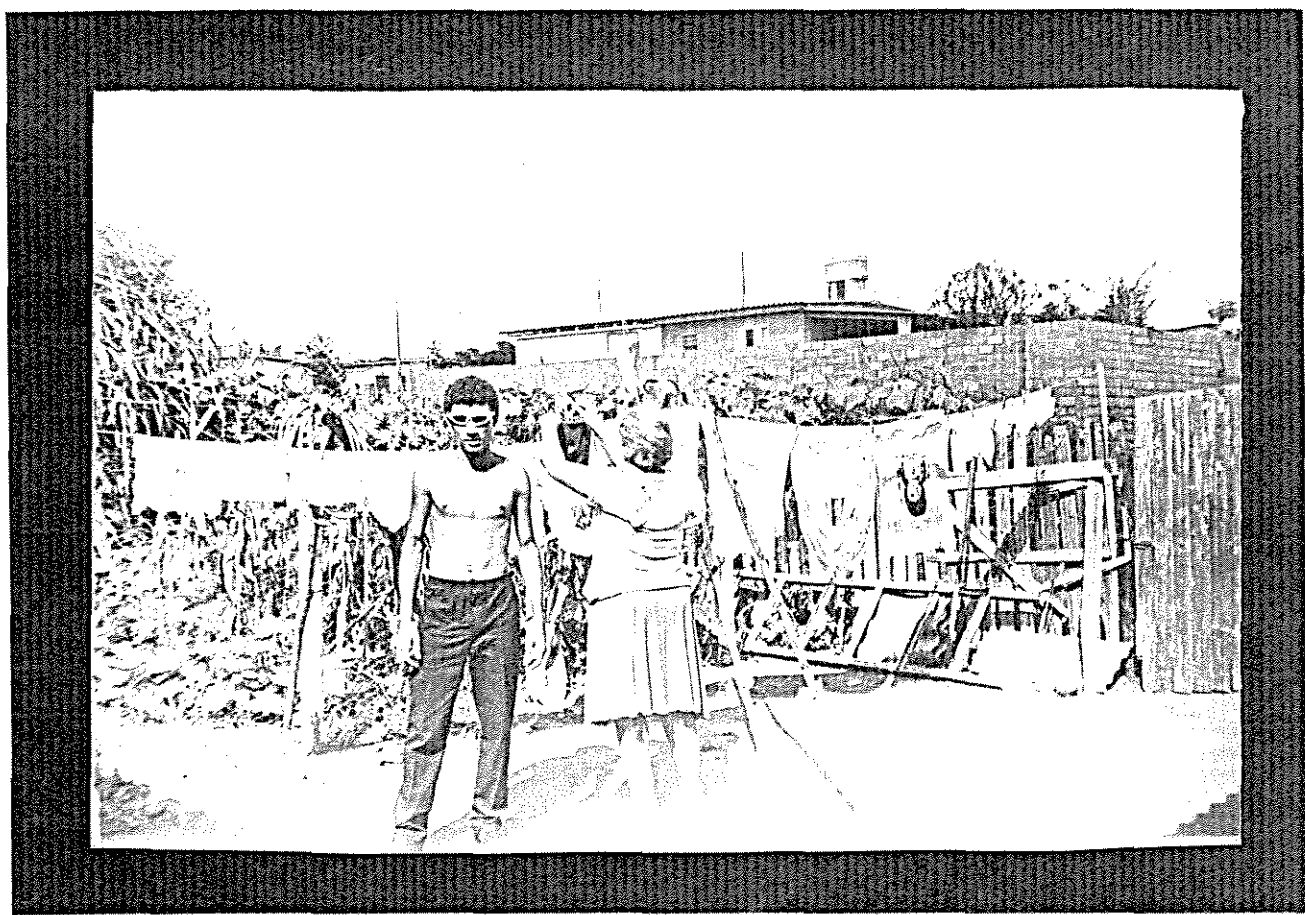
A.1.2.15



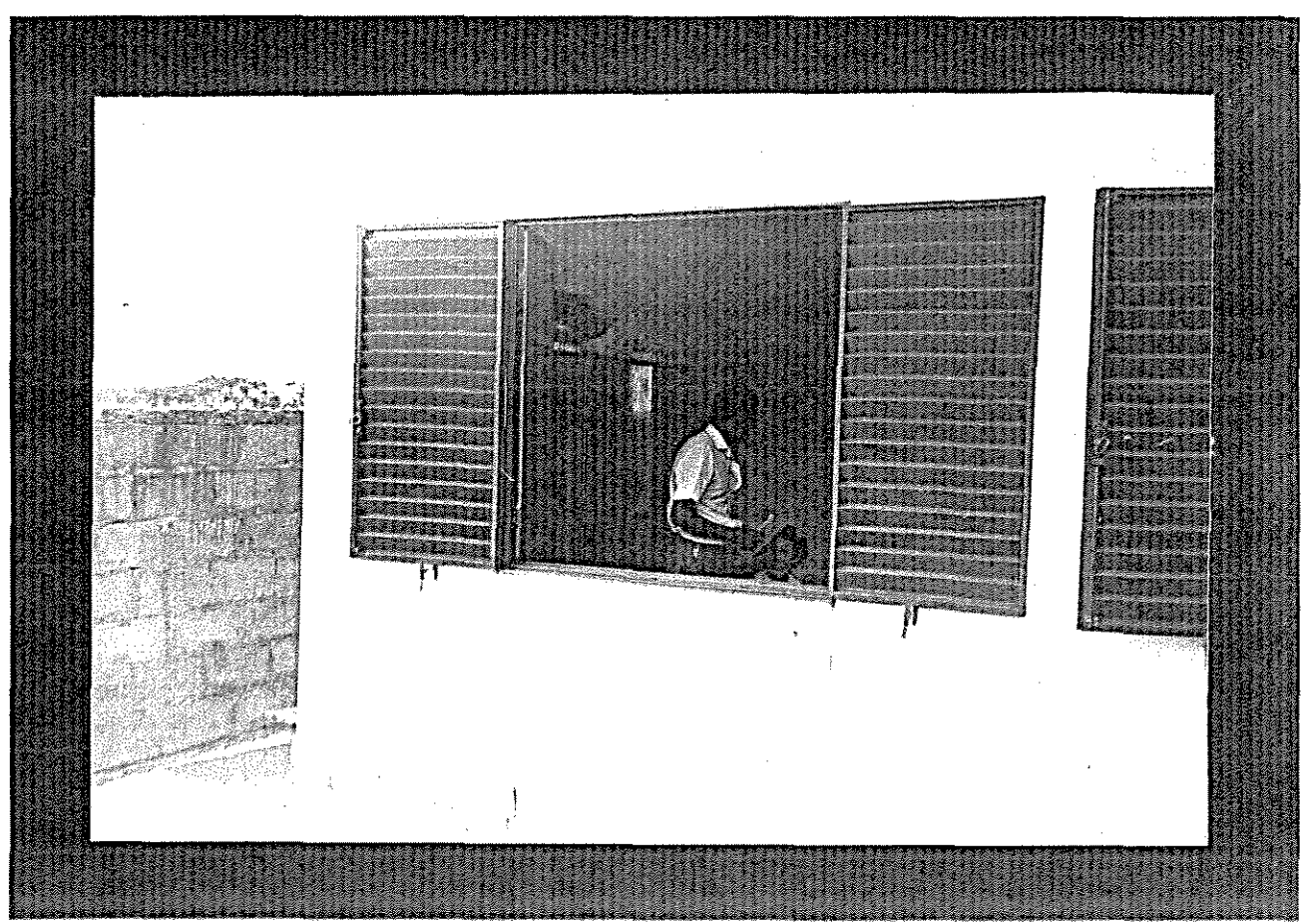
A.1.2.16



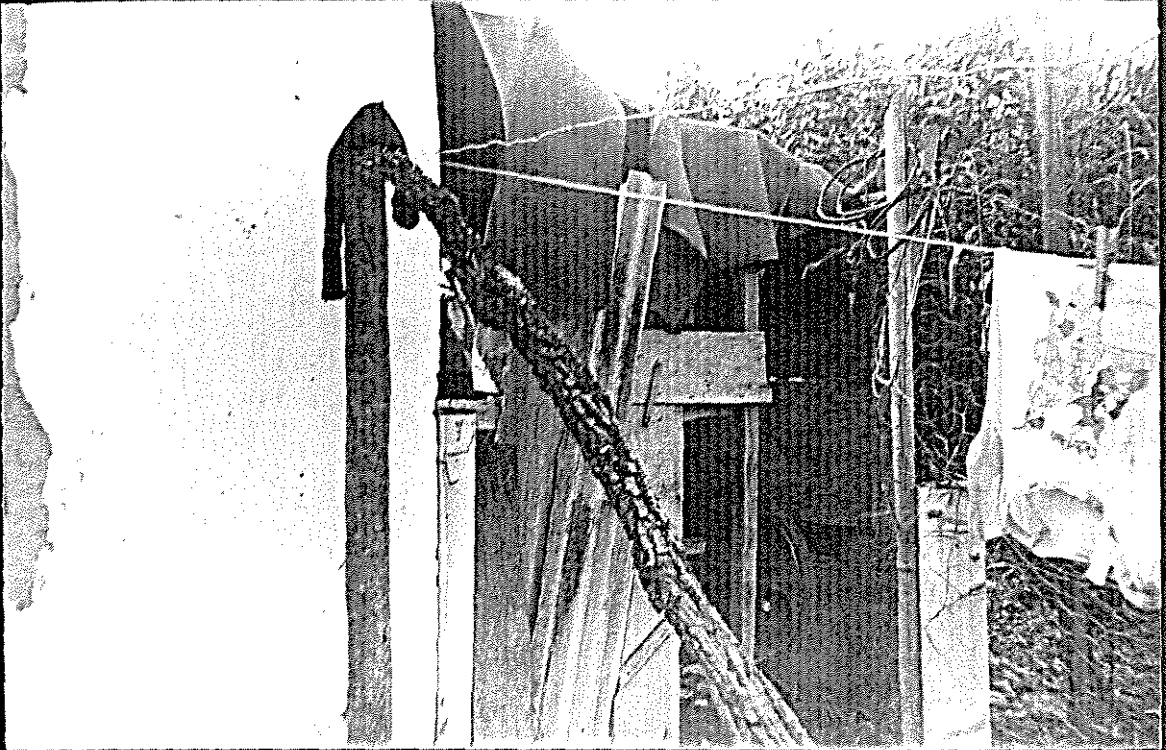
A.1.2.17



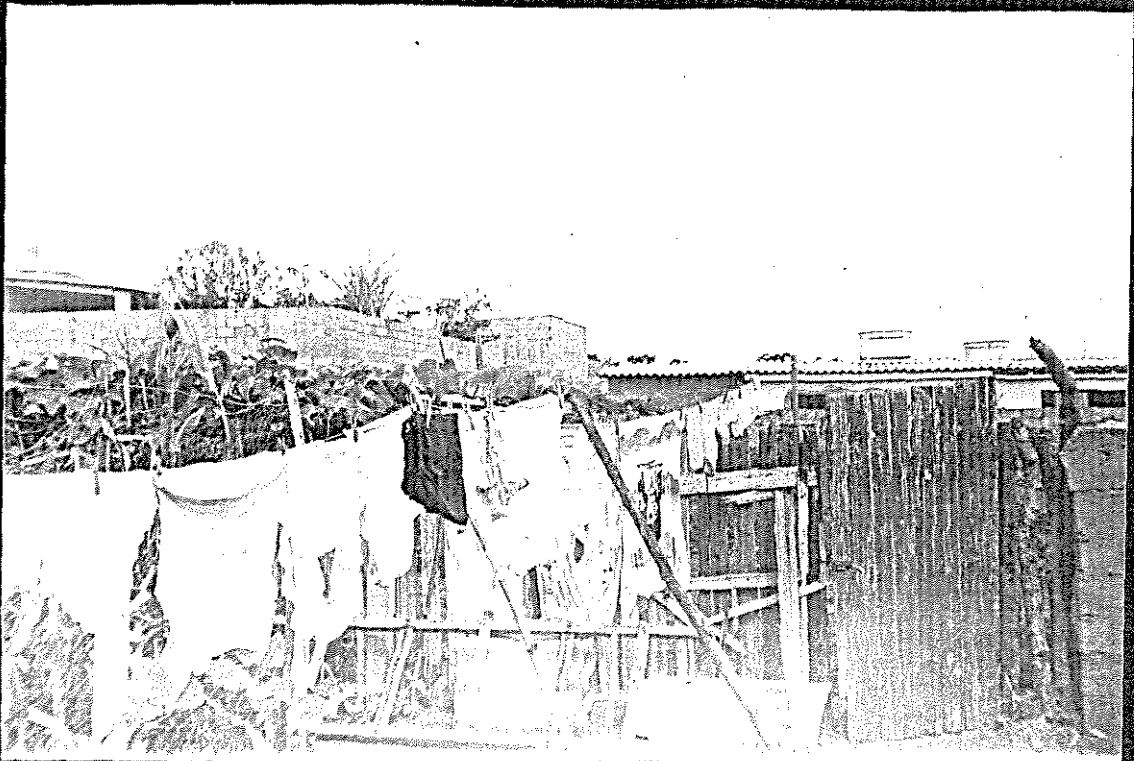
A.1.2.18



A.1.2.19



A.1.2.20f



A.1.2.01

portão/grade(frente da casa)	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 2160$
frente da casa	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 4 = 1620$

ext.públ./

ext.limiar

A.1.2.02

portão/grade(frente da casa)	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1296$
jardim	$3 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$
frente da casa	$4 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 = 1620$

ext.públ./

ext.limiar

A.1.2.03

grade/muro(frente da casa)	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1296$
frente da casa	$2 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 = 810$
casa vizinha	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 270$

ext.públ./

ext.limiar

A.1.2.04

muro limítrofe da casa vizinha	$5 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 600$
vista lateral da casa	$4 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 = 540$
planta(milho)	$4 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1620$

idem

A.1.2.05

frente da casa	$3 \times 4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 4 = 2880$
irmã 1	$2 \times 4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
irmã 2	$2 \times 4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
porta(frente)	$2 \times 4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 = 1440$

ext.semi-públ.

ext.intermediário

A.1.2.06

vista parcial(fundo da casa)	$2 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 4 = 1080$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$5 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
janela 1-aberta	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
janela 2-fechada	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$

ext.semi-públ.

ext.semi-públ.

A.1.2.07

vista parcial(fundo da casa)	$5 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 5 = 5625$
janela 2-fechada	$4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1440$
janela 3 - aberta	$2 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 540$

idem

A.1.2.07

irmã 3	$1 \times 1 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 18$
porta (fundos)	$1 \times 1 \times 2 \times 1 \times 3 \times 3 = 18$

ext.semi públ./

ext.semi públ.

A.1.2.08

vista parcial(fundos da casa)	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 5 = 3375$
janela 4-aberta	$1 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 144$
porta(fundos)	$5 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 2700$
vassouras	$3 \times 2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 = 432$
irmã 3	$4 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 960$

idem

A.1.2.09

janela 4-aberta	$1 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 270$
mesa/cadeiras	$4 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 120$
estante (cozinha)	$5 \times 2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$

int.social/

int.social

A.1.2.10

porta(acesso ao quarto)	$5 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 1440$
conjunto sofá/poltronas	$2 \times 1 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 288$
estante com TV	$2 \times 2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 432$

int.limiar/

int.semi-públ.

A.1.2.11

times de futebol	$3 \times 4 \times 5 \times 4 \times 5 \times 3 = 3600$
mulheres juntas	$5 \times 2 \times 5 \times 2 \times 5 \times 2 = 1000$
mulher isolada	$4 \times 4 \times 5 \times 4 \times 5 \times 1 = 1600$
moto	$3 \times 4 \times 5 \times 4 \times 5 \times 2 = 2400$
artista	$1 \times 4 \times 5 \times 1 \times 5 \times 2 = 200$

int.íntimo/

int.íntimo

A.1.2.12

roupas - guarda-roupa	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 4 \times 4 = 3600$
-----------------------	---

idem

A.1.2.13

namorada	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 5 \times 3 = 3600$
cama	$1 \times 1 \times 4 \times 1 \times 5 \times 2 = 40$
representações icônicas(parede)	$2 \times 4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 4 = 1920$

idem

A.1.2.14

estante com TV	$5 \times 4 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 360$
mãe (de costas)	$4 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 960$
namorada	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 720$
irmã 1	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 360$
cortina	$2 \times 4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$

int. limiar/

int.social

A.1.2.15

vaso sanitário c/ cesto	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 1 \times 3 = 480$
box (chão e paredes)	$2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 = 216$

int. limiar

int. íntimo

A.1.2.16

estante c/ TV	$4 \times 1 \times 3 \times 4 \times 5 \times 2 = 480$
cortina	$1 \times 2 \times 4 \times 1 \times 5 \times 2 = 80$
teto/lustre	$3 \times 5 \times 4 \times 1 \times 5 \times 3 = 900$

int.social/

int.social

A.1.2.17

mãe(de costas)	$3 \times 2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 540$
A.1	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 768$
varal	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 729$
muro e casas vizinhas	$3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 3 \times 3 = 324$
folhagens	$4 \times 3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
quintal(chão)	$2 \times 2 \times 2 \times 3 \times 3 \times 3 = 216$

ext.semi-públ./

ext.limiar

A.1.2.18

muro limítrofe c/ casa vizinha	$5 \times 2 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 180$
janela 1 - aberta	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 = 1620$
pai	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 405$
vista parcial(fundos da casa)	$2 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 4 = 1800$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.

A.1.2.19

camisa no varal	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 45$
paus(sustentação do varal)	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1152$
folhagens	$2 \times 3 \times 2 \times 1 \times 3 \times 3 = 108$
quarto de despejo	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 = 1215$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.



A.1.2.20

varal	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1152$
folhagens	$4 \times 3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
casas vizinhas	$3 \times 3 \times 1 \times 4 \times 3 \times 3 = 324$
portão dos fundos	$1 \times 2 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 36$

ext. semi-públ./

ext. limiar

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa

vistas parciais e gerais do fundo da casa	11880
vistas parciais e gerais da frente da casa	6930
portão/grade/muro(frente da casa)	4752
porta dos fundos	2718
janela 1 - aberta (fundos)	2700
casas vizinhas e muros limítrofes	1938
varal	1881
folhagens (quintal)	1836
planta (milho)	1620
janela 2 - fechada (fundos)	1530
porta da frente da casa	1440
quarto de despejo	1215
paus de sustentação do varal	1152
janela 3 - aberta (fundos)	540
vista lateral da casa	540
vassouras (fundos)	432
quintal (chão)	216
janela 4 - aberta (fundos)	144
jardim (frente da casa)	90
camisa (varal)	45
portão dos fundos	36
<b>total</b>	<b>43635</b>

Quadro 2 - Agrupamento dos elementos de exterioridade da casa

Fundos da casa

vistas parciais e gerais	11880
janelas	4914
varal	3078
porta de fundos	2718
alhagens e quintal	2052
outros	1683
total	25698

Frente da casa

vistas parciais e gerais	6930
portão/grade/muro (Limítrofes entre a casa e a rua)	4752
porta de entrada	1440
jardim	90
total	13212

Vista lateral da casa

planta (milho)	1620
vista lateral da casa	540
total	2160

Casas vizinhas e muros limítrofes

total	1938
-------	------

Quadro 3 - Elementos da interioridade da casa

reprodução gráfica de foto - times de futebol	3600
roupas - guarda-roupa	3600
reprodução gráfica de foto - mulheres nuas	2600
reprodução gráfica de fotos - moto	2400
reproduções gráficas de fotos -planos secundários-	1920
porta de acesso ao quarto	1440
estante/TV	1272
cortina(sala)	944
teto/lustre(sala)	900
estante(cozinha)	810
vaso sanitário (com cesto)	480
sofá/poltronas (sala)	288
janela aberta (cozinha)	270
box (banheiro)	216
reprodução gráfica de foto -artista	200
mesa/cadeira (cozinha)	120
cama	40
<b>total</b>	<b>21100</b>

Quadro 4 - Agrupamento dos elementos da interioridade da casa  
Quarto

reproduções gráficas de fotos (artistas de TV)	10720
roupas	3600
porta de acesso ao quarto	1440
<b>total</b>	<b>15800</b>

## Sala

estante/TV	1272
cortina	944
teto/lustre	900
sofá/poltronas	288
<b>total</b>	<b>5150</b>

## Cozinha

estante	810
janela	270
mesa/cadeiras	120
<b>total</b>	<b>1200</b>

## Banheiro

<b>total</b>	<b>606</b>
--------------	------------

## 5. Presença humana - familiares e afins

namorada	4320
mãe	1500
irmã 1	1224
irmã 2	1134
irmã 3	978
A.1	768
pai	405
total	10329

## 6. Quadro geral

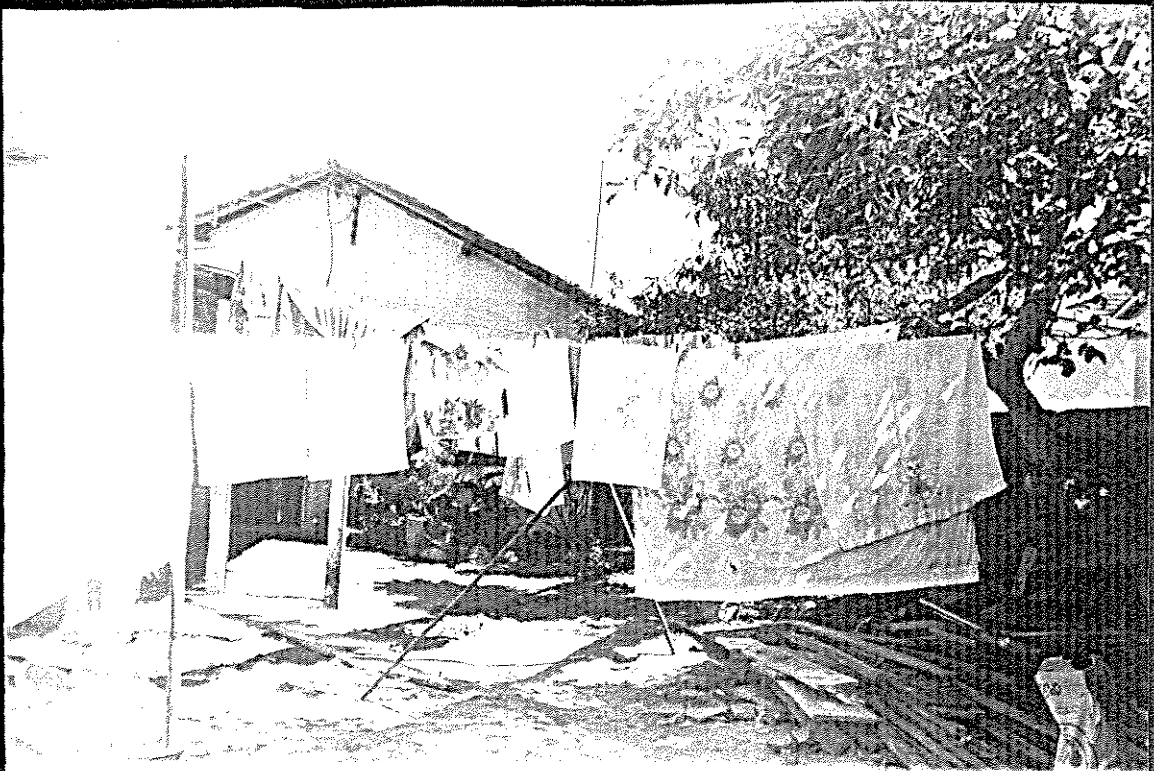
elementos da exterioridade da casa	43635
elementos da interioridade da casa	21100
presença humana	10329
total geral	75064

A.2

A.2.2.01



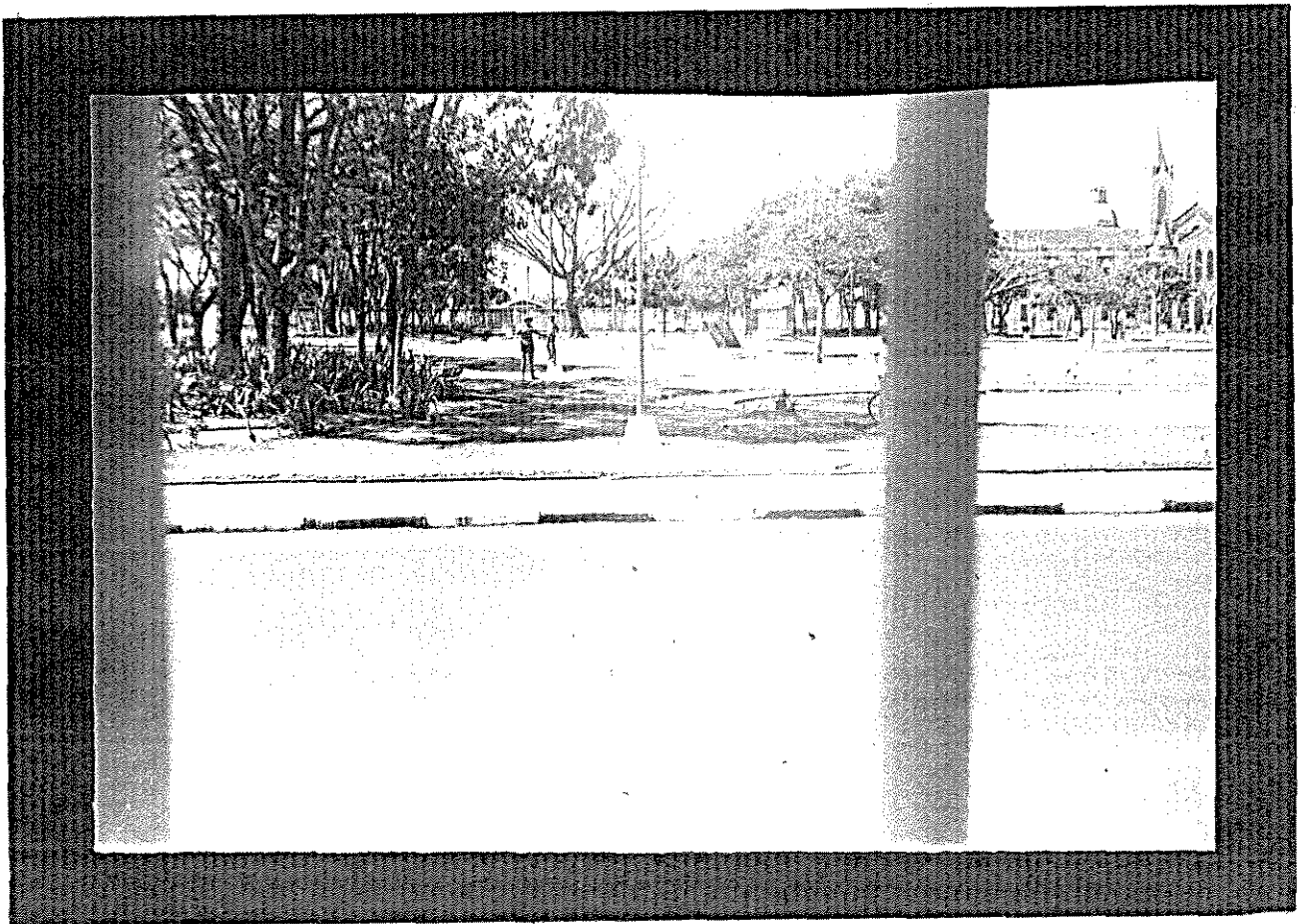
A.2.2.02



A.2.2.03

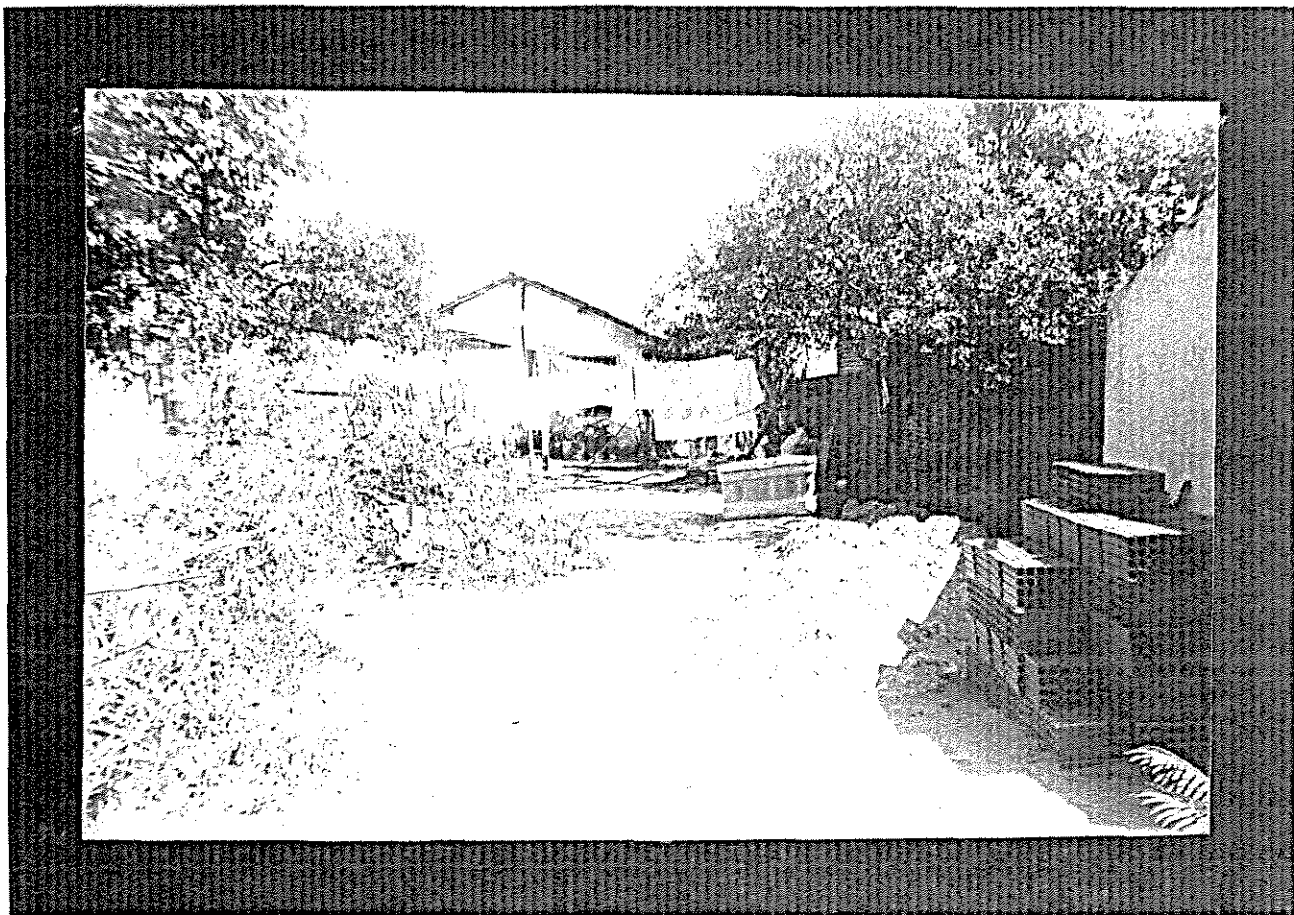


A.2.2.04

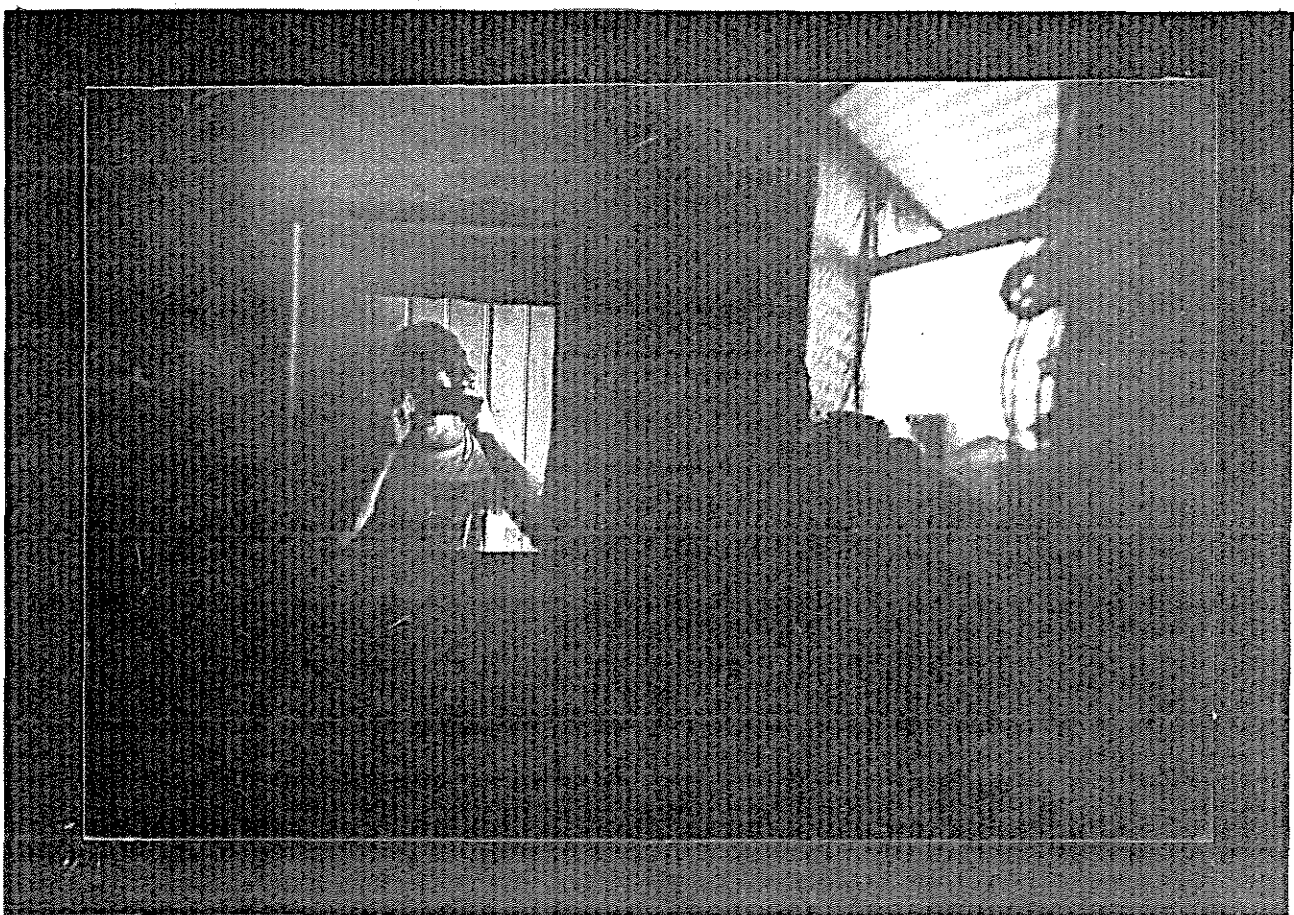




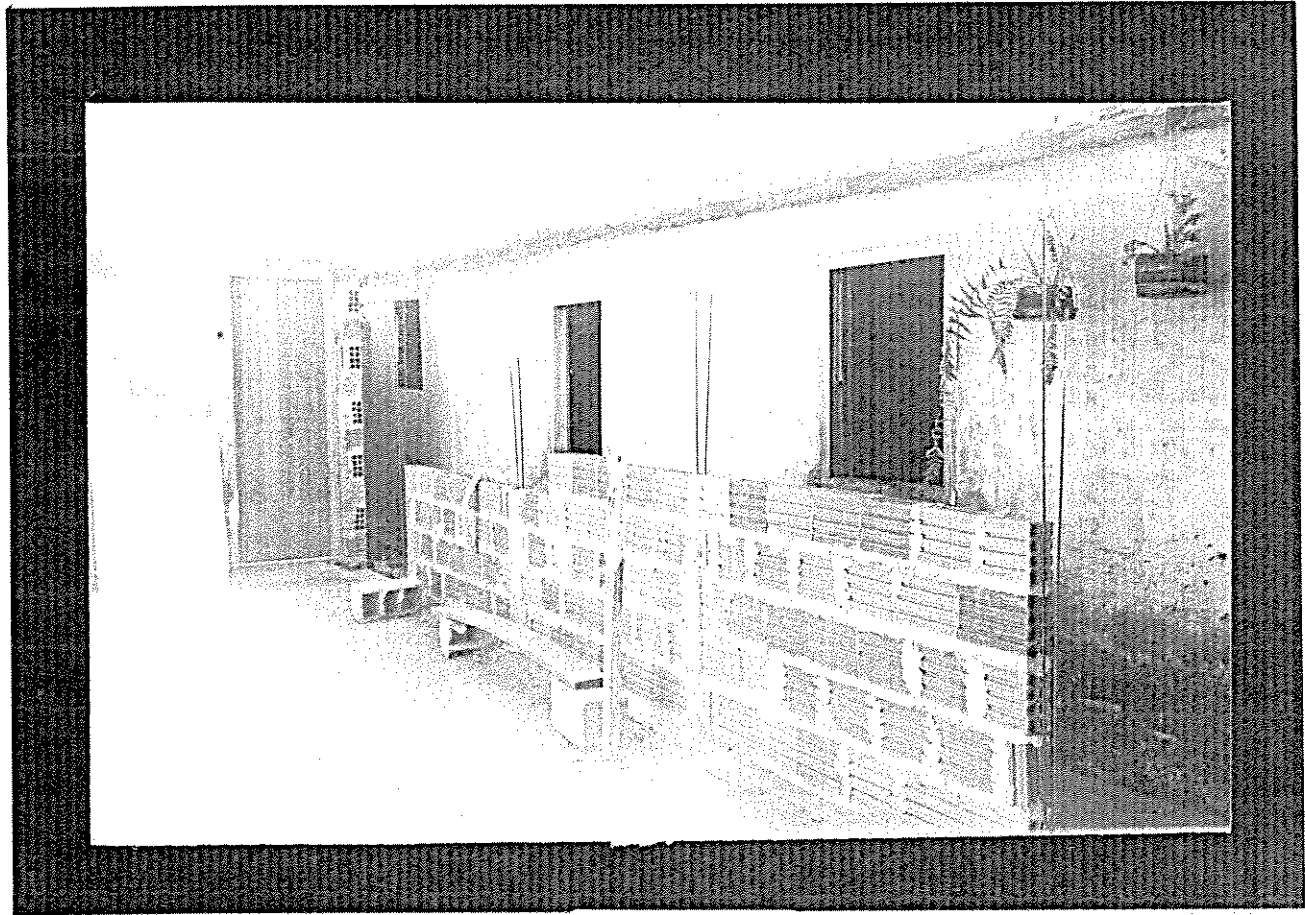
A.2.2.05



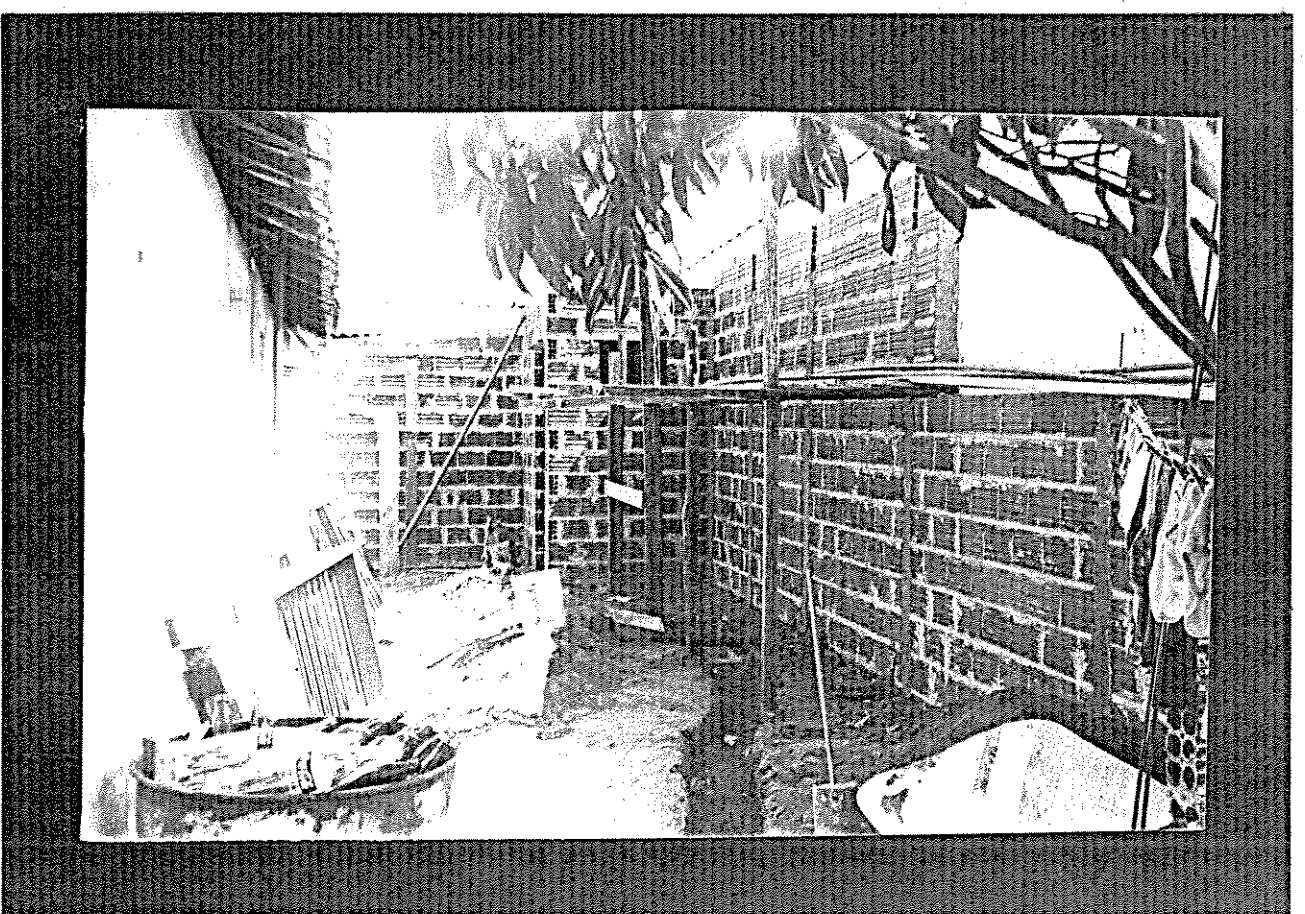
A.2.2.06



A.2.2.07



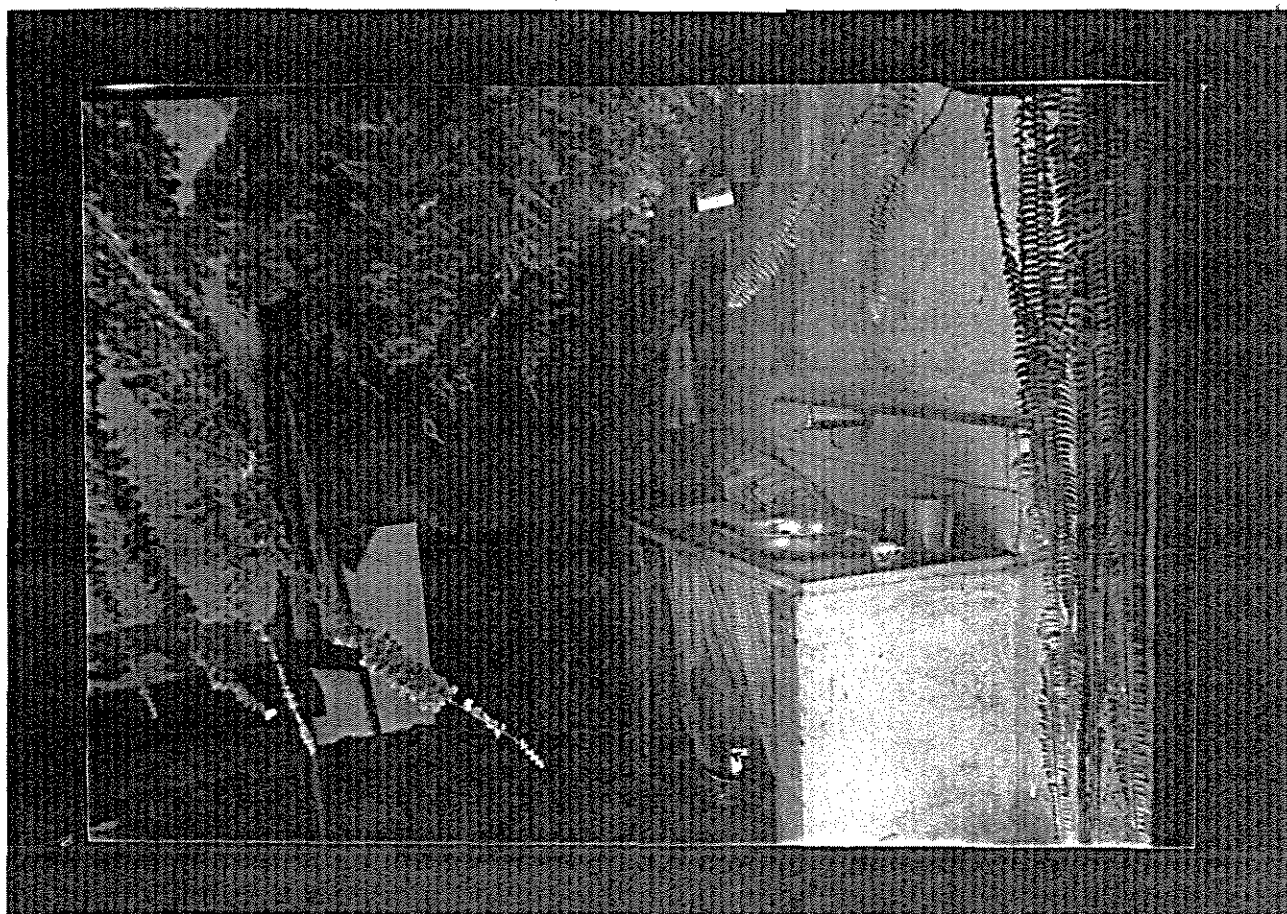
A.2.2.08



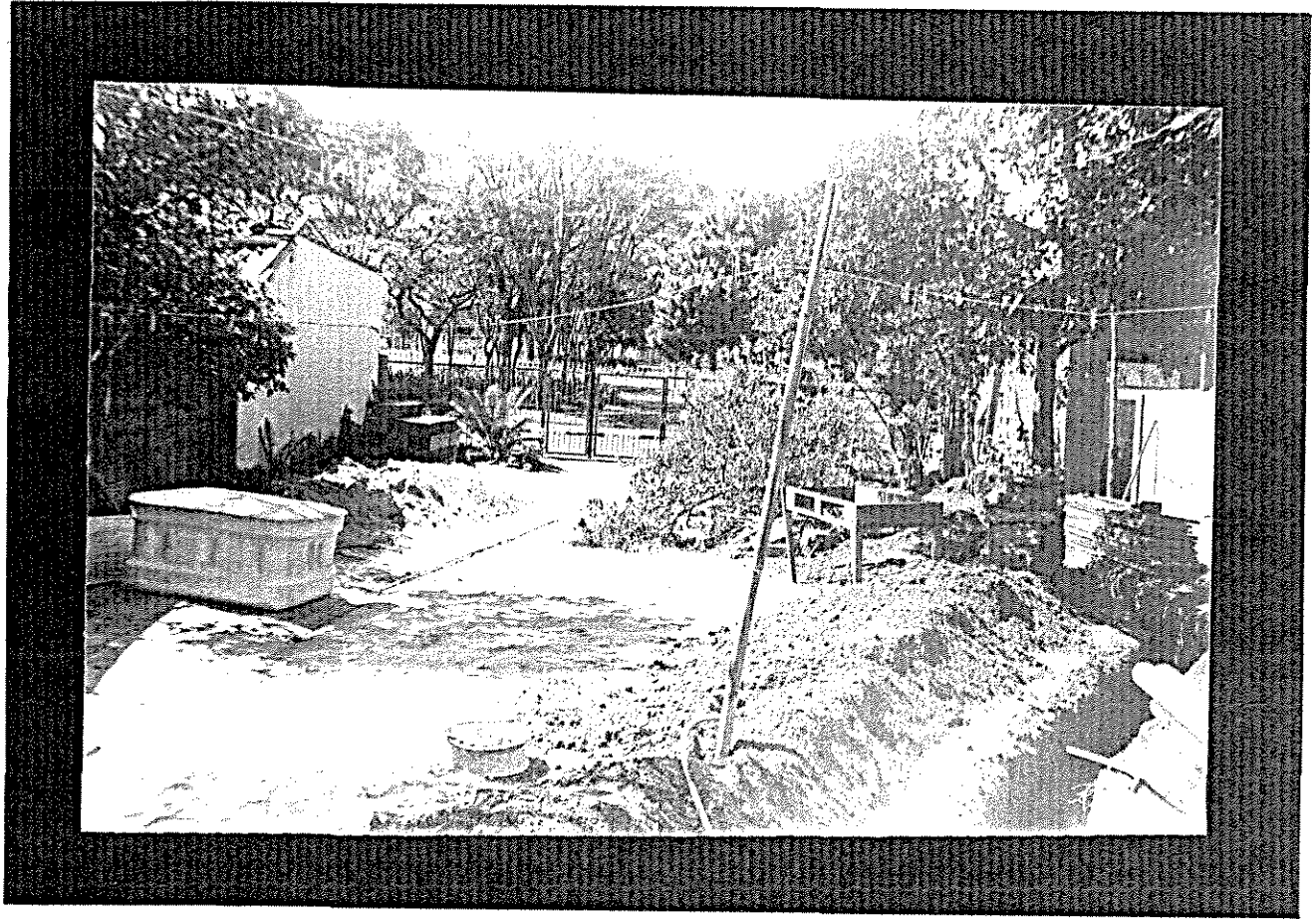
A.2.2.09



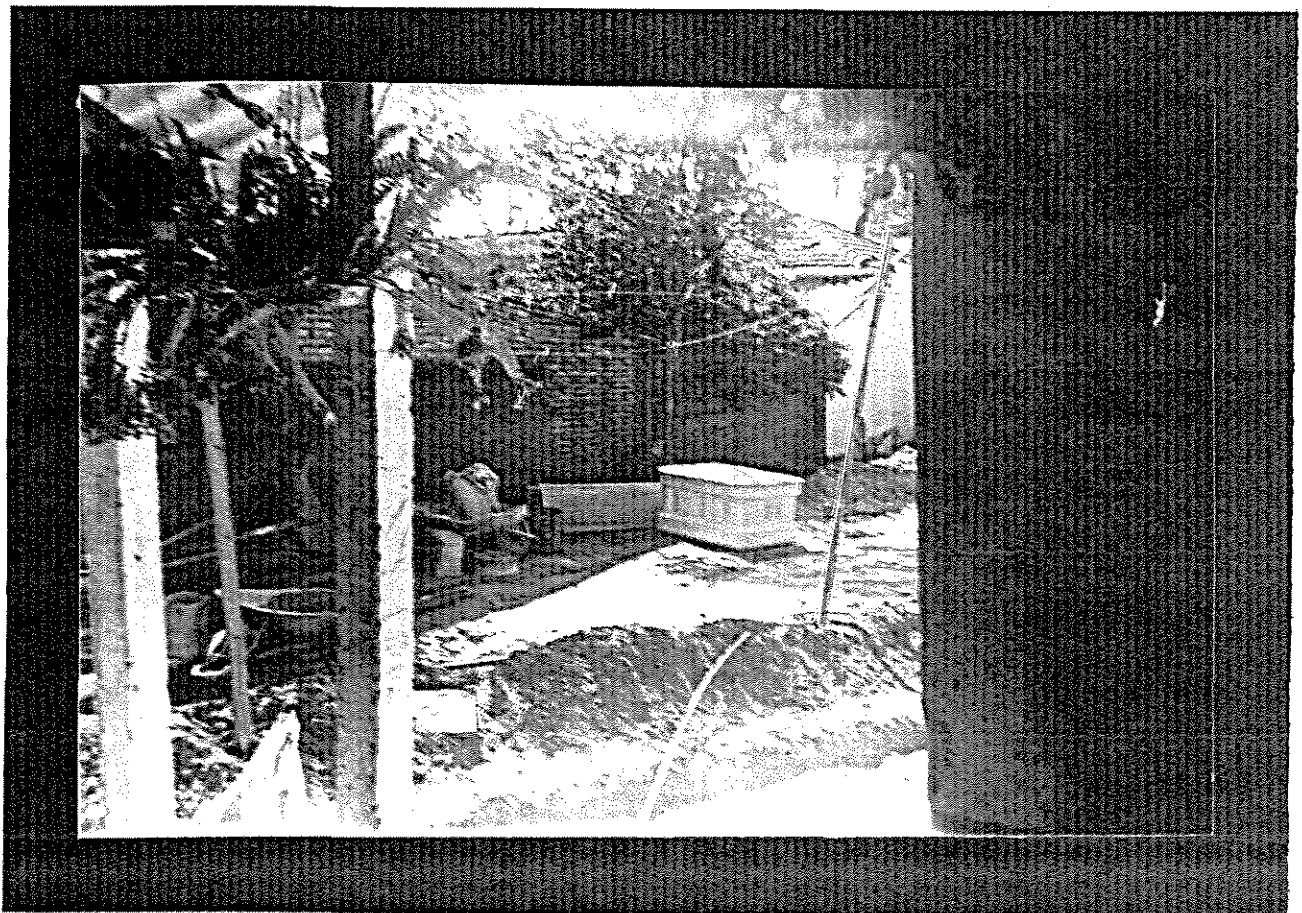
A.2.2.10



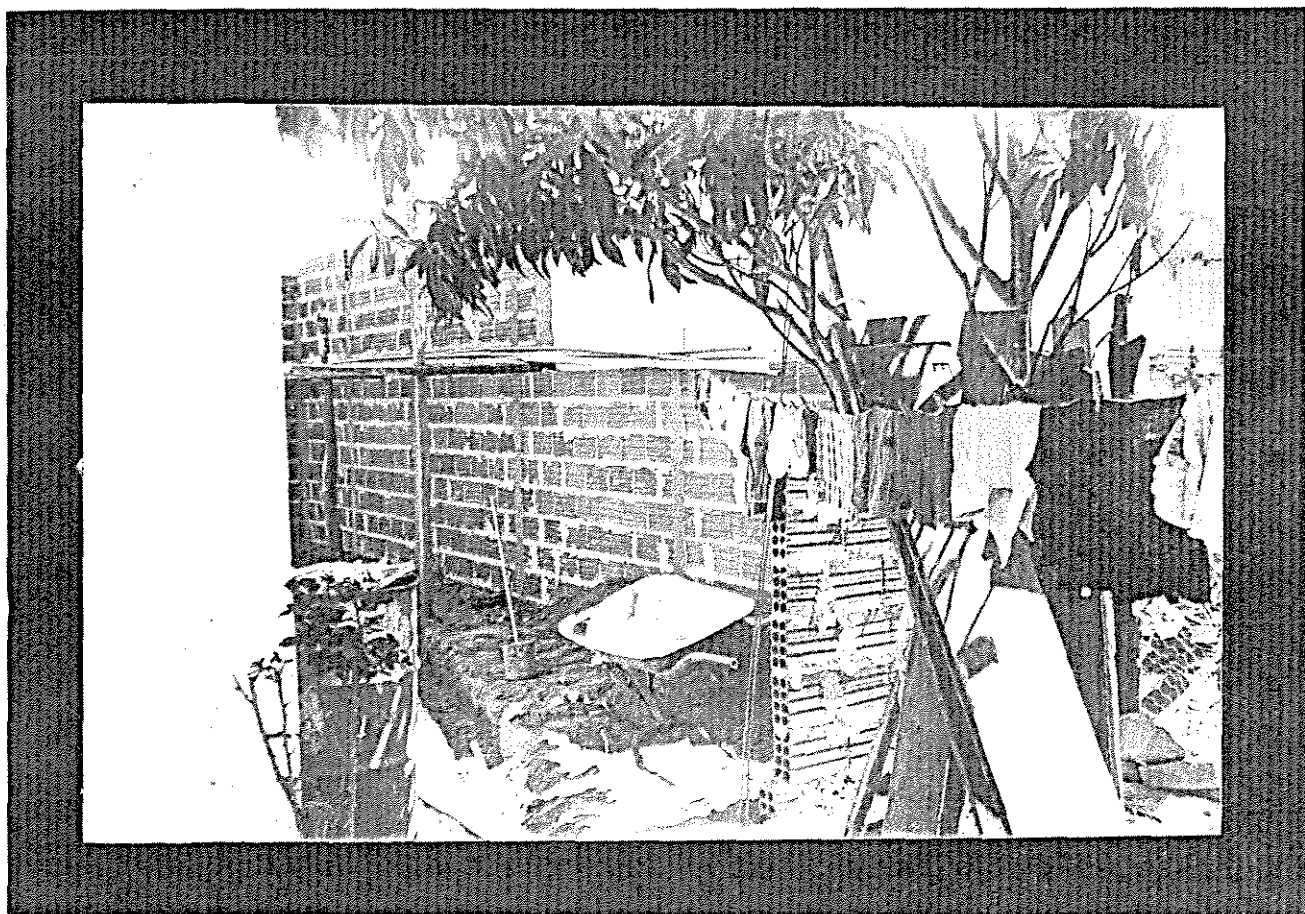
A.2.2.11



A.2.2.12



A.2.2.13f



A.2.2.01

portão/grade (frente da casa)	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 405$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 135$
entrada da casa (chão)	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 180$
praça/árvores	$3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 216$
rua	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 405$

ext.semi-públ./  
ext. limiar

A.2.2.02

varal	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 4 = 2700$
casa	$4 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$
árvore	$1 \times 4 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 120$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$1 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 24$

ext.semi-públ./  
ext.semi-públ.

A.2.2.03

portão/grade(frente da casa)	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 576$
muro limítrofe c/casa vizinha	$5 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 180$
folhagens (jardim)	$4 \times 1 \times 5 \times 4 \times 3 \times 1 = 240$
praça/árvores	$3 \times 4 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$

ext.semi-públ./  
ext.limiar

A.2.2.04

portão/grade(frente da casa)	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 5 = 2700$
praça/árvores	$3 \times 4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 1296$
rua	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
igreja	$1 \times 5 \times 2 \times 1 \times 3 \times 1 = 30$

ext.limiar  
ext.limiar

A.2.2.05

varal	$3 \times 4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 540$
entrada da casa(chão)	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1620$
casa	$3 \times 3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 1 = 270$
muro limítrofe c/casa vizinha	$1 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 144$

ext.semi-públ./  
ext.semi-públ.

A.2.2.06

auto-retrato(espelho)	$4 \times 4 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 1536$
vitro	$1 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 450$

int.íntimo  
int.íntimo

A.2.2.07

lateral da casa	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 864$
pequena construção(banheiro)	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 270$

ext.semi-publ.

ext.semi-publ.

A.2.2.08

lateral da casa	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$2 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 = 432$
pequena construção(banheiro 2)	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 810$

idem

A.2.2.09

varal	$3 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 1350$
casa	$1 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 72$
árvores(internas)	$3 \times 4 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$

idem

A.2.2.10

tanque de lavar	$2 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 288$
cômodo anexo ao tanque	$4 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
plantas(vasos)	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 270$

ext.interm./

ext.intermed.

A.2.2.11

portão/grade(frente da casa)	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 405$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 135$
entrada da casa (chão)	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 180$
praça/árvores	$3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 216$
rua	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 405$

ext.semi-públ./

ext. limiar

A.2.2.12

muro limítrofe c/casa vizinha	$3 \times 3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 2 = 432$
quintal(chão c/ entulhos)	$3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
parede	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$

ext.interm./

ext.limiar

A.2.2.13

varal	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 540$
parede	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$
muro limitrofe c/casa vizinha	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 = 1215$
quintal (chão)	$3 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 216$
árvore	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$

ext.semi-públ/

ext.semi-públ.

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa

varal	5130
portão/grade (frente da casa)	4086
muro limítrofe c/ casas vizinhas	2697
praça/árvores (frente da casa)	2589
entrada da casa (chão)	1980
rua	1887
árvores (internas)	1632
vistas laterais da casa	1260
vistas parciais da frente da casa	1206
cômodo anexo à área de serviço	1080
quintal (chão)	648
fragmentos da parede	540
tanque de lavar roupa	288
plantas (vasos)	270
folhagens (jardins)	240
igreja	30

Quadro 2 - Agrupamento dos elementos da exterioridade da casa

varal	5130
portão/grade (frente da casa)	4086
praça/árvores	2589
entrada da casa (chão)	1980
rua	1887
árvores (internas)	1632
vistas parciais da frente da casa	1206
folhagens (jardim)	240
igreja	30
<b>total</b>	<b>18780</b>

Frente da casa



vistas laterais da casa	1260
cômodo anexo à área de serviço	1080
quintal (chão)	648
fragmentos da parede	540
tanque	288
plantas (vasos)	270
<b>total</b>	<b>4086</b>

Lateral da casa

**Muros limítrofes c/ casas vizinhas**

<b>total</b>	<b>2697</b>
--------------	-------------

**Quadro 3 - Elementos da interioridade da casa**

vitro	450
-------	-----

**Quadro 5 - Presença humana: familiares a afins**

auto-retrato (espelho)	1536
------------------------	------

**Quadro geral**

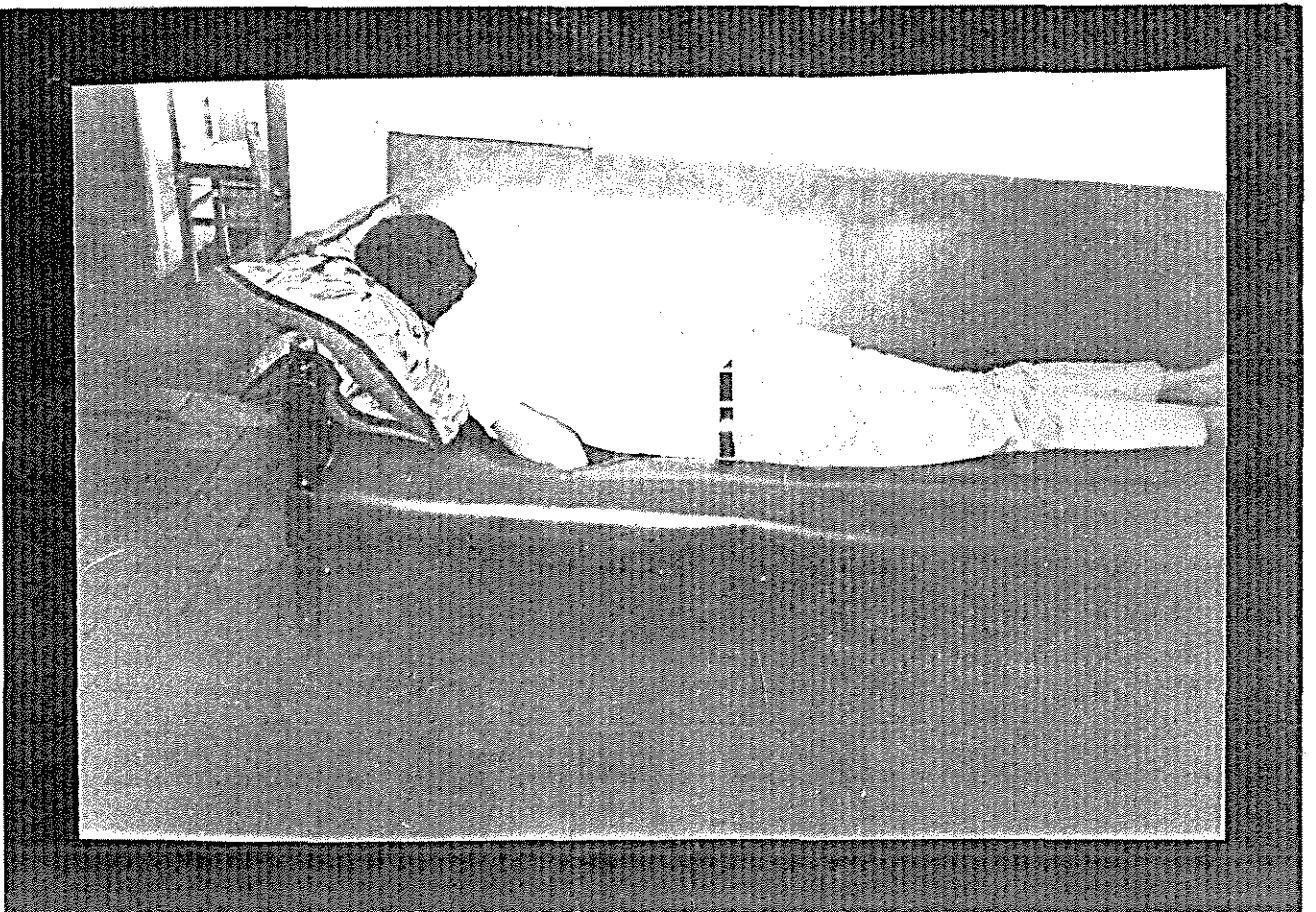
elementos da exterioridade da casa	25563
elementos da interioridade da casa	450
presença humana	1536
<b>total</b>	<b>27549</b>

A.3

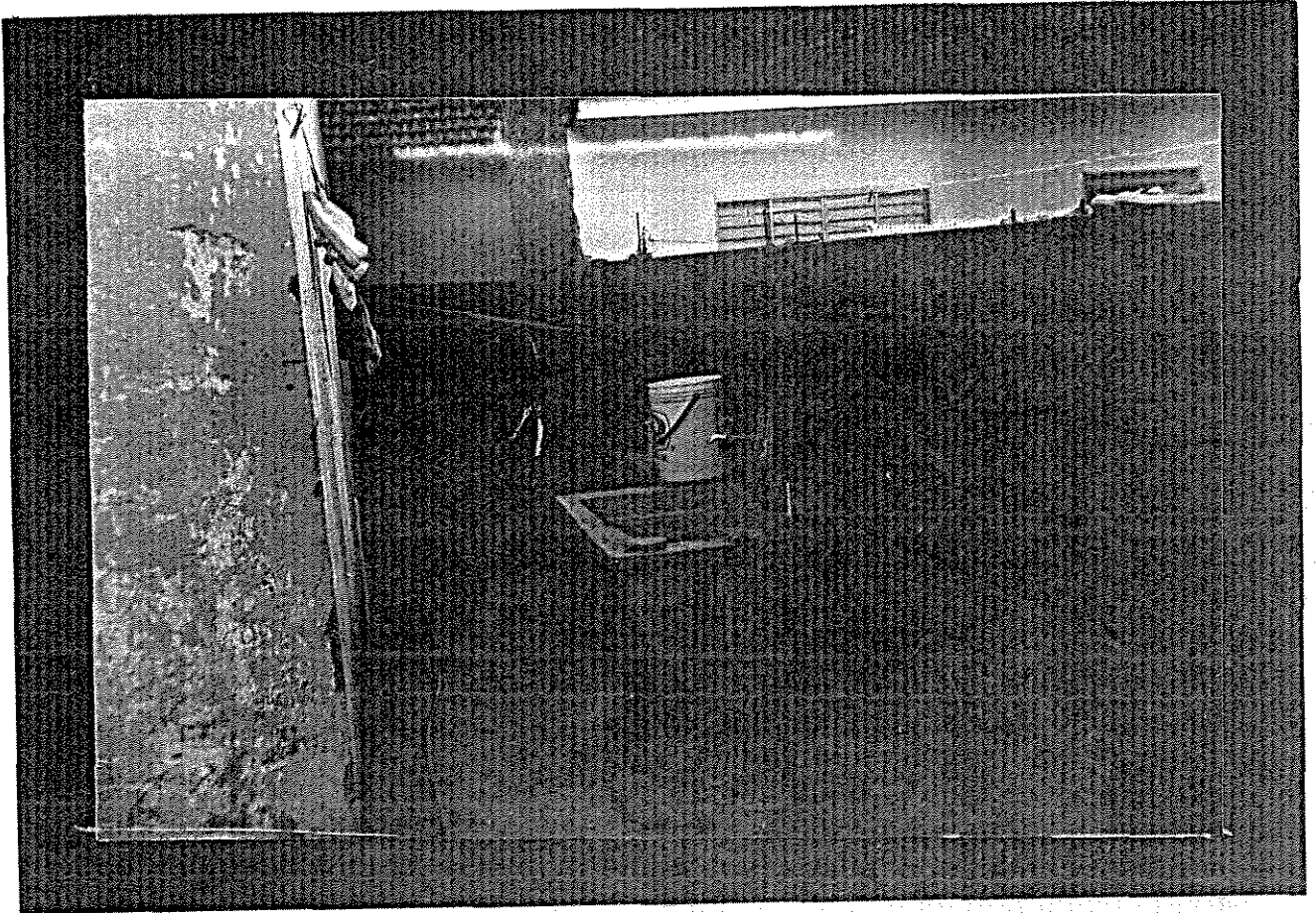
A.3.2.01



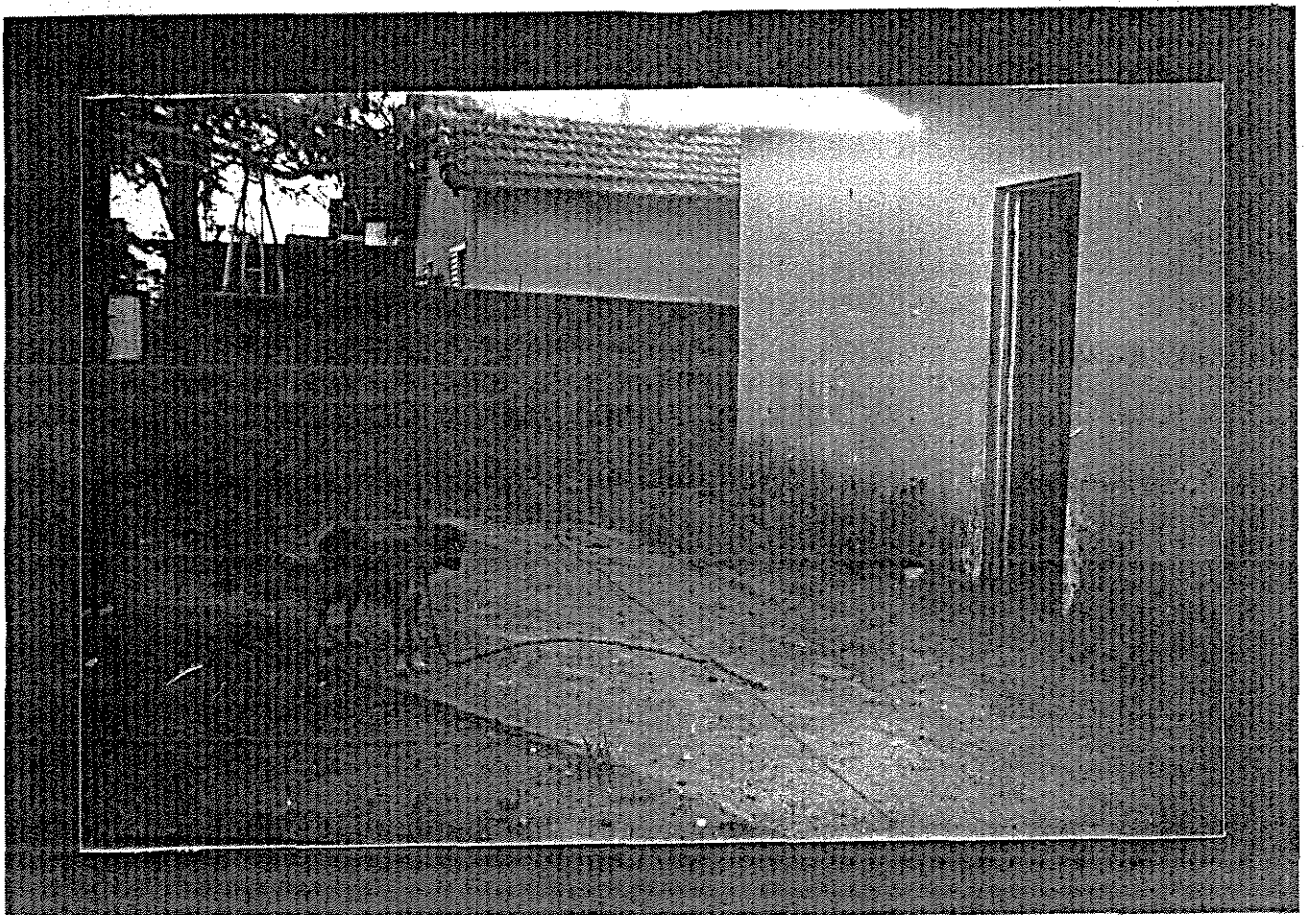
A.3.2.02



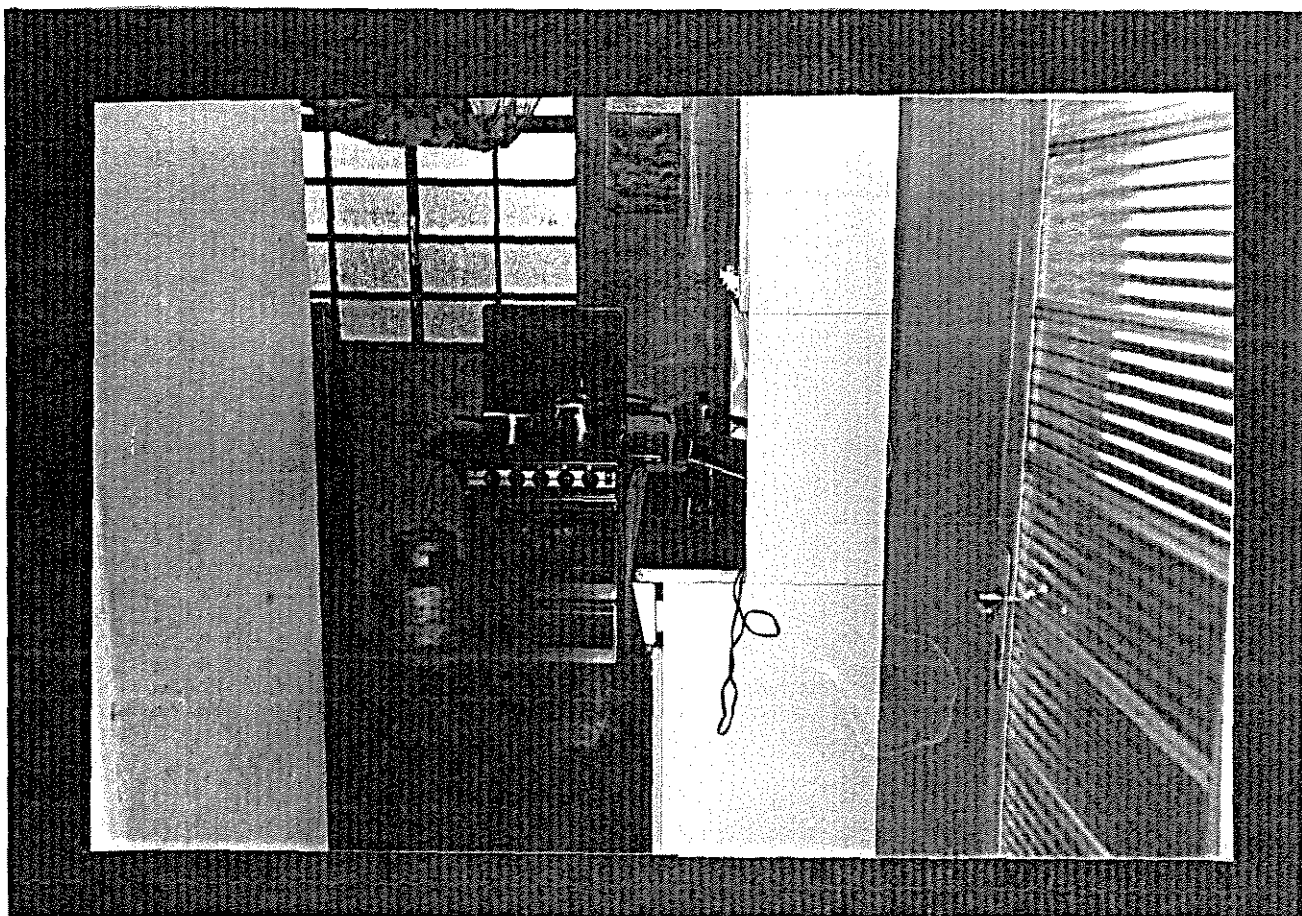
A.3.2.03



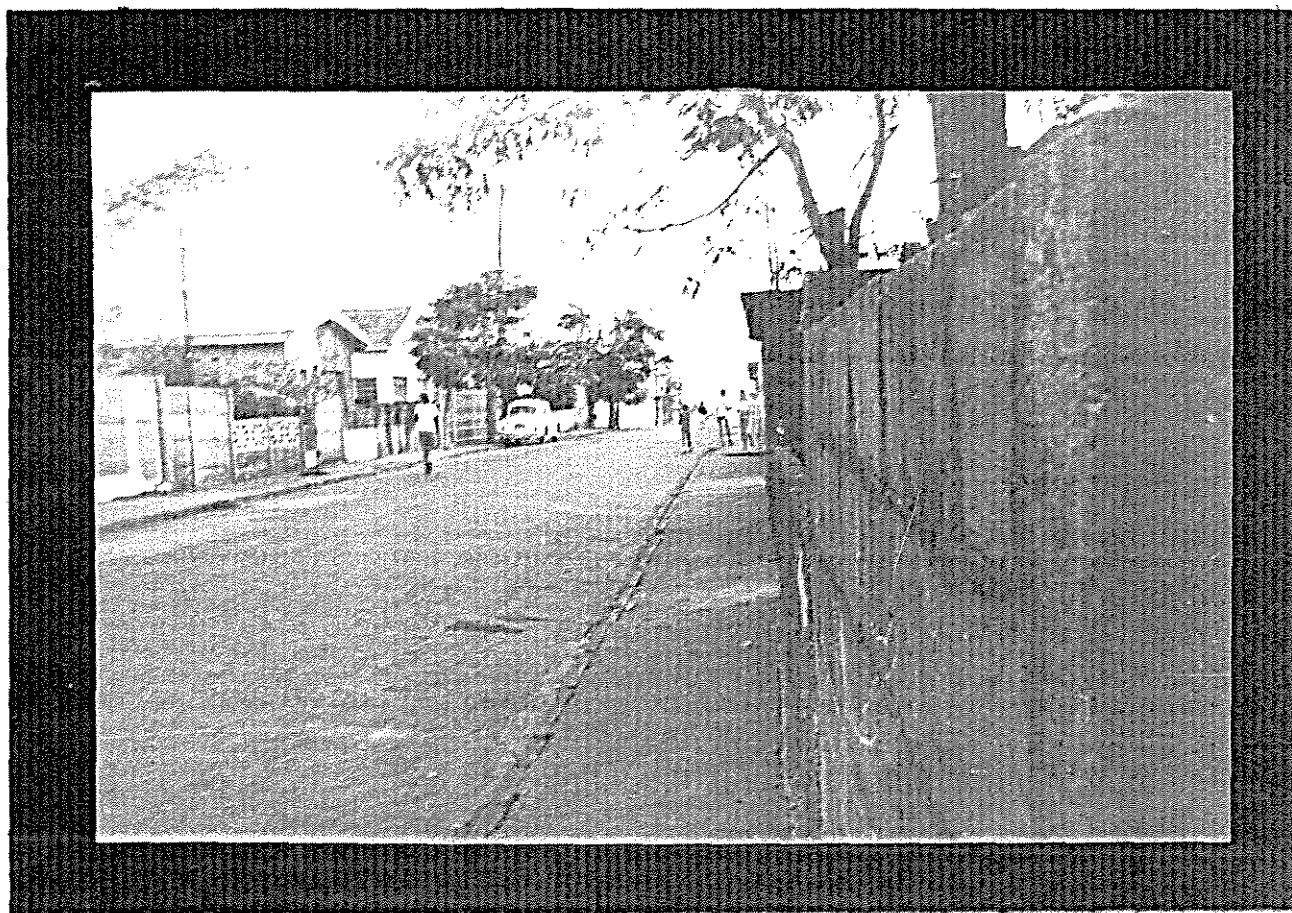
A.3.2.04



A.3.2.05



A.3.2.06



A.3.2.07



A.3.2.08



A.3.2.09



A.3.2.10



A.3.2.11



A.3.2.12f





A.3.2.01 (casa 1)

rádio	$2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 576$
pai	$2 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 900$
irmã 1	$4 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2700$
porta	$4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 1296$
sofá	$2 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 432$

int.social/

int.social

A.3.2.02 (casa 1)

irmão 1	$2 \times 4 \times 5 \times 4 \times 4 \times 3 = 1920$
sofá	$2 \times 3 \times 5 \times 4 \times 4 \times 4 = 1920$
rádio	$4 \times 5 \times 4 \times 1 \times 4 \times 1 = 240$

idem

A.3.2.03 (casa 2)

muro limítrofe c/ casas vizinhas	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 = 1080$
tanque de lavar roupa	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 720$
parede (fundos da casa)	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 3 = 675$
casas vizinhas	$2 \times 5 \times 2 \times 2 \times 3 \times 3 = 360$

ext. semi-

públ./ext.li-

miar

A.3.2.04 (casa 2)

cachorro	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 360$
muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$
casas vizinhas	$4 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
fachada da casa	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 810$
chão (entrada da casa)	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 1440$
porta de entrada	$3 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 180$

ext.semi-públ.

ext. limiar

A.3.2.05 (casa 2)

porta de entrada	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$
parede interna(acesso à cozinha)	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$
fogão/panelas	$4 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
armário(cozinha)	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$
vitro (cozinha)	$4 \times 4 \times 2 \times 1 \times 3 \times 2 = 192$

int.limiar

int.social

A.3.2.06 (casa 2)

muro limítrofe (casa/rua)	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$	ext.limiar
rua(c/ casas vizinhas)	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 4 = 2304$	ext.limiar

A.3.2.07 (casa 2)

armário(cozinha)	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 360$	
rádio	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 1 = 120$	int.limiar
irmão 1	$4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1440$	int.social
fogão (c/ panelas)	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 810$	
geladeira	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 300$	
vitro (cozinha)	$3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$	

A.3.2.08 (casa 2)

irmão 1	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$	
cachorro	$3 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 1 = 450$	ext.semi-Públ.
porta de entrada	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$	ext.interme- diário
pia c/ panelas	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 = 1620$	

A.3.2.09 (casa 2)

irmã 2	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$	
geladeira	$5 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 1350$	int.social
pia c/ panelas	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 720$	int.social

A.3.2.10 (casa 1)

pai	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$	
irmão 1	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$	idem
irmão 2	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$	
mesa/cadeiras	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1080$	
geladeira	$4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 648$	
armário (cozinha)	$2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$	
guarda-comida	$4 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 216$	

A.3.2.11 (casa 1)

bar-bebidas	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1080$	ext.públ./
bar-amigos	$3 \times 4 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1728$	ext.públ.

A.3.2.12 (casa 1)

igreja	$3 \times 4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 = 2160$
praça	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 1440$

idem

Quadro 4 - Elementos da interioridade da casa 2

fogão (c/ panelas)	1674
geladeira	1650
pia (c/ panelas)	720
vitro	624
parede interna (acesso a cozinha)	450
armário (cozinha)	360
rádio	120
porta de entrada da casa	90
<b>total</b>	<b>5688</b>

Quadro 5 - Presença humana - familiares e afins

irmão 1	5790
irmã 1	2700
irmã 2	1350
pai	900
tio	864
cachorro	810
irmão 2	432
<b>total</b>	<b>12036</b>

Agrupamento - Quadro 5

casa 1	5976
casa 2	6060

Quadro 6 - Geral

exterior - casa 1	6480
exterior - casa 2	13023
interior - casa 1	7056
interior - casa 2	5688
presença - casa 1	5976
presença - casa 2	6060
total - casa 1	19512
total - casa 2	24771
total geral	44283

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa 1

bar - amigos	2340
igreja	2160
praça	1440
bar - bebidas	540
<b>total</b>	<b>6480</b>

Quadro 2 - Elementos da exterioridade da casa 2

fachada da casa	2430
rua	2304
muro limítrofe c/ casas vizinhas	1944
porta de entrada	1530
casas vizinhas	1440
chão (entrada da casa)	1440
parede (fundos da casa)	675
muro limítrofe casa/rua	540
<b>total</b>	<b>13023</b>

Quadro 3 - Elementos da interioridade da casa 1

sofá	2354
porta de acesso a sala	1296
mesa/cadeiras	1080
rádio	816
geladeira	648
armário da cozinha	648
guarda-louça	216
<b>total</b>	<b>7056</b>

Agrupamento dos elementos da interioridade da casa 1

## sala

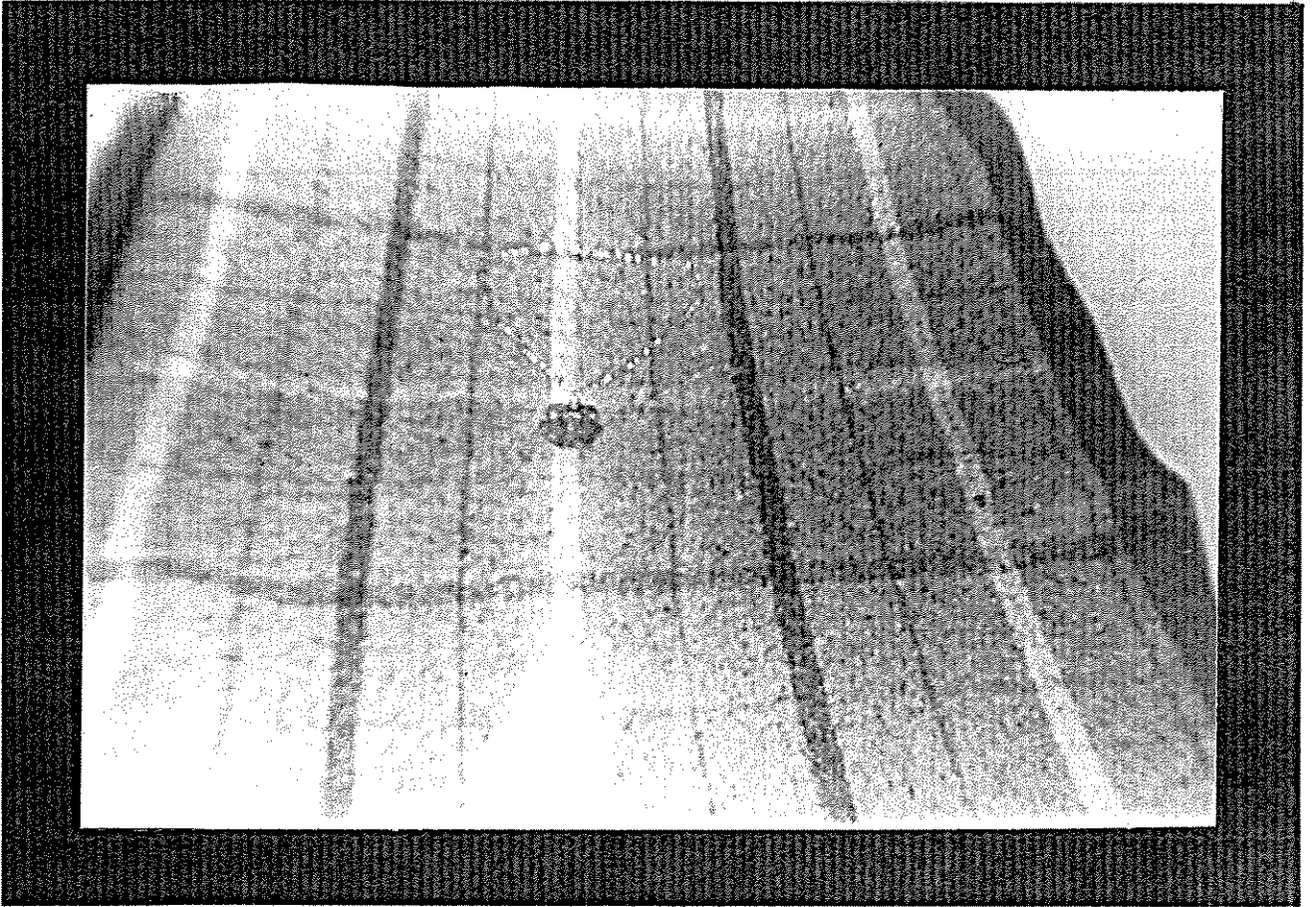
sofá	2352
porta	1296
rádio	816
<b>total</b>	<b>4464</b>

## cozinha

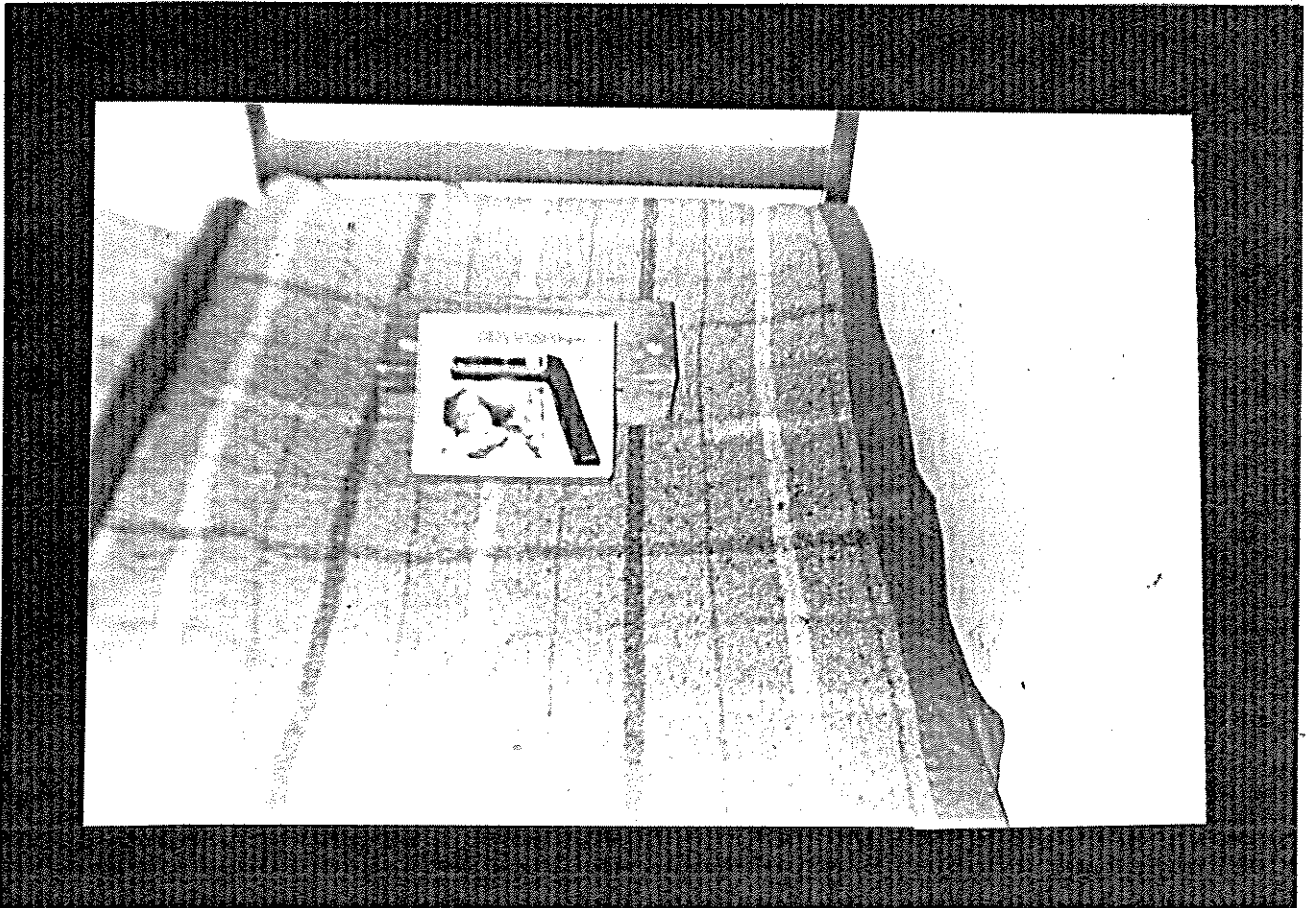
mesa/cadeiras	1080
armário	648
geladeira	648
guarda-louças	216
<b>total</b>	<b>2592</b>

A.4

A.4.2.01



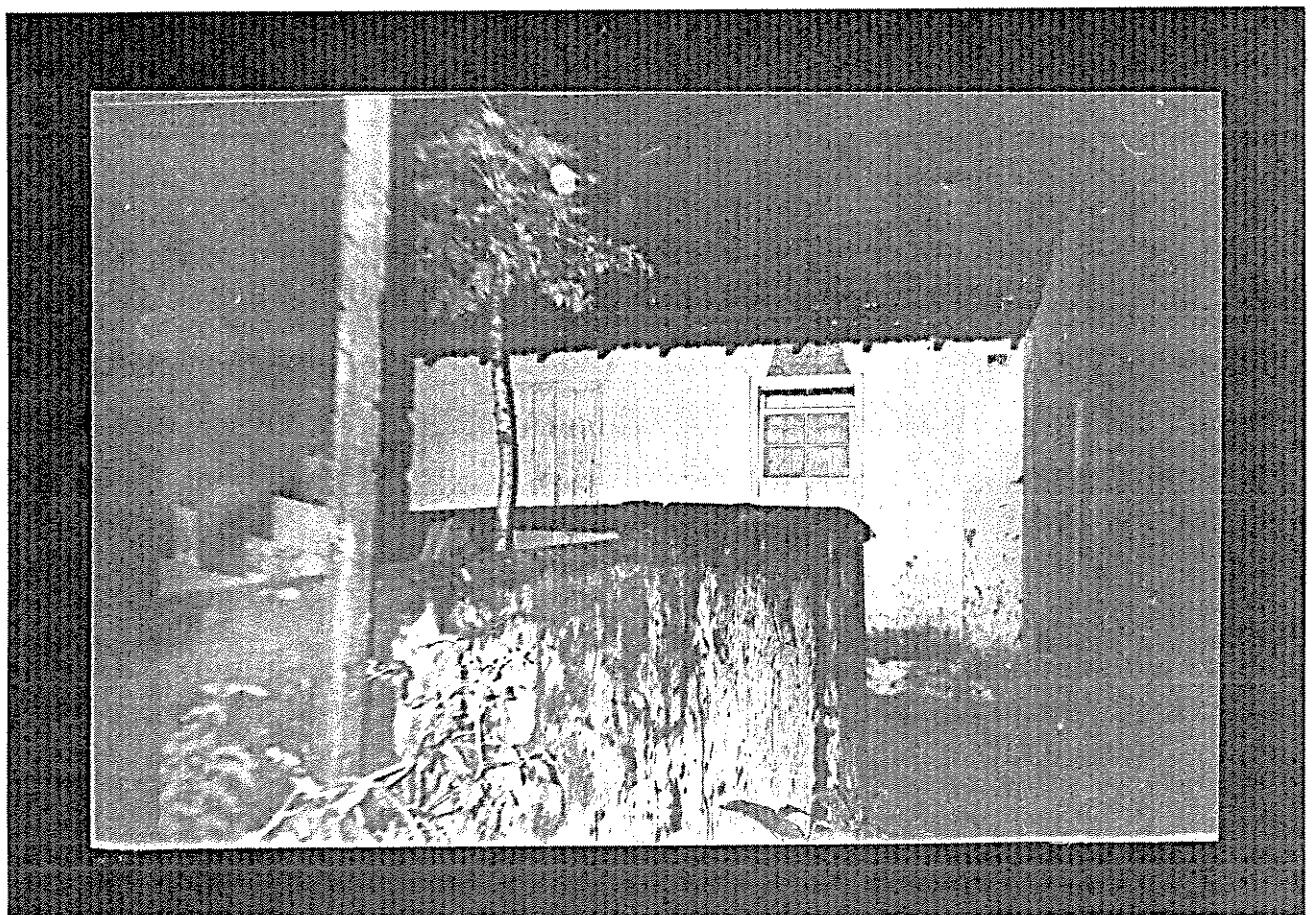
A.4.2.02



A.4.2.03

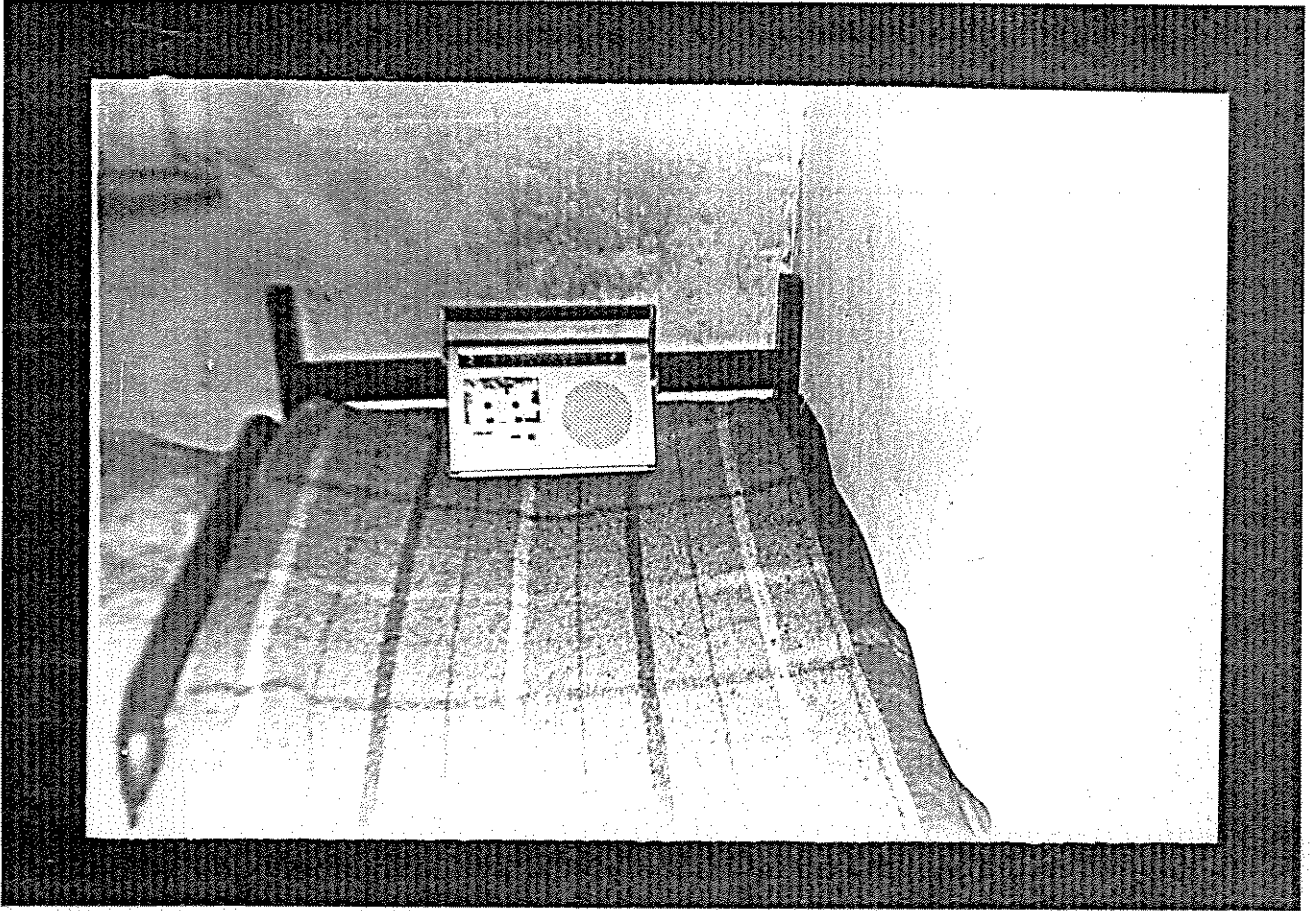


A.4.2.04

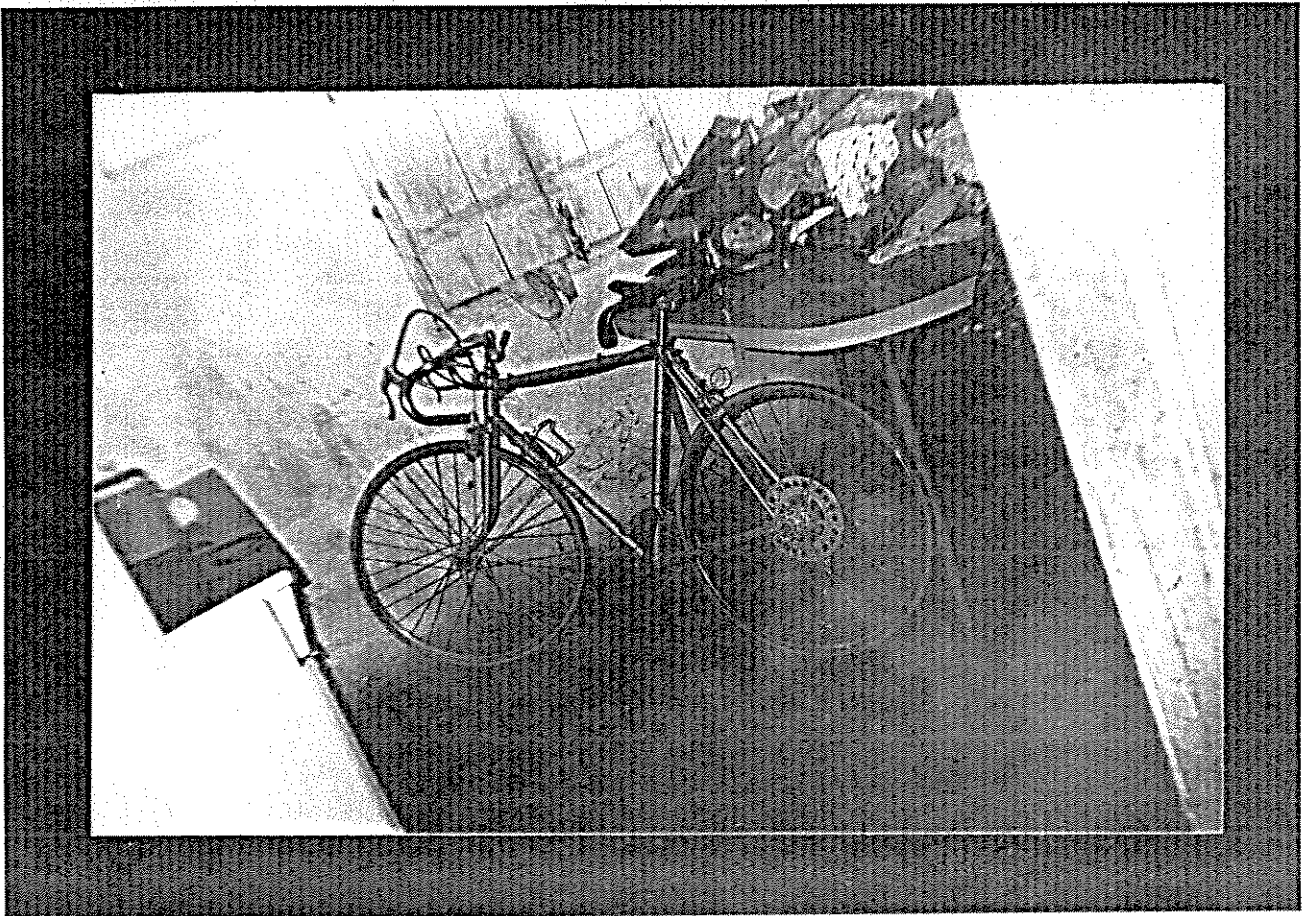




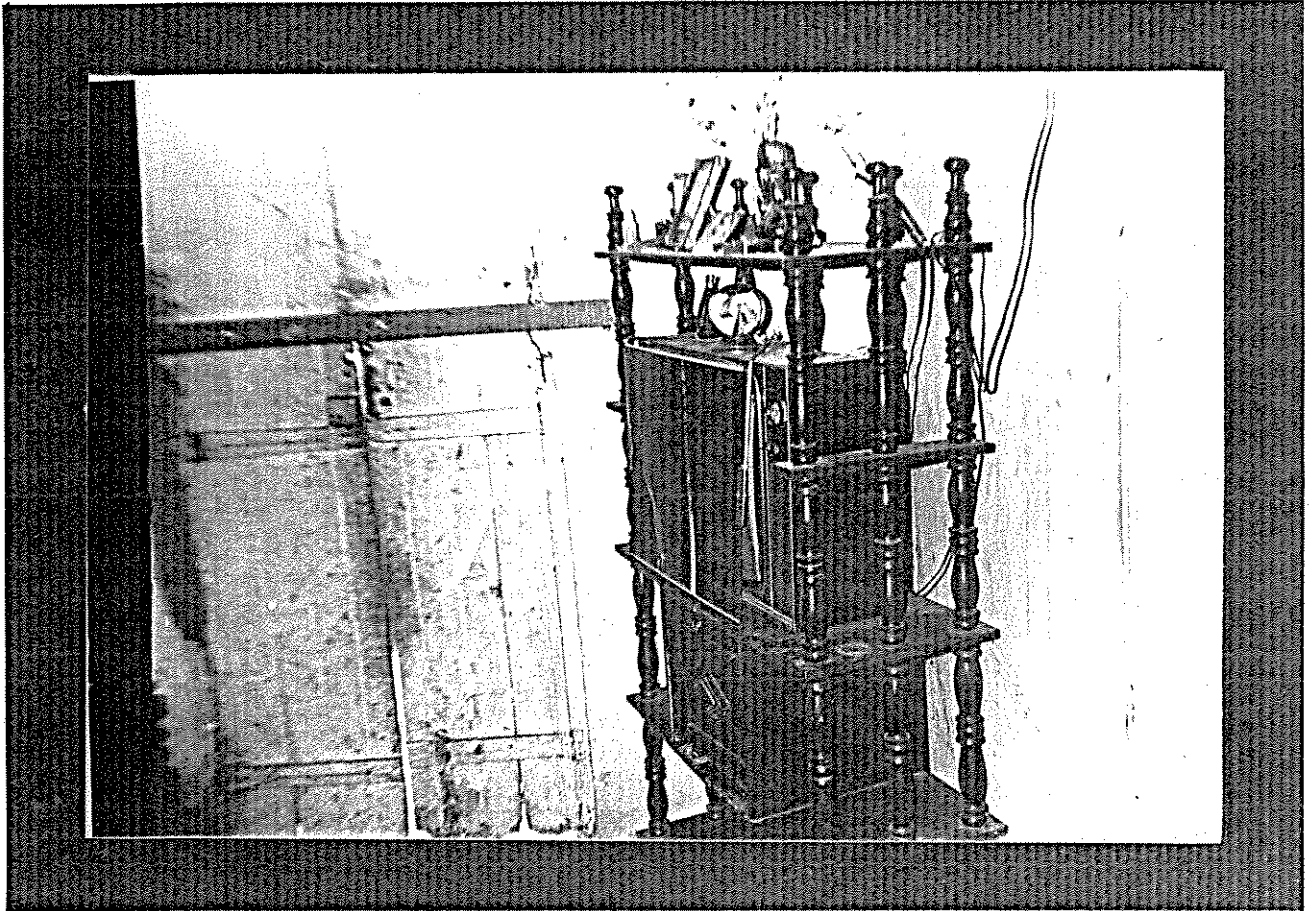
A.4.2.05



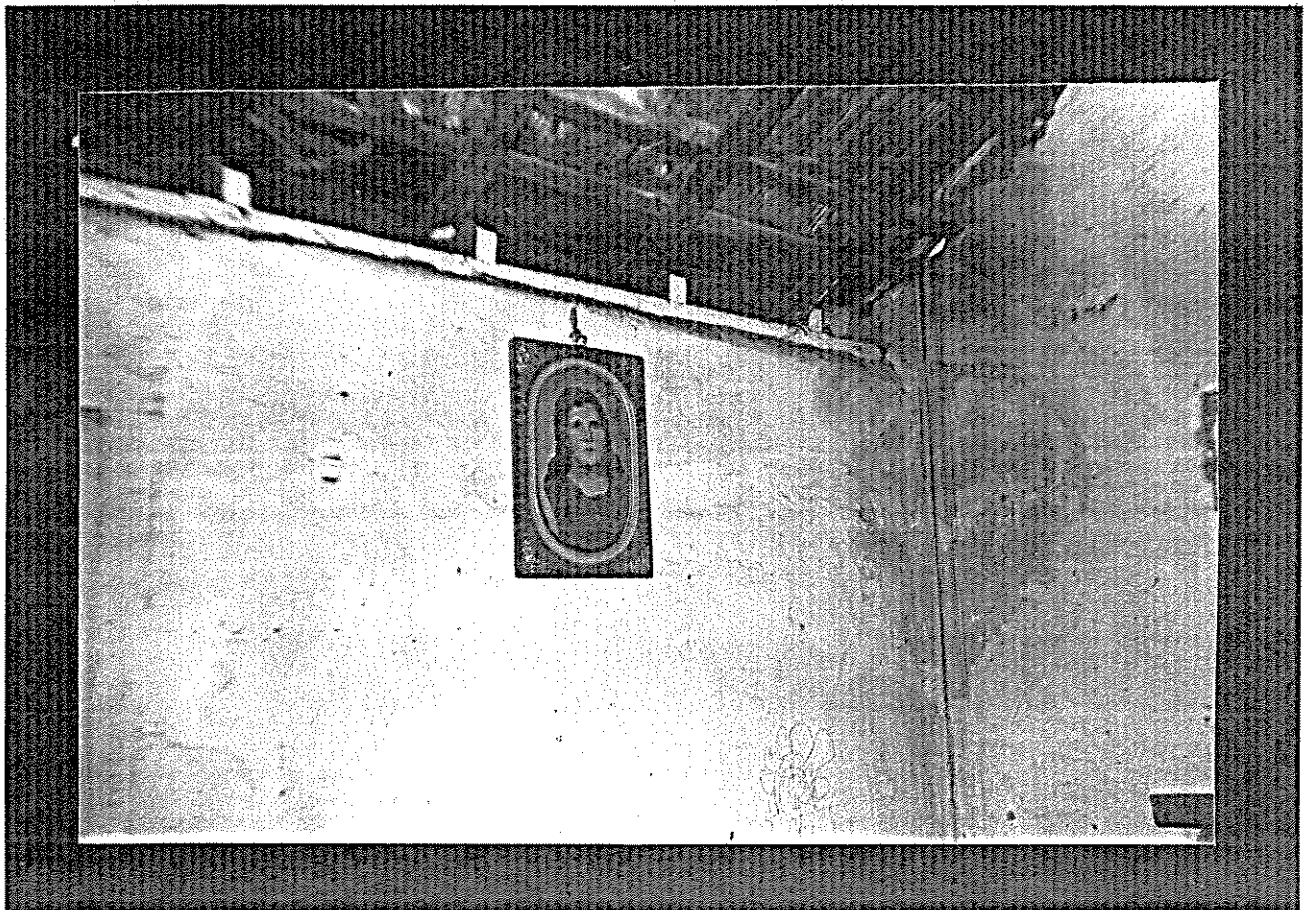
A.4.2.06



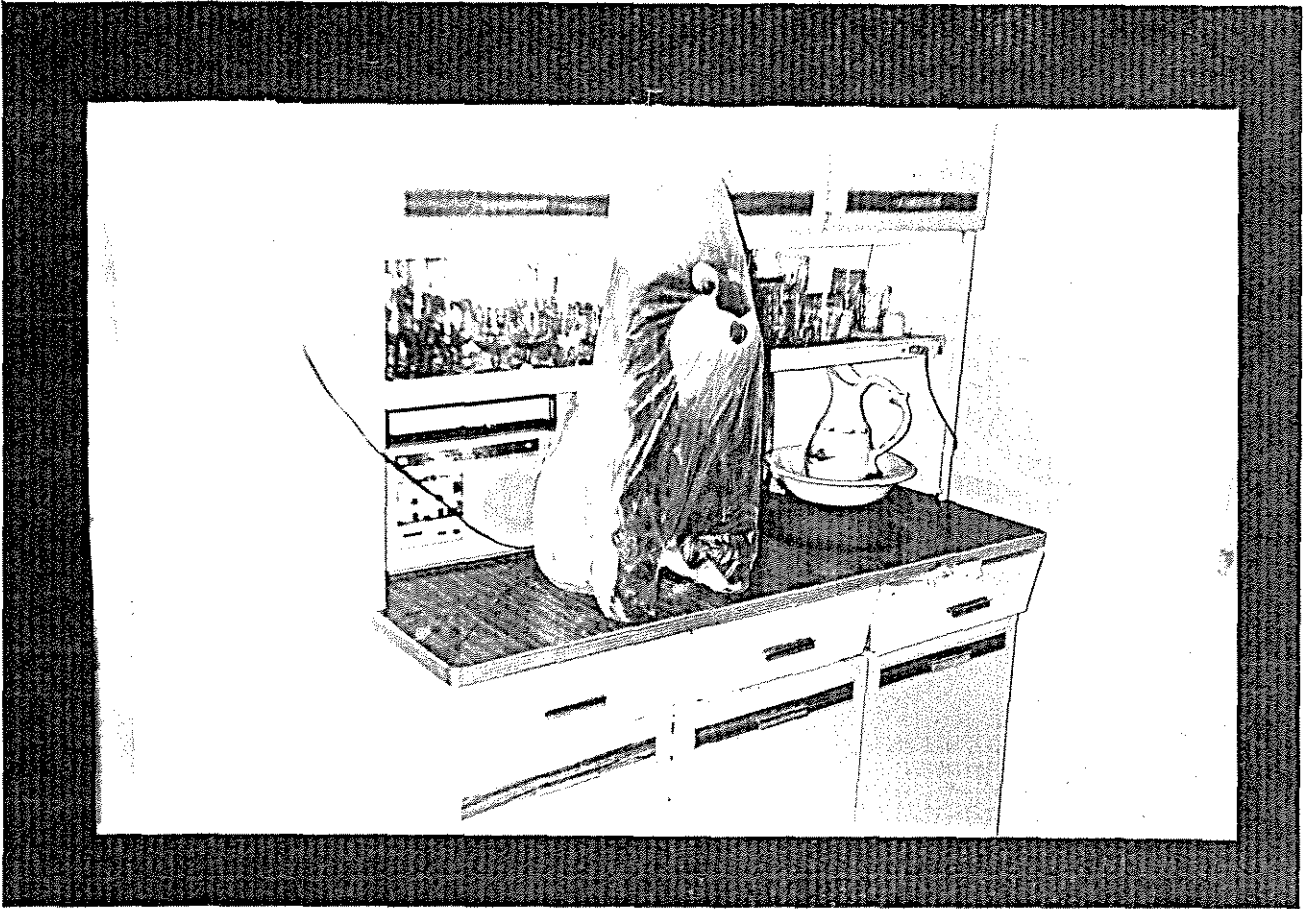
A.4.2.07



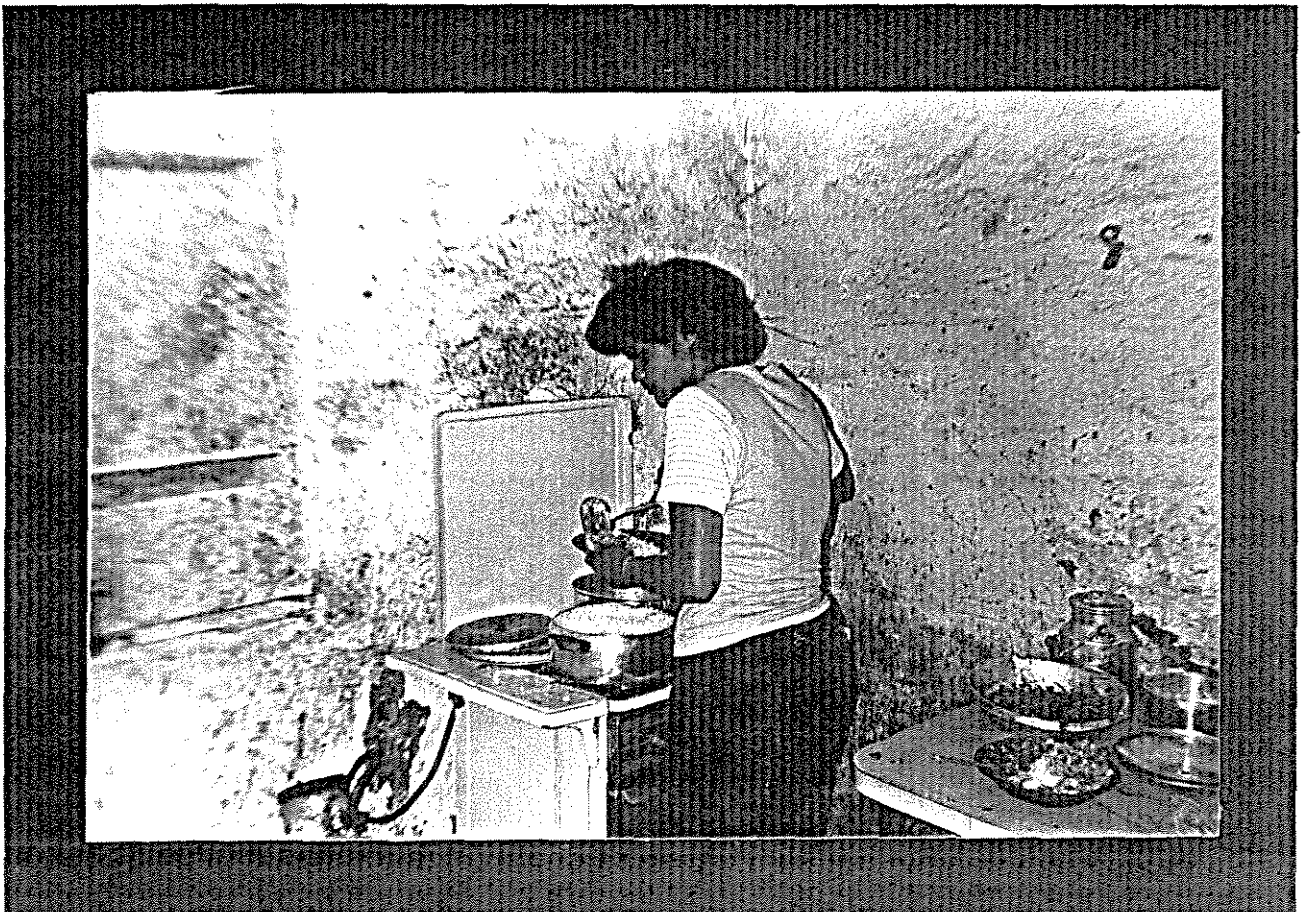
A.4.2.08



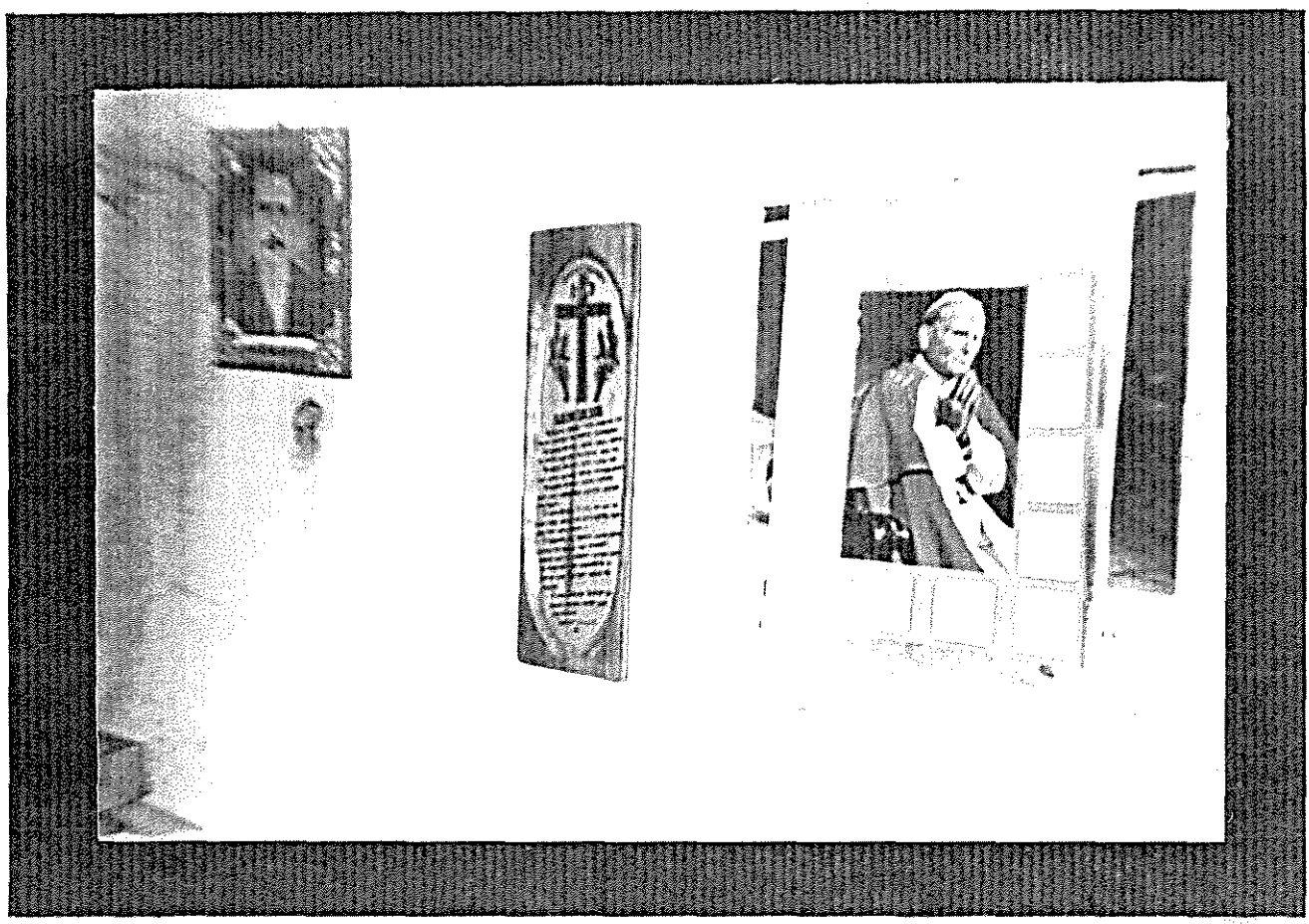
A.4.2.09



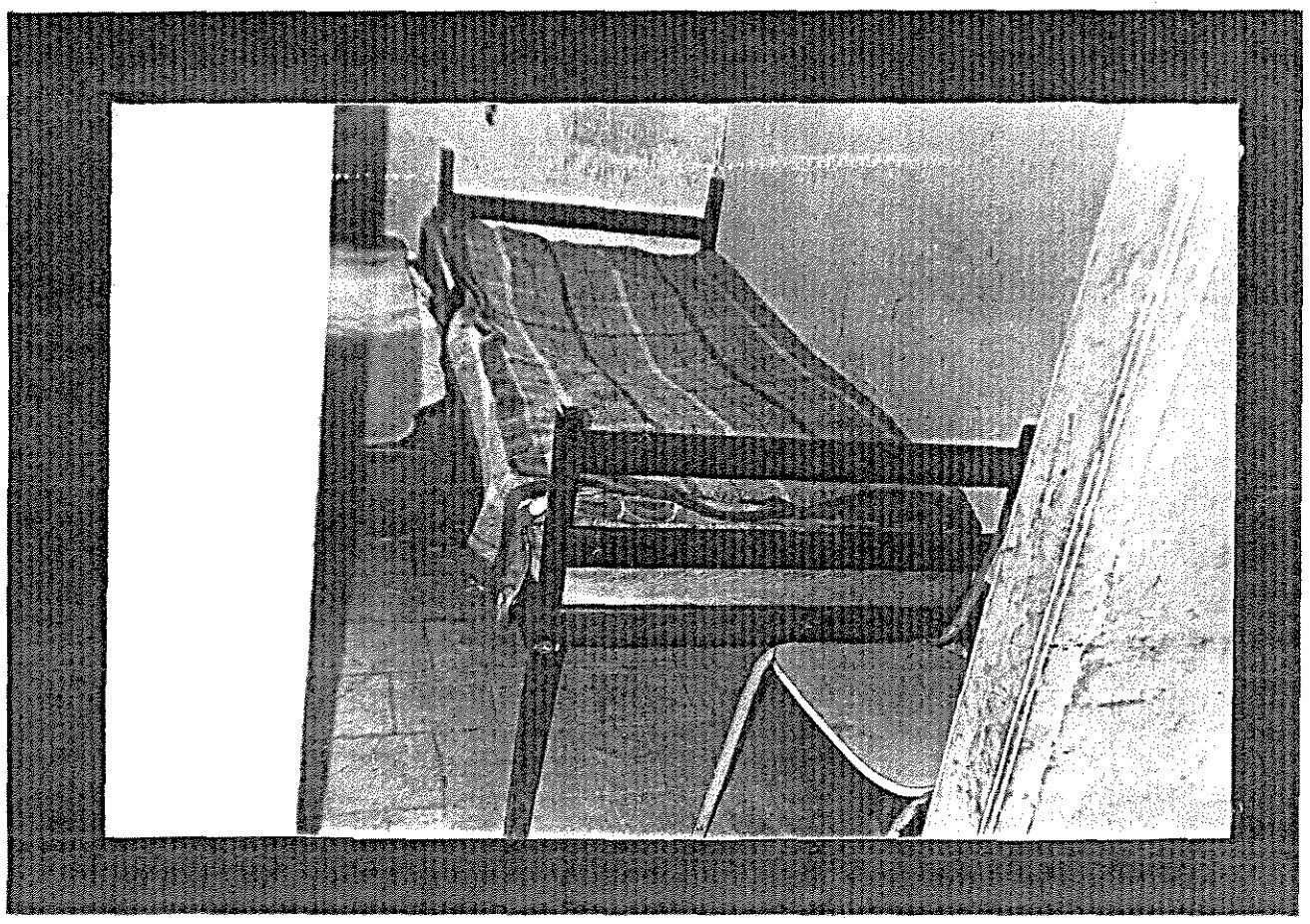
A.4.2.10



A.4.2.11



A.4.2.12



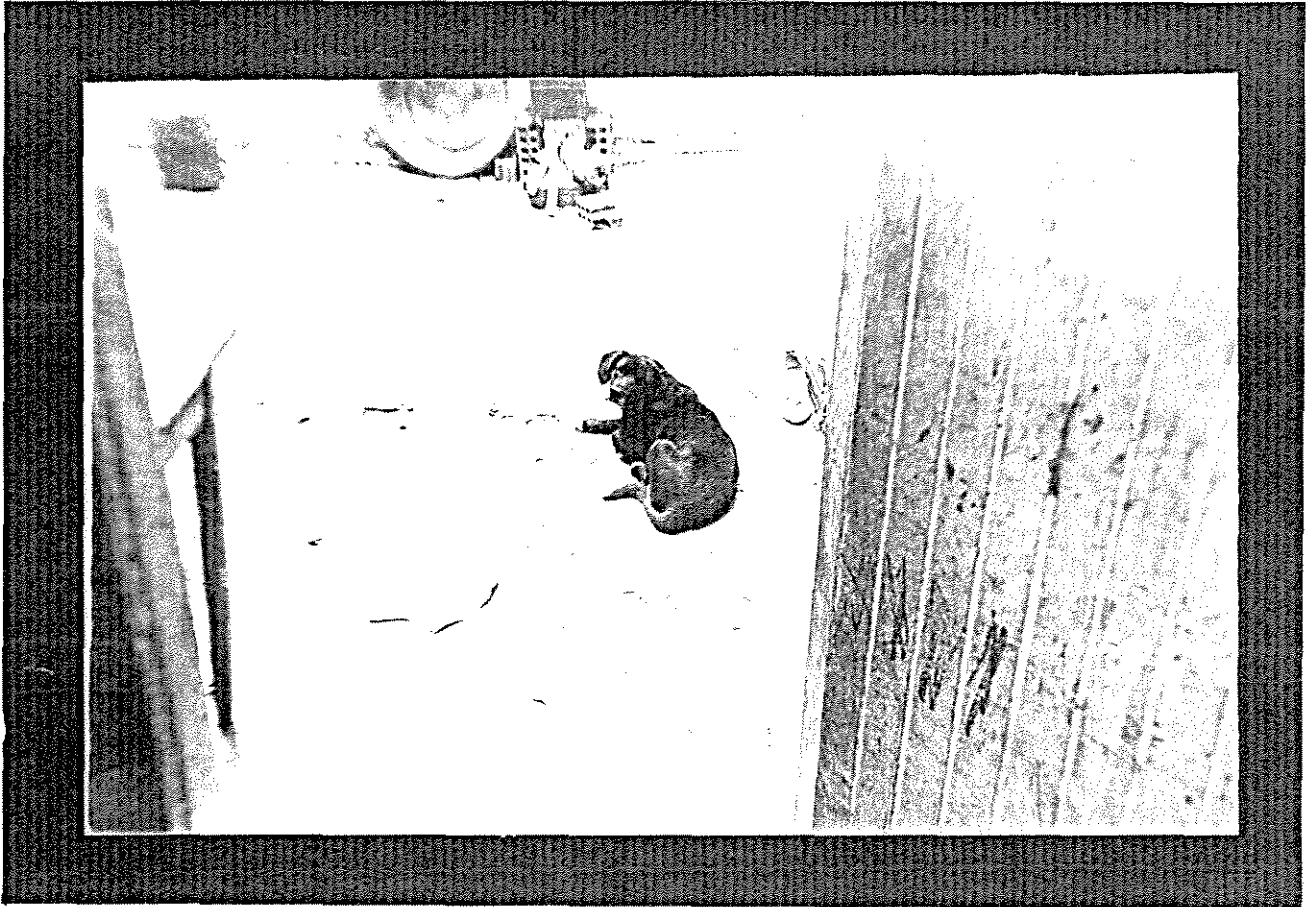
A.4.2.13



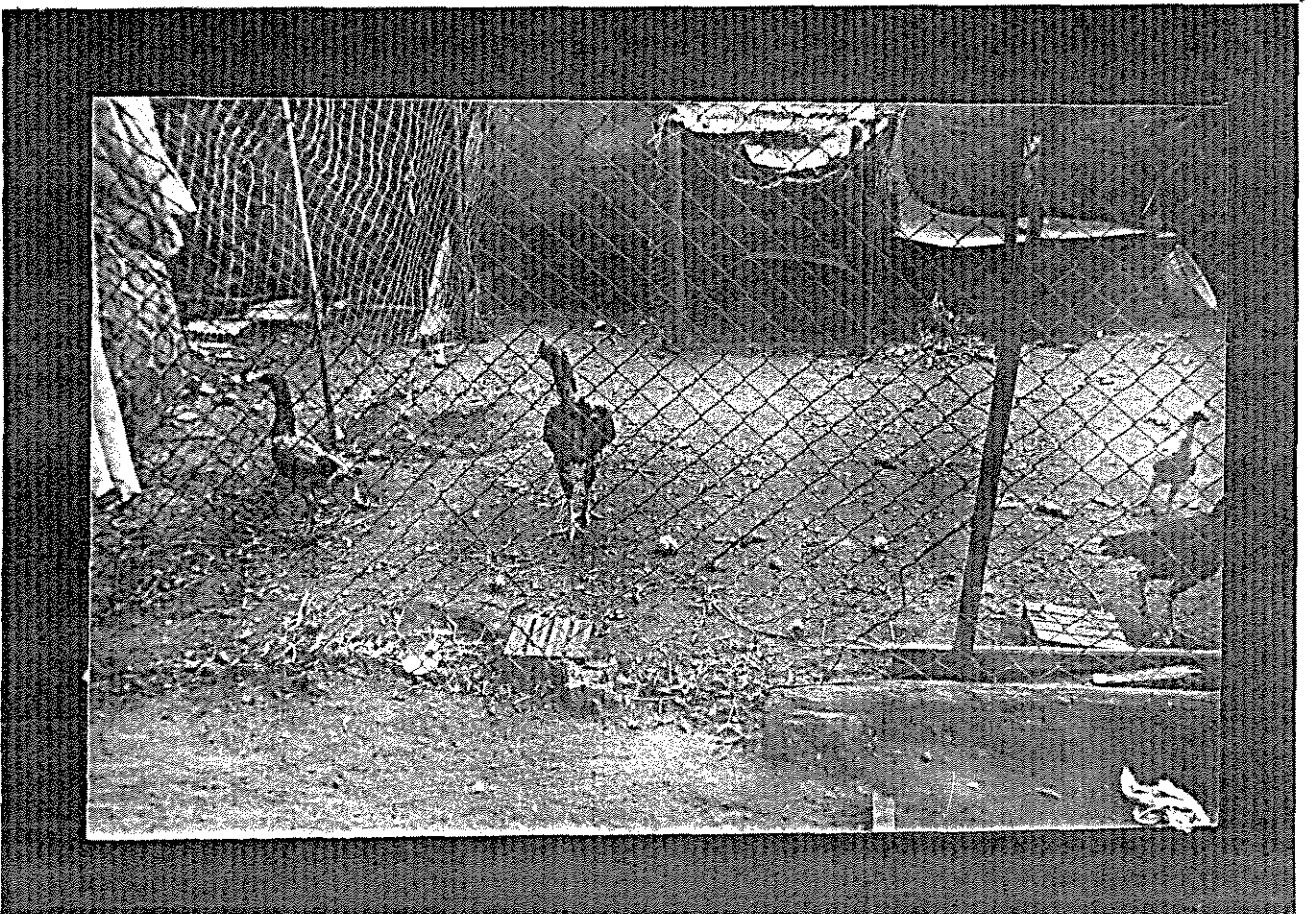
A.4.2.14



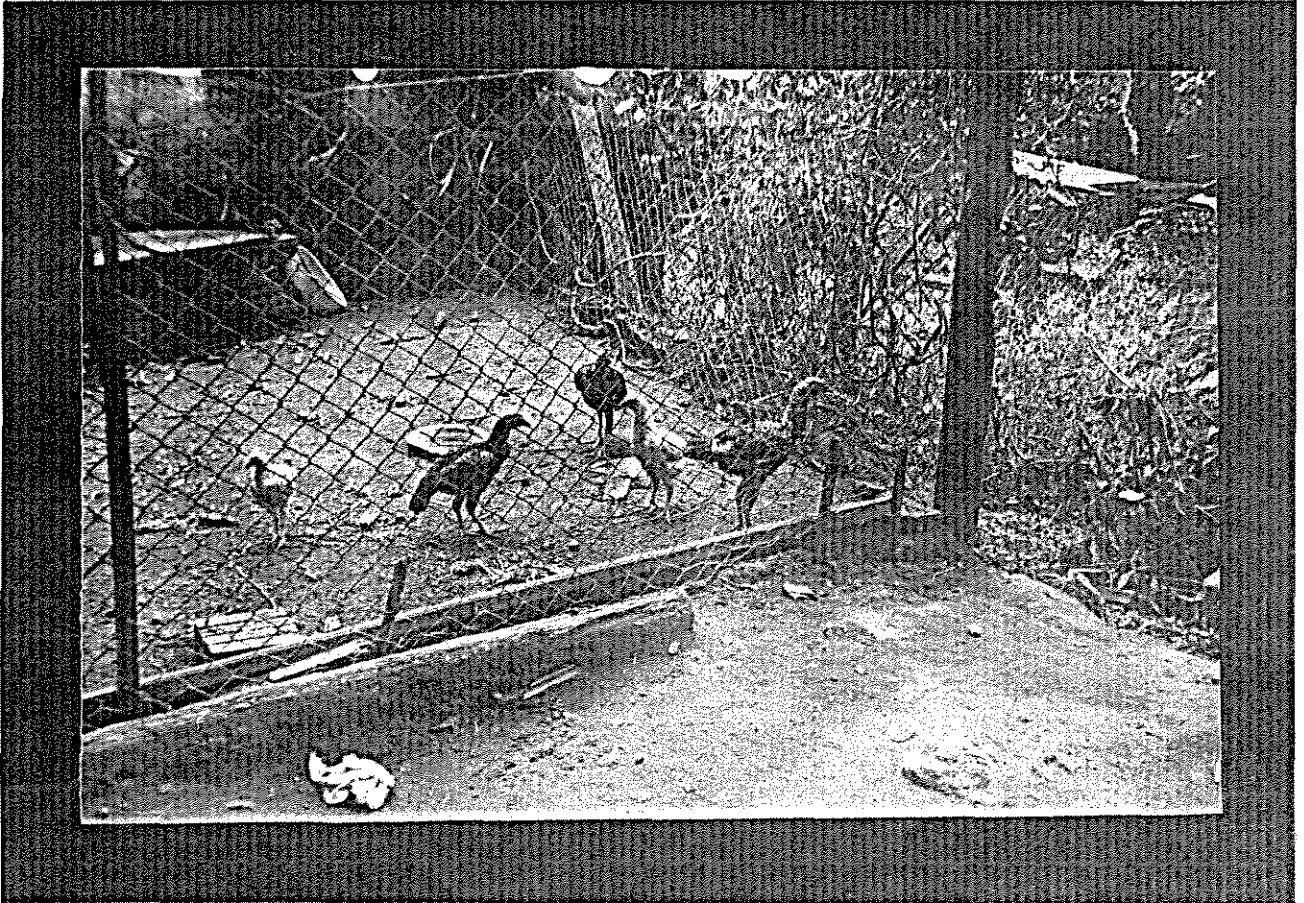
A.4.2.15



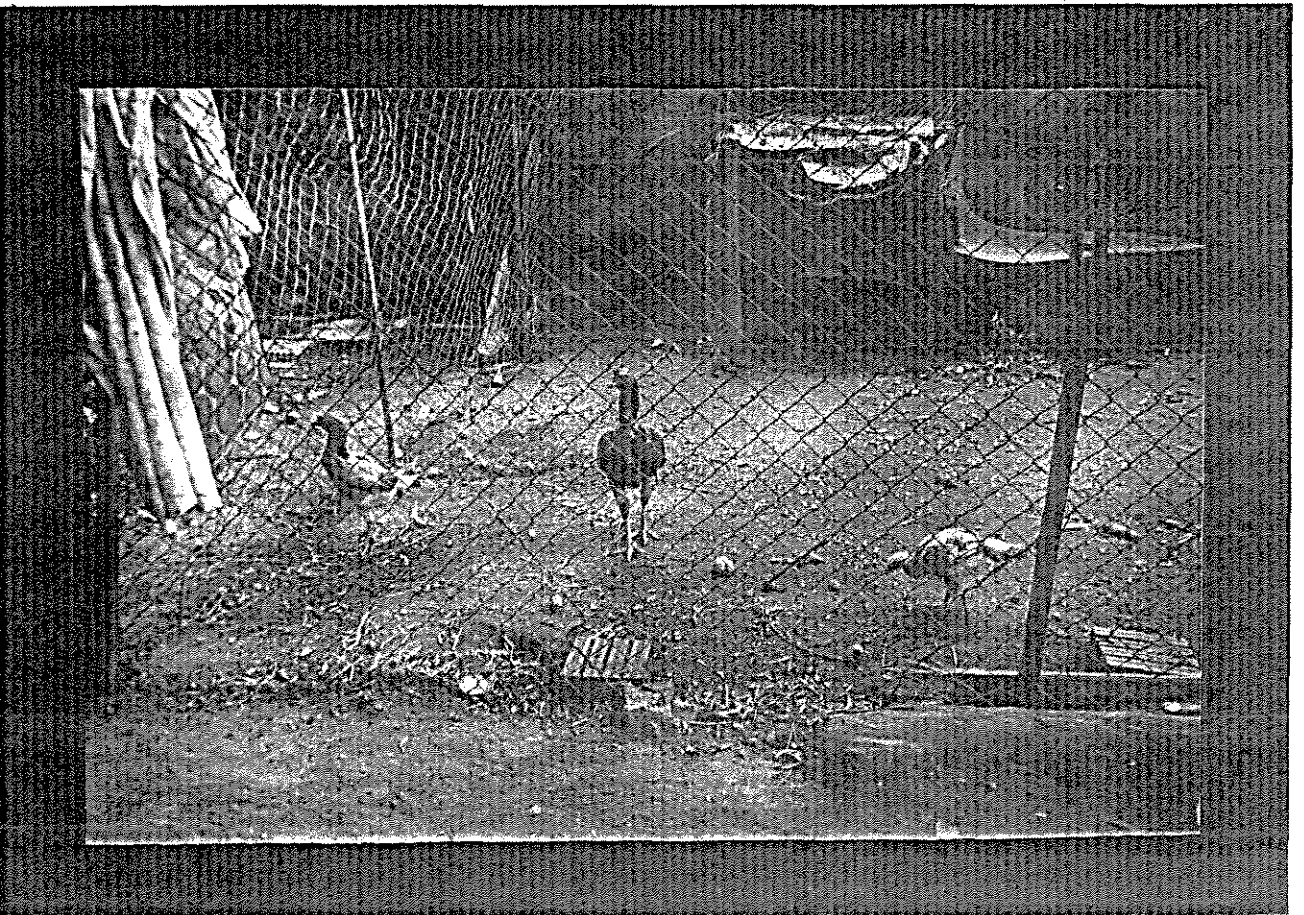
A.4.2.16



A.4.2.17



A.4.2.18f



A.4.2.01

cama	$3 \times 4 \times 5 \times 5 \times 2 \times 2 = 1200$
crucifixo	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 \times 4 = 1080$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.4.2.02

cama	$4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 \times 4 = 960$
câmara fotográfica	$4 \times 4 \times 5 \times 5 \times 1 \times 2 = 800$
parede do quarto	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 1 \times 3 = 45$

idem

A.4.2.03

cachorro	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 1 \times 2 = 450$
quintal (chão)	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 \times 1 = 675$
garrafas	$3 \times 5 \times 3 \times 1 \times 1 \times 1 = 45$

ext. social/  
ext. social

A.4.2.04

muro limítrofe c/ casa vizinha	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1080$
a casa de A.4	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 4 = 1728$

ext. social/  
ext. limiar

A.4.2.05

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 2 \times 3 = 720$
rádio	$4 \times 4 \times 4 \times 5 \times 2 \times 2 = 1280$
parede do quarto	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 = 648$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.4.2.06

bicicleta	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 2 \times 3 = 1350$
mesa (cozinha)	$2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 \times 3 = 720$
armário (cozinha)	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 2 \times 2 = 200$
porta sala/cozinha	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 2 \times 2 = 60$

int. limiar/  
int. social

A.4.2.07

estante (sala)	$2 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1080$
porta de entrada	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 1296$

int. limiar/  
int. social

A.4.2.08

retrato da mãe	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 4 \times 2 = 1800$
telhado	$3 \times 5 \times 5 \times 2 \times 4 \times 3 = 1800$
	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 4 \times 4 = 2160$

int. social/  
int. social



A.4.2.09

armário (cozinha)	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 2160$
cachorro de pelúcia	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$
rádio	$4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1440$
jarra	$2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 720$

int. social/

int.social

A.4.2.10

irmã	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 2160$
fogão	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$
mesa	$4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1440$
parede da cozinha	$2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 720$

idem

A.4.2.11

retrato do pai	$5 \times 5 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 2025$
retrato do Papa	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 810$
cruz/ oração	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$

idem

A.4.2.12

cama	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 = 810$
cadeira (quarto)	$2 \times 2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 2 = 128$
portal (sala/quarto)	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 2 \times 3 = 270$

int. limiar/

int.íntimo

A.4.2.13

filha	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 = 810$
sobrinha	$2 \times 3 \times 4 \times 4 \times 2 \times 3 = 576$
cunhado	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 2 \times 3 = 90$
armário(cozinha)	$3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 = 432$
cadeira(quarto)	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 2 \times 1 = 90$
parede da sala	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 = 648$

int.social/

int. limiar

A.4.2.14

sofá	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 900$
sobrinho	$3 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
parede da sala	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$

int. social/

int.social

A.4.2.15

cachorro	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 2 \times 2 = 720$
quintal(chão)	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 = 864$

int.intermediária  
rio /ext.semi-  
 públ.

A.4.2.16

galinheiro	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 \times 5 = 1350$
------------	---

ext.semi-públ/  
ext.semi-públ

A.4.2.17

galinheiro	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 \times 4 = 1080$
------------	---

idem

A.4.2.18

galinheiro	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 \times 5 = 1350$
------------	---

idem

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa

galinheiro	3780
casa de A.4	1728
muro limítrofe c/ casas vizinhas	1539
cachorro	1170
quintal (chão)	1080
garrafas (quintal)	45
<b>total</b>	<b>9342</b>

## Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa

parede(sala)	3780
cama	3580
armário(cozinha)	2792
rádio	2720
cachorro de pelúcia	2025
retrato da mãe	1800
telhado	1800
bicicleta	1350
porta de entrada	1296
crucifixo	1200
estante(sala)	1080
cruz/ oração	1080

sofá(sala)	1080
parede(cozinha)	974
fogão	864
retrato do Papa	810
câmara fotográfica	800
mesa(cozinha)	750
jarra	720
parede(quarto)	693
retrato do pai	450
porta(sala/quarto)	270
cadeira(quarto)	218
porta(sala/cozinha)	60
<b>total</b>	<b>32182</b>

## Agrupamento dos elementos da interioridade da casa

## sala

parede	3780
retrato/mãe	1800
telhado	1800
porta de entrada	1296
estante	1080
cruz/oração	1080
sofá	1080
retrato/Papa	810
retrato/pai	450
porta(sala/quarto)	270
porta(sala/cozinha)	60
<b>total</b>	<b>13506</b>

## quarto

cama	3570
rádio	1280
crucifixo	1200
câmara fotográfica	800
parede	693
cadeira	218
<b>total</b>	<b>7761</b>

## cozinha

armário	2792
cachorro de pelúcia	2025
rádio	1440
bicicleta	1350
parede	974
fogão	864
mesa	750
jarra	720
<b>total</b>	<b>10915</b>

## Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

irmã	2025
sobrinho	900
filha	810
sobrinha	576
cunhado	90
total	4401

## Quadro 4 - Total Geral

elementos da exterioridade	9342
elementos da interioridade	32182
presença humana	4401
total geral	45925

A.5

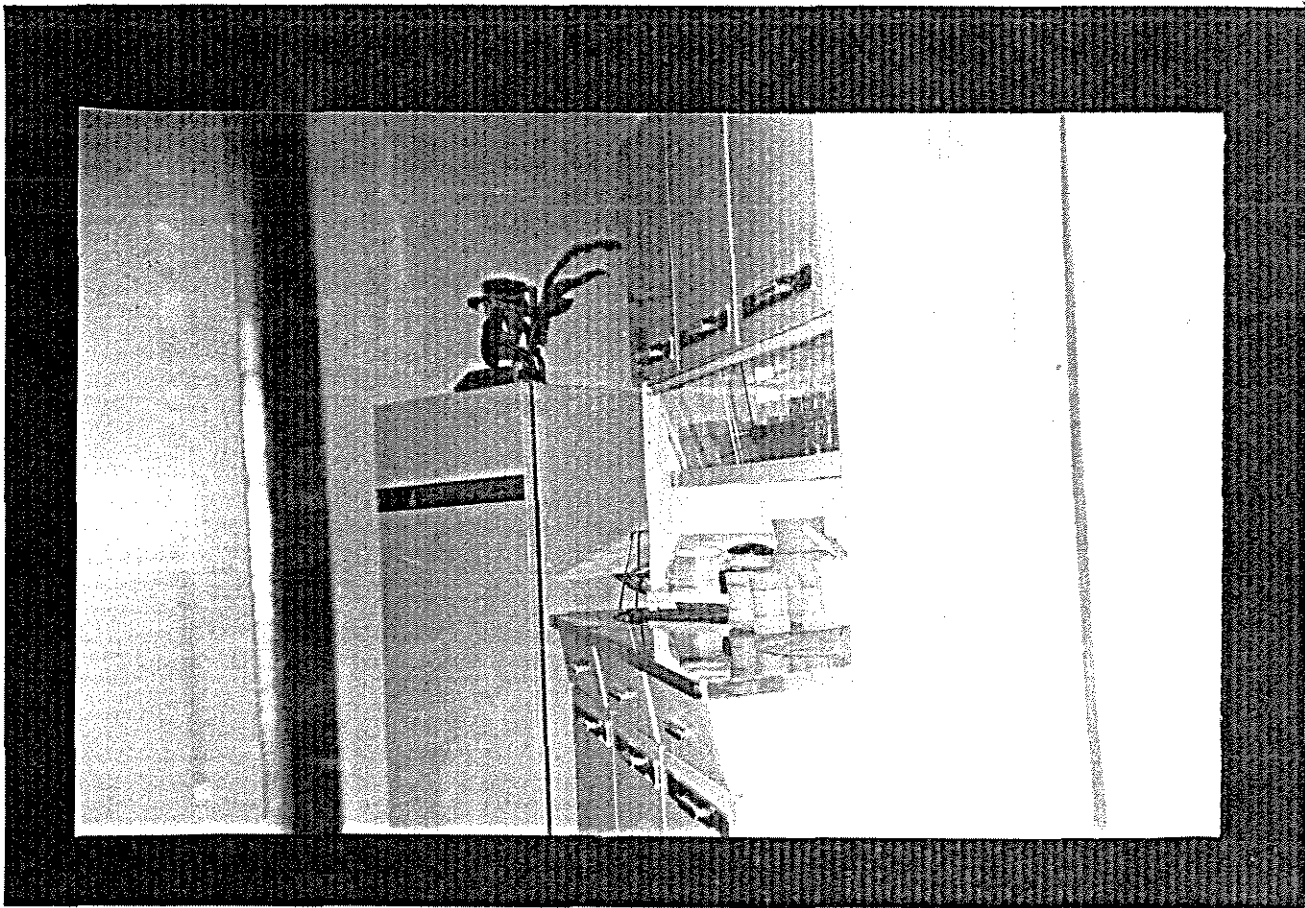
A.5.2.01



A.5.2.02



A.5.2.03



A.5.2.18



A.5.2.19



A.5.2.20





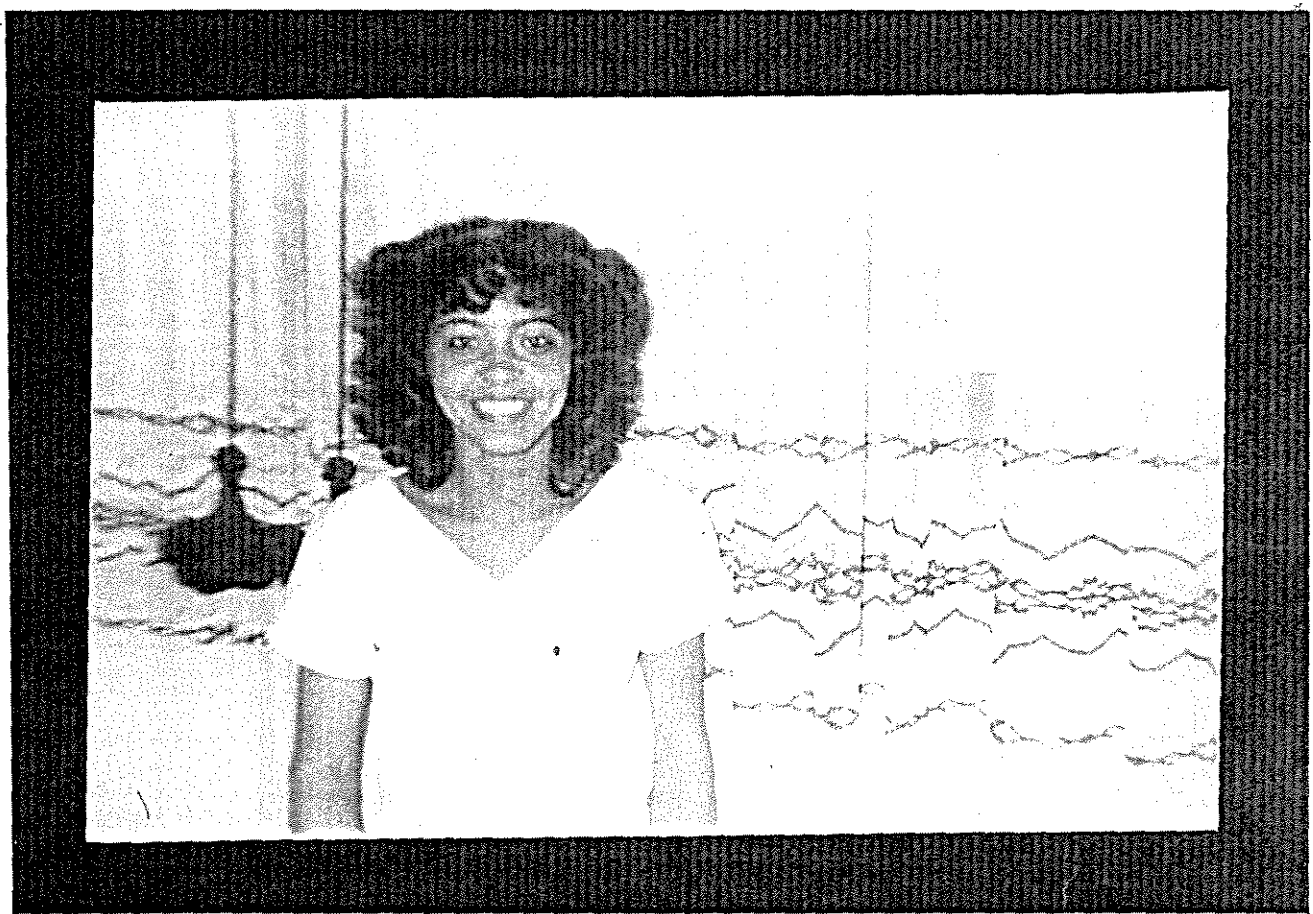
A.5.2.21



A.5.2.22



A.5.2.23f



A.5.2.01

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
cachorro de pelúcia	$2 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$
crucifixo	$4 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
abajur	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.5.2.02

estante	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 4 = 2160$
televisão	$2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 576$
toca-disco	$4 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 1152$
rádio	$2 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 1 = 96$
mesa	$2 \times 1 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 120$

int. social/  
int. social

A.5.2.03

geladeira	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 768$
armário (cozinha)	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 = 1620$
liquidificador	$4 \times 4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 = 720$
paredes (acesso à cozinha)	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 3 = 405$

int. limiar/  
int. social

A.5.2.18

esposa	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
cama	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 540$
cachorro de pelúcia	$1 \times 3 \times 2 \times 1 \times 3 \times 2 = 36$
crucifixo	$3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 \times 1 = 216$
abajur	$3 \times 4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.5.2.19

esposa	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
geladeira	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
armário (cozinha)	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$
liquidificador	$2 \times 5 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 120$
porta (cozinha)	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 486$

int. limiar/  
int. social

A.5.2.20

cama	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
cachorro de pelúcia	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 576$
esposa	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 = 1620$
cortina	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 = 972$

int. íntimo/

int. íntimo

A.5.2.21

esposa	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$
penteadeira	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 4 = 1728$

idem

A.5.2.22

esposa	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1440$
estante	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
televisão	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 360$
toca-disco	$2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 720$
rádio	$1 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 15$
porta (sala/quarto)	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 = 864$
mesa	$1 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 30$

int. social/

int. social

A.5.2.23

esposa	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
cortina	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 5 = 1620$

int. íntimo/

int. íntimo

Quadro 1 - Elementos da interioridade da casa

cortina	2592
estante	2170
abajur	2160
cama	2130
toca-disco	1870
penteadeira	1728
armário (cozinha)	1710
crucifixo	1296
geladeira	1200
televisão	930
cachorro de pelúcia	900
porta (sala/quarto)	864
liquidificador	840
porta (cozinha)	486
parede (acesso à cozinha)	405
mesa	150
rádio	111
<b>total</b>	<b>21542</b>

Agrupamento dos elementos da interioridade da casa

## sala/copa

estante	2170
toca-disco	1870
televisão	930
porta	864
mesa	150
rádio	111
<b>total</b>	<b>6095</b>

## quarto

cortina	2592
abajur	2160
cama	2130
penteadeira	1728
crucifixo	1296
cach. pelúcia	900
<b>total</b>	<b>10806</b>

## cozinha

armário	1710
geladeira	1200
liquidificador	840
porta	486
parede	405
<b>total</b>	<b>4641</b>

## Quadro 2 - Presença humana - familiares e afins

esposa	8325
--------	------

## Quadro 3 - Total geral

elementos da interioridade da casa	21542
presença humana	8325
total geral	29867

A.6

A.6(A)

A.6.2.01



A.6.2.02





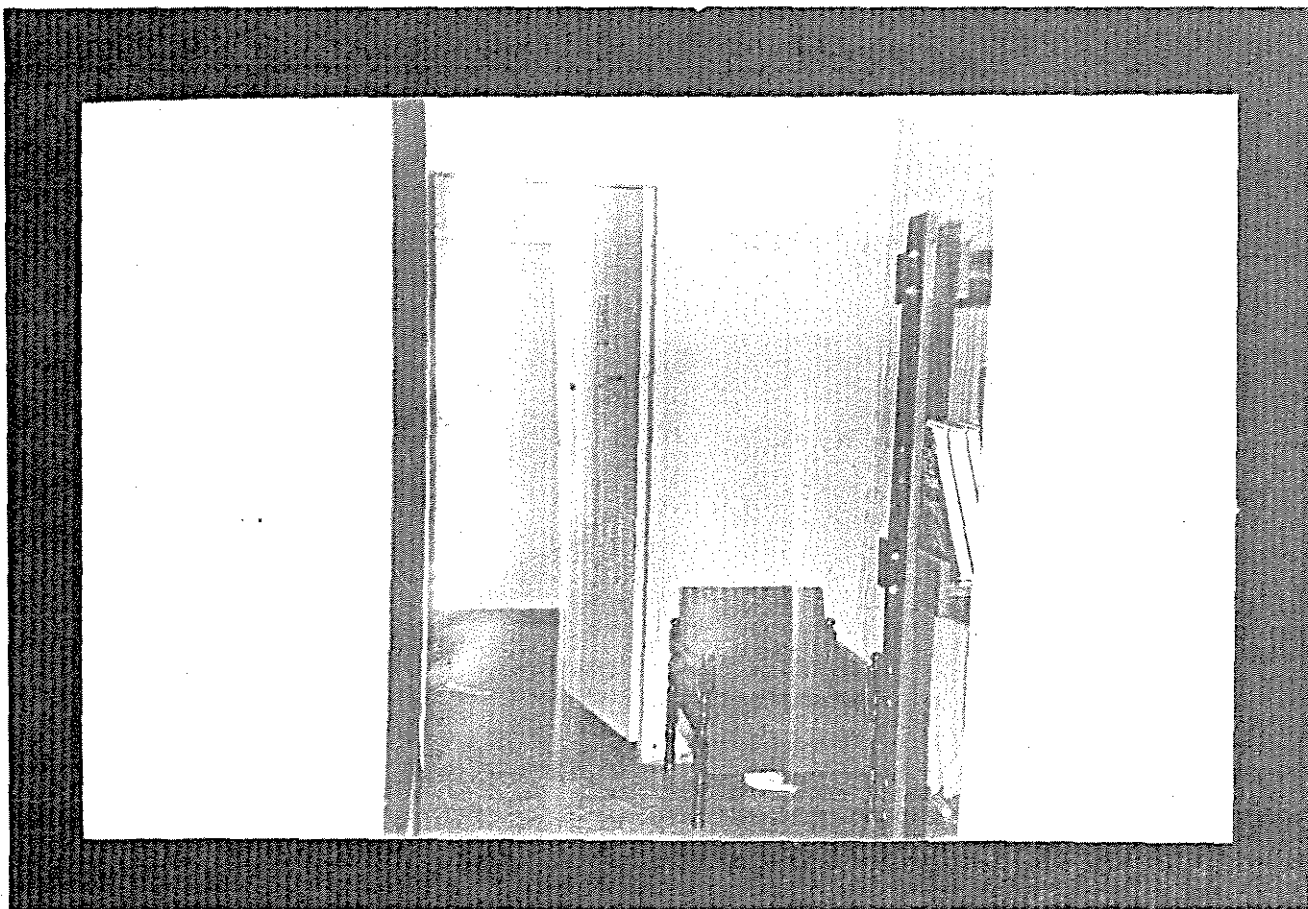
A.6.2.03



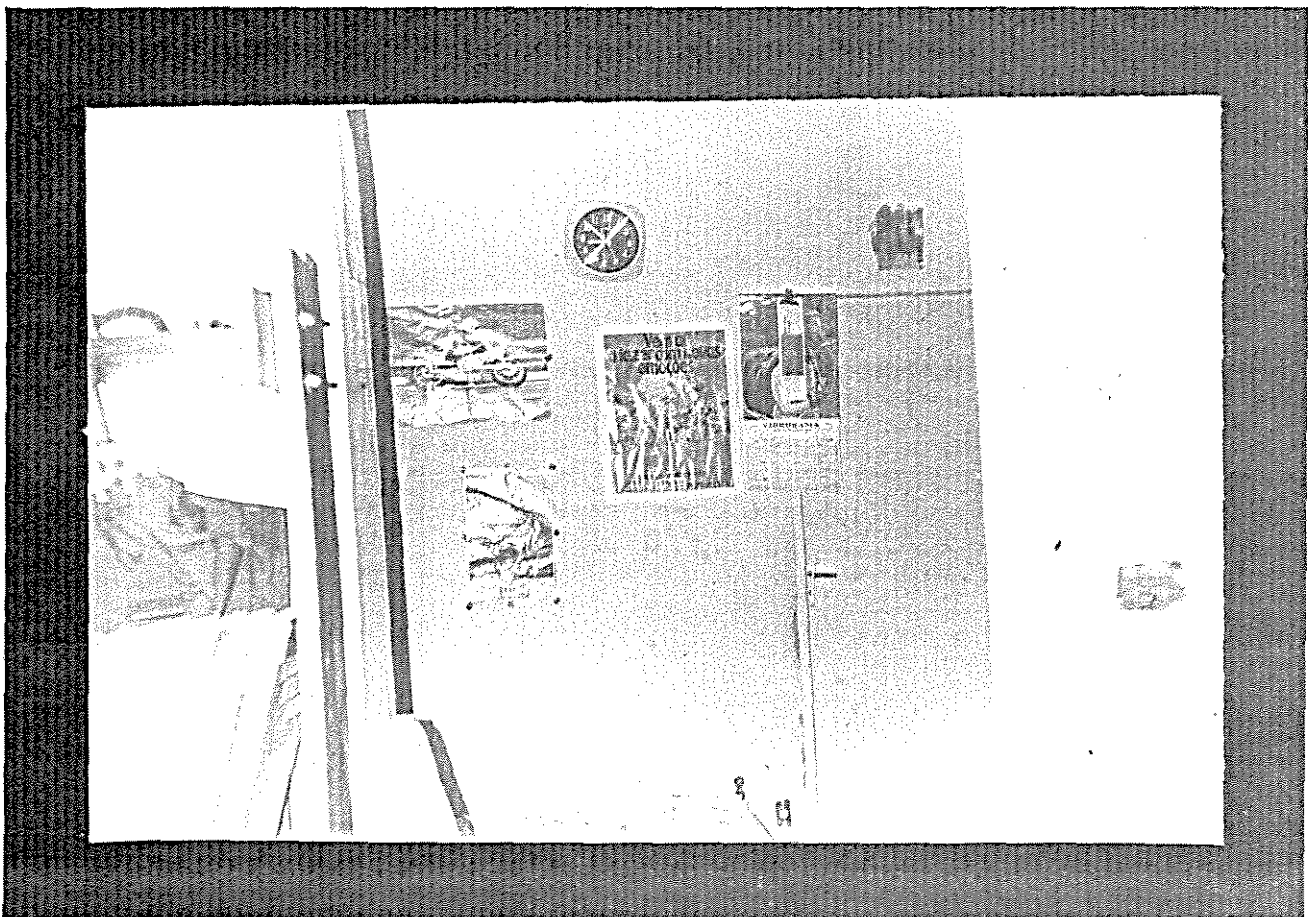
A.6.2.04



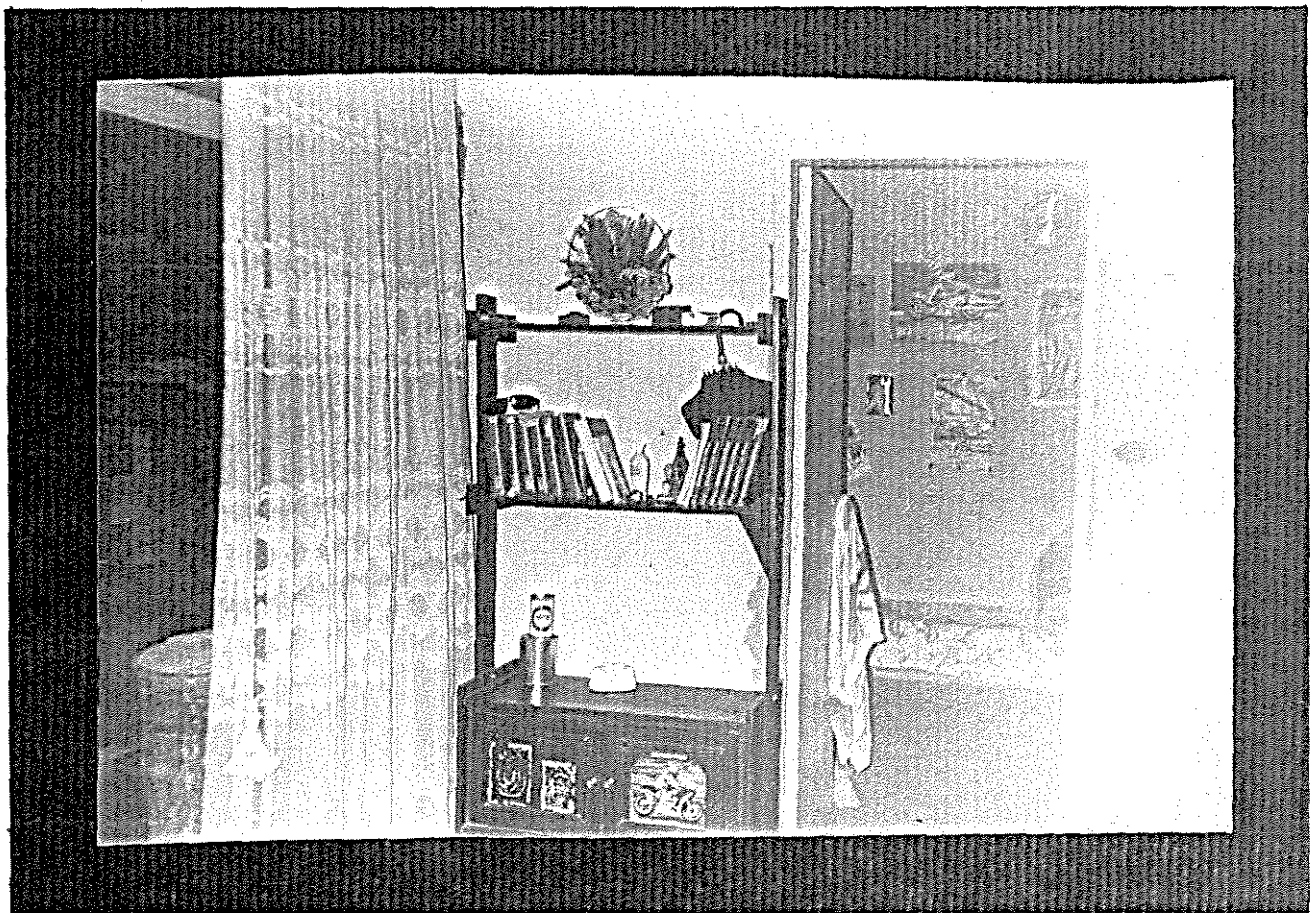
A.6.2.05



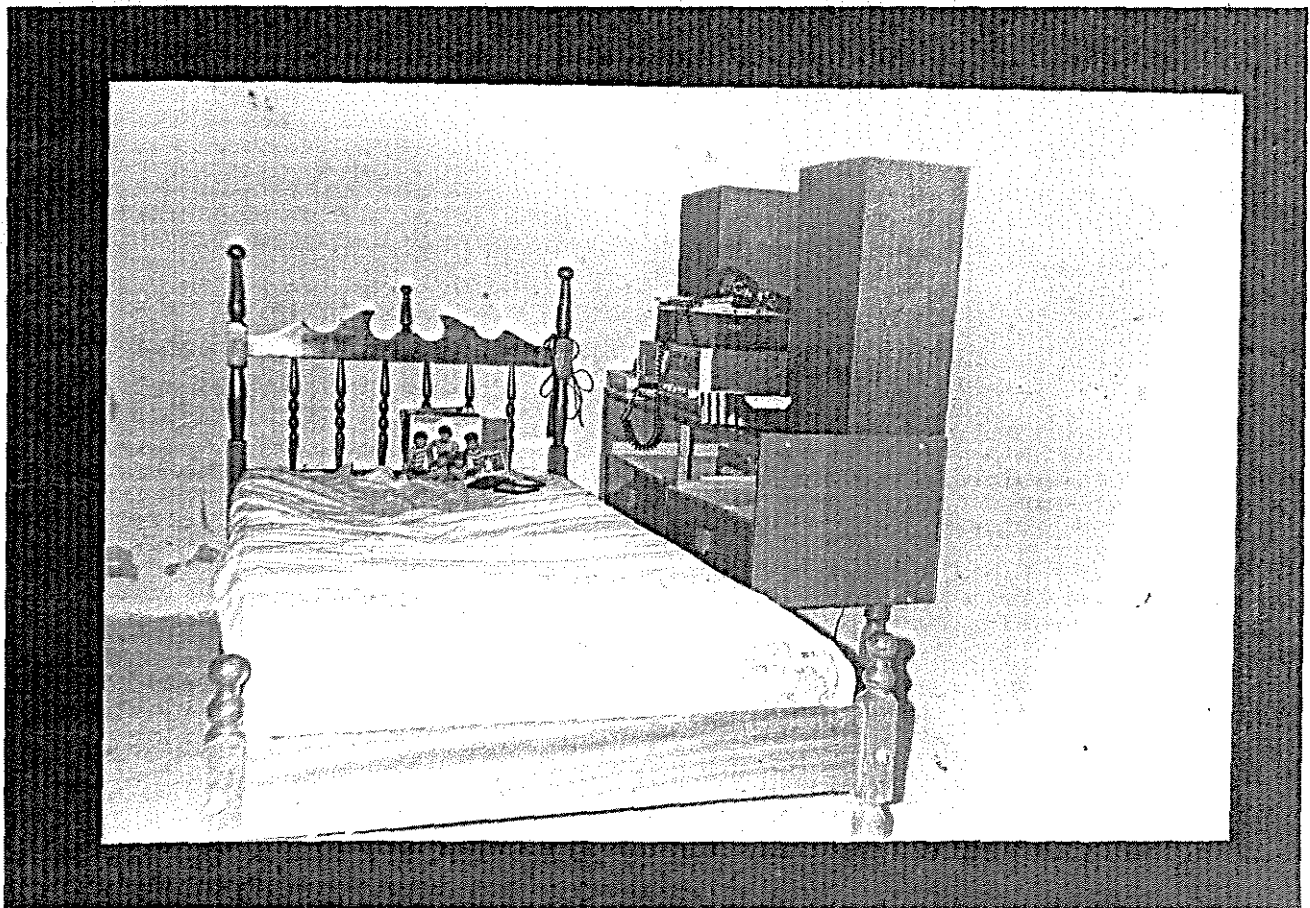
A.6.2.06



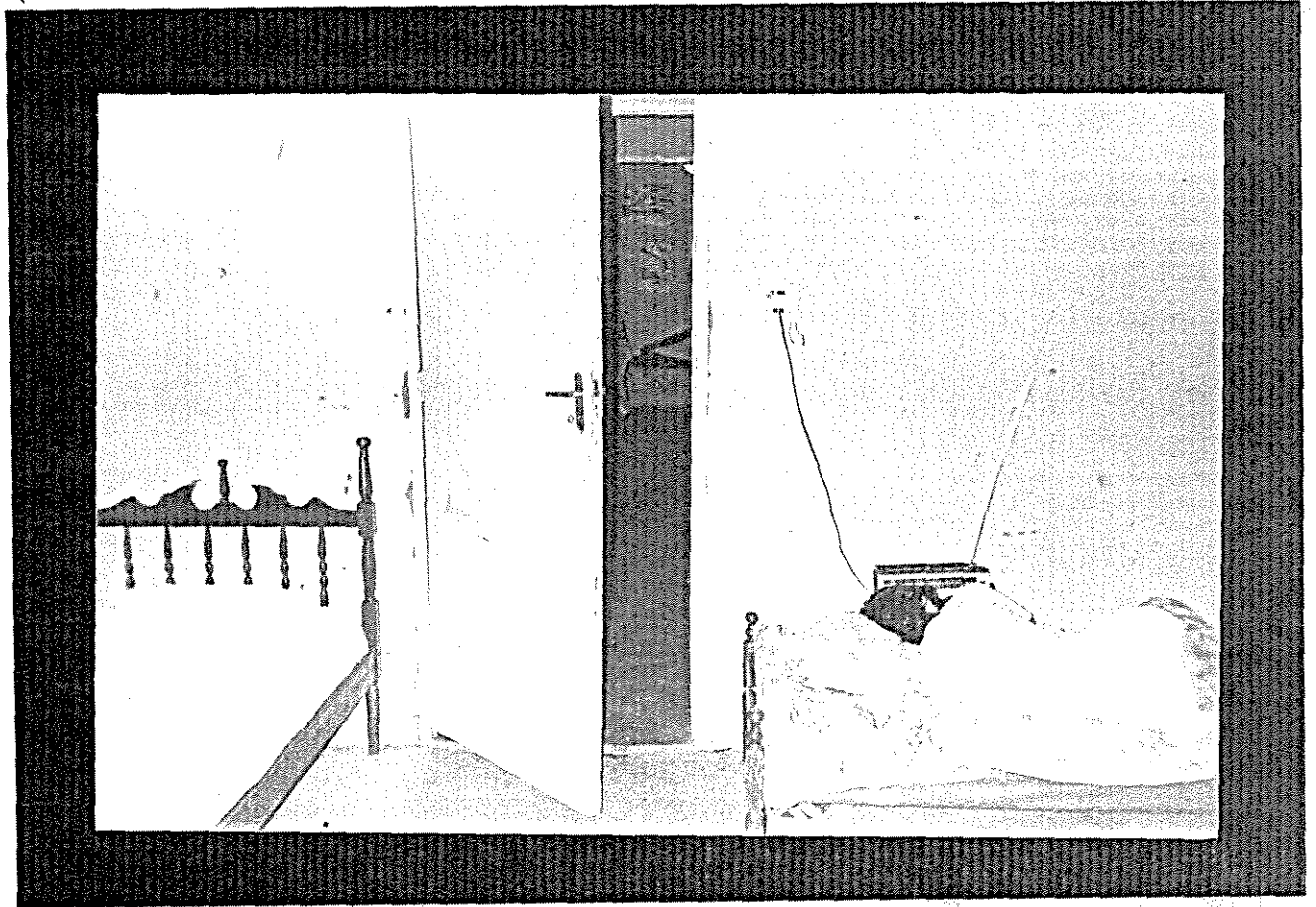
A.6.2.07



A.6.2.08



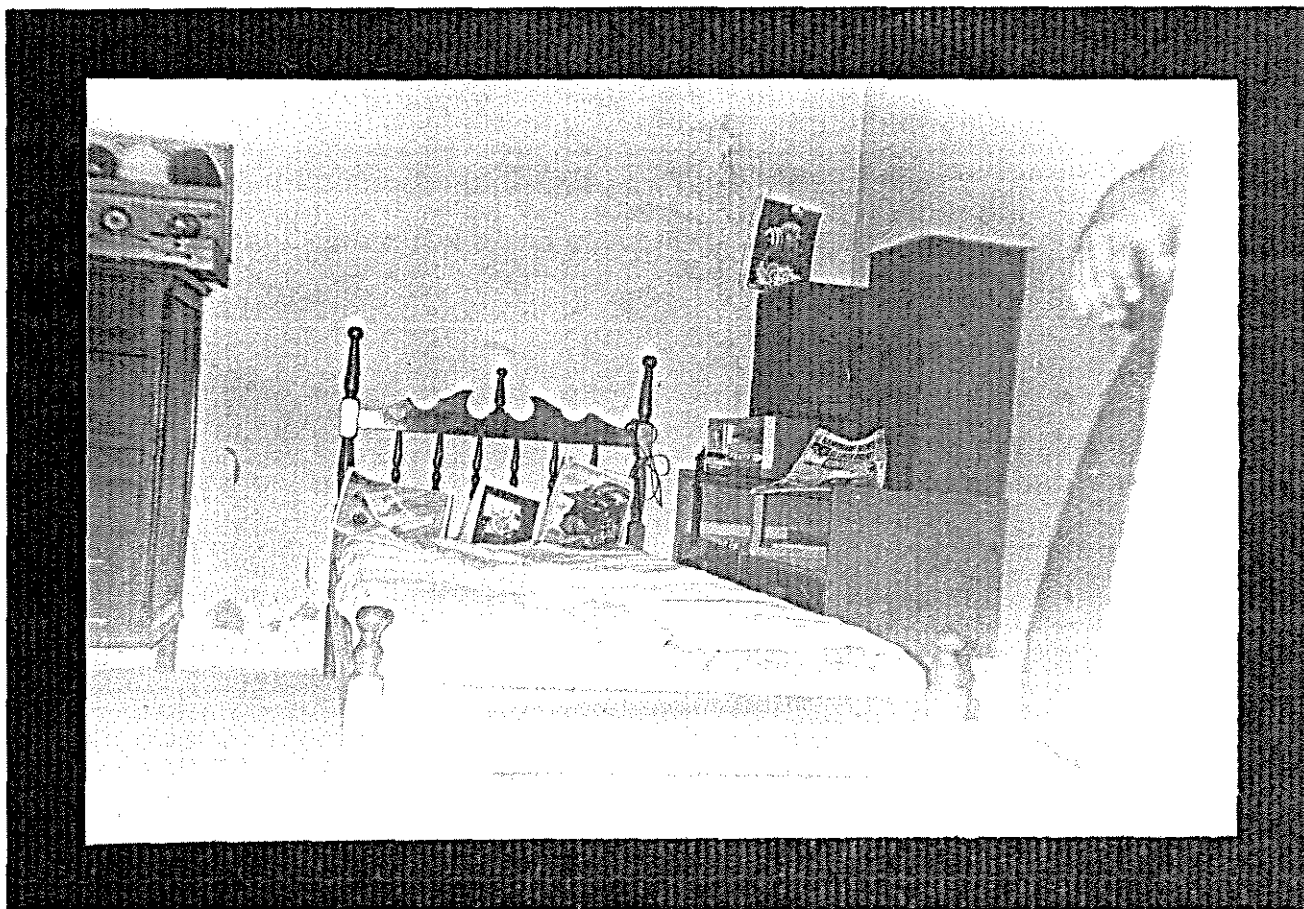
A.6.2.09



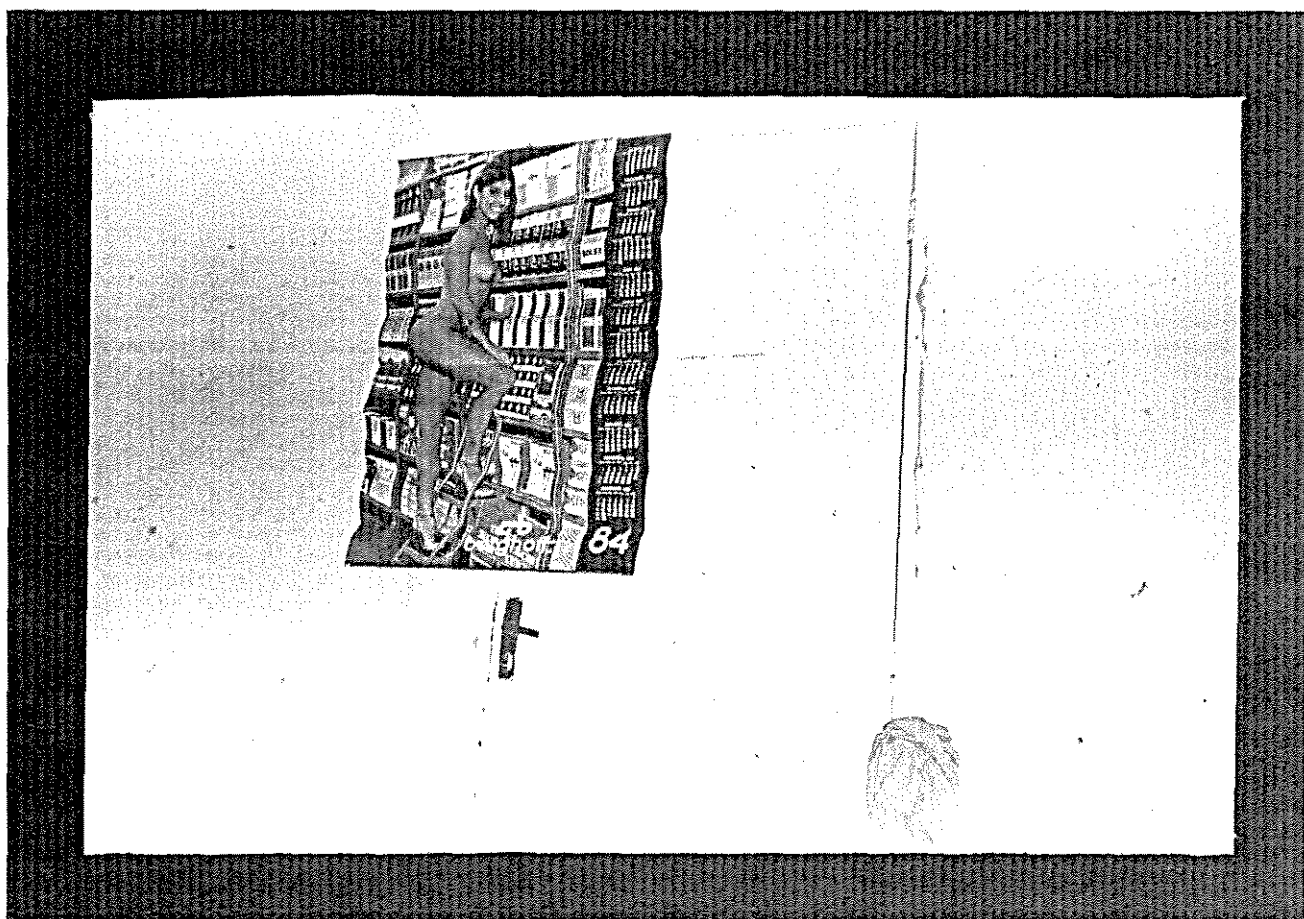
A.6.2.10



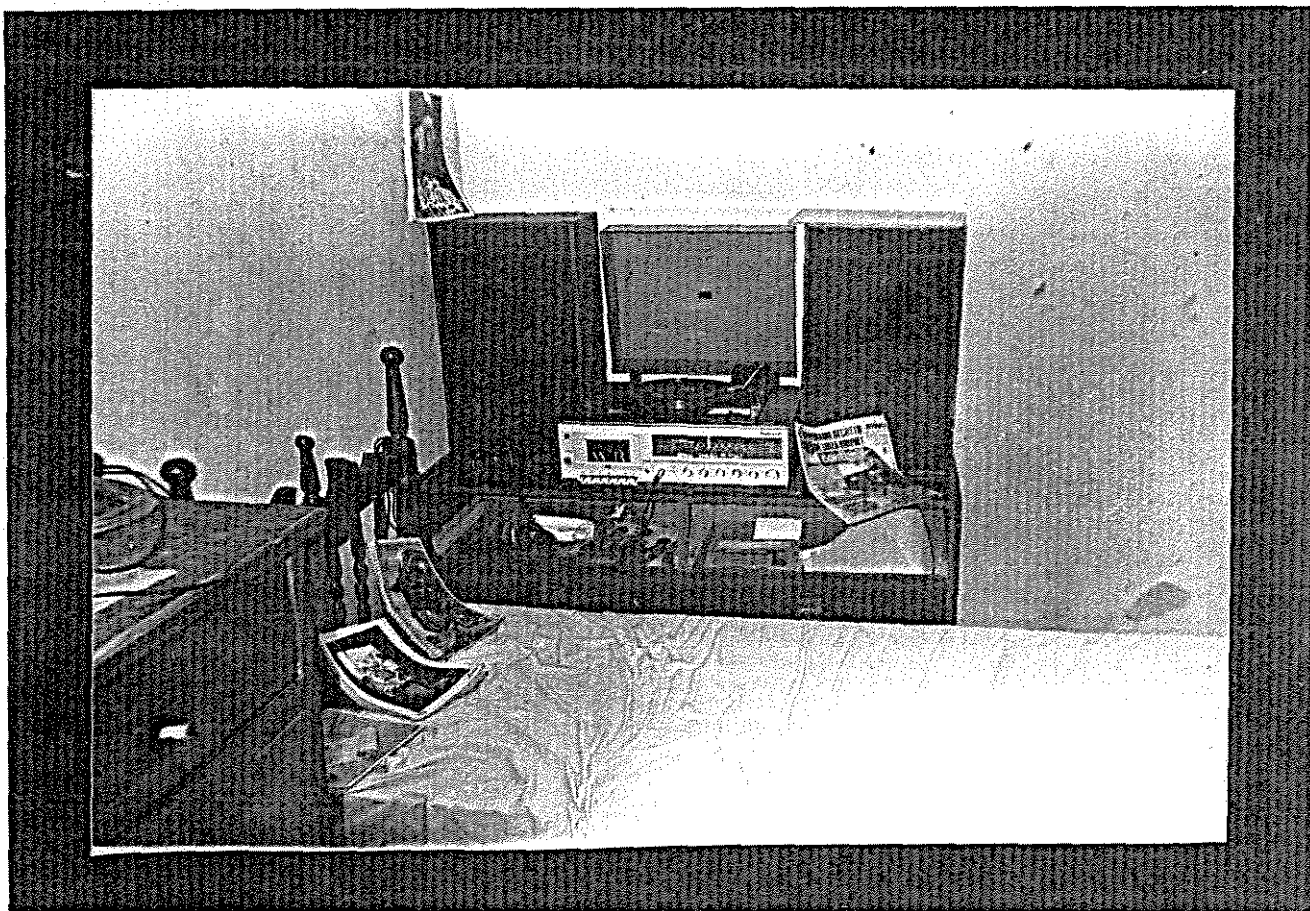
A.6.2.11



A.6.2.12



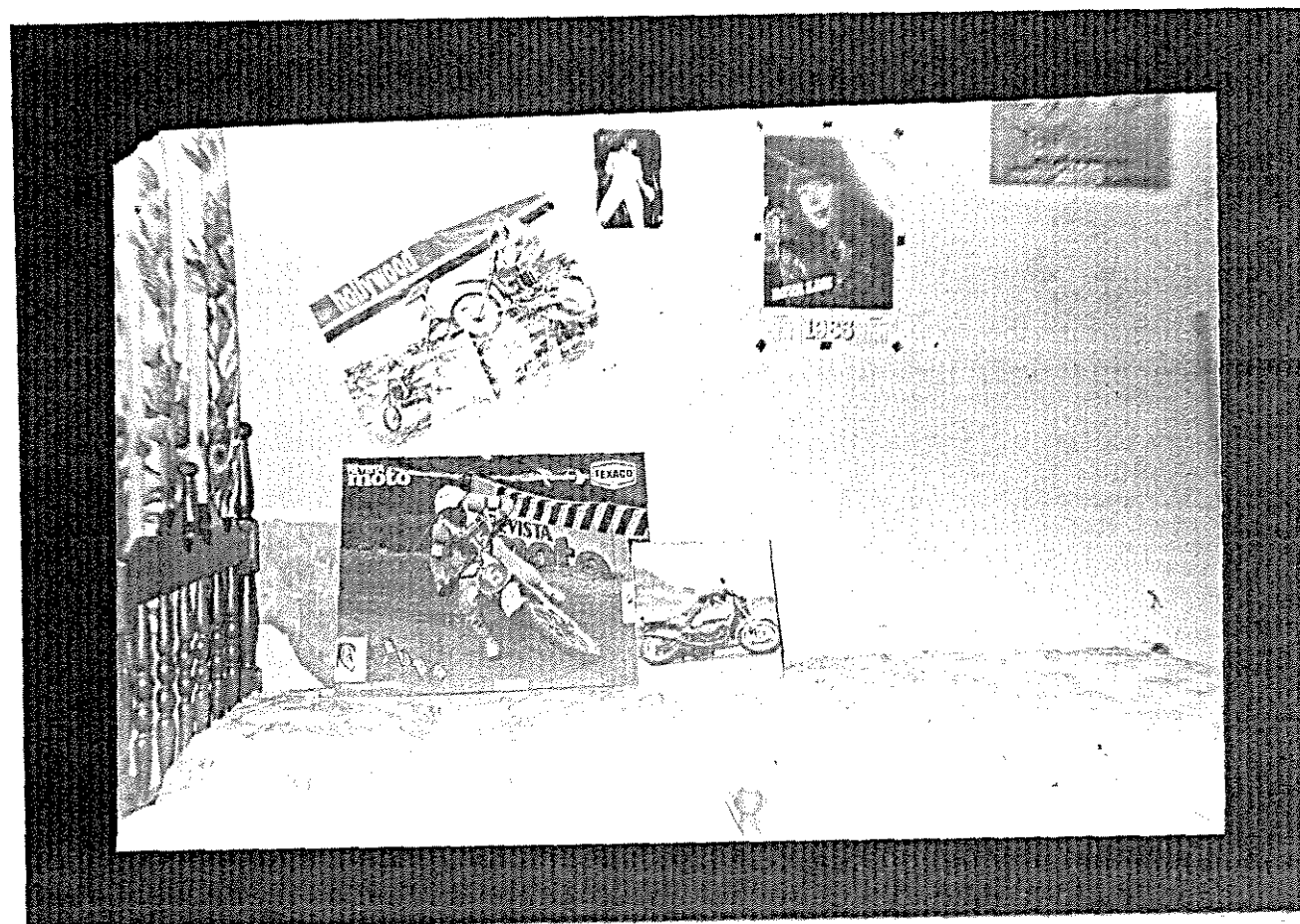
A.6.2.13f



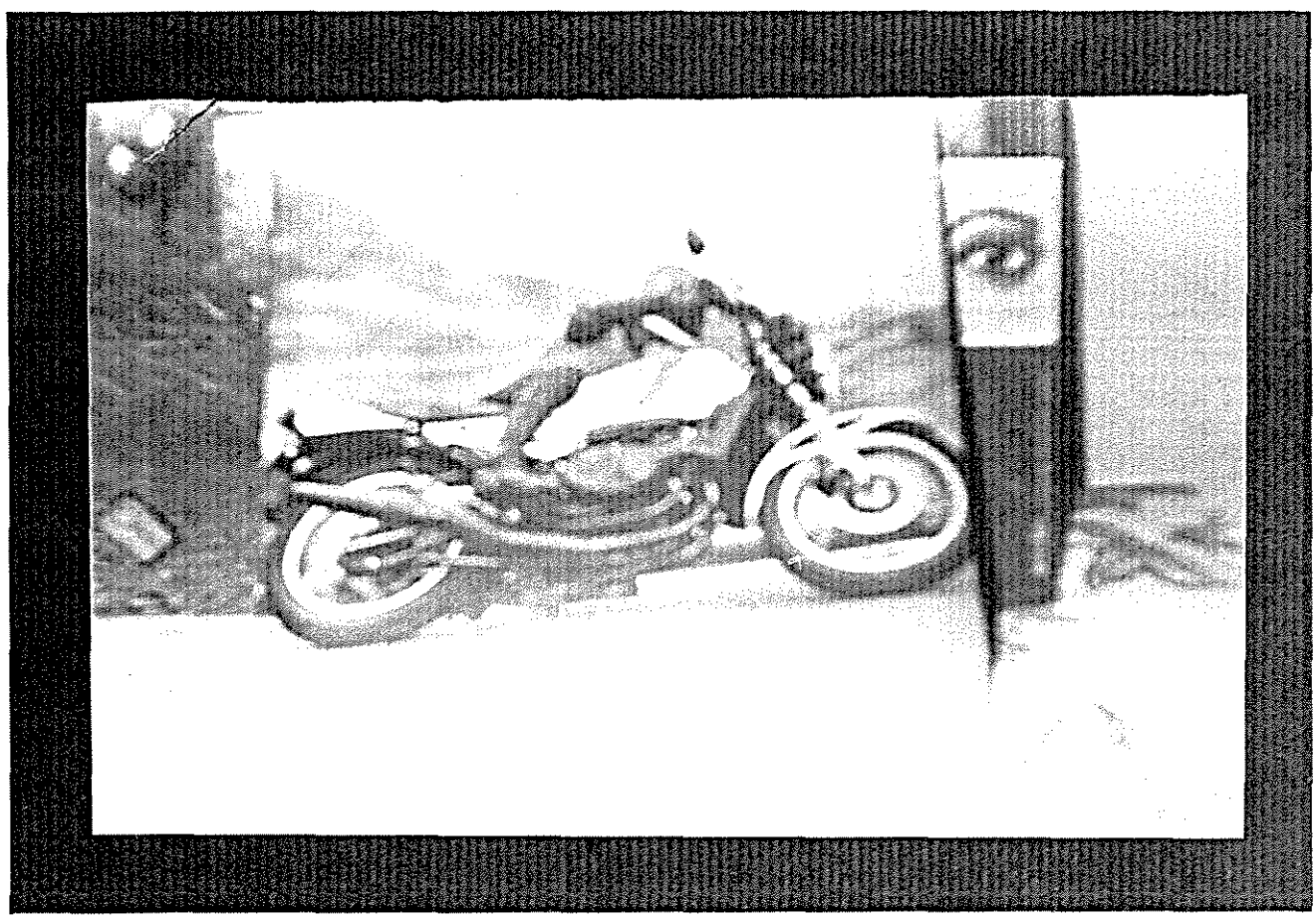
A.6(A).2.01



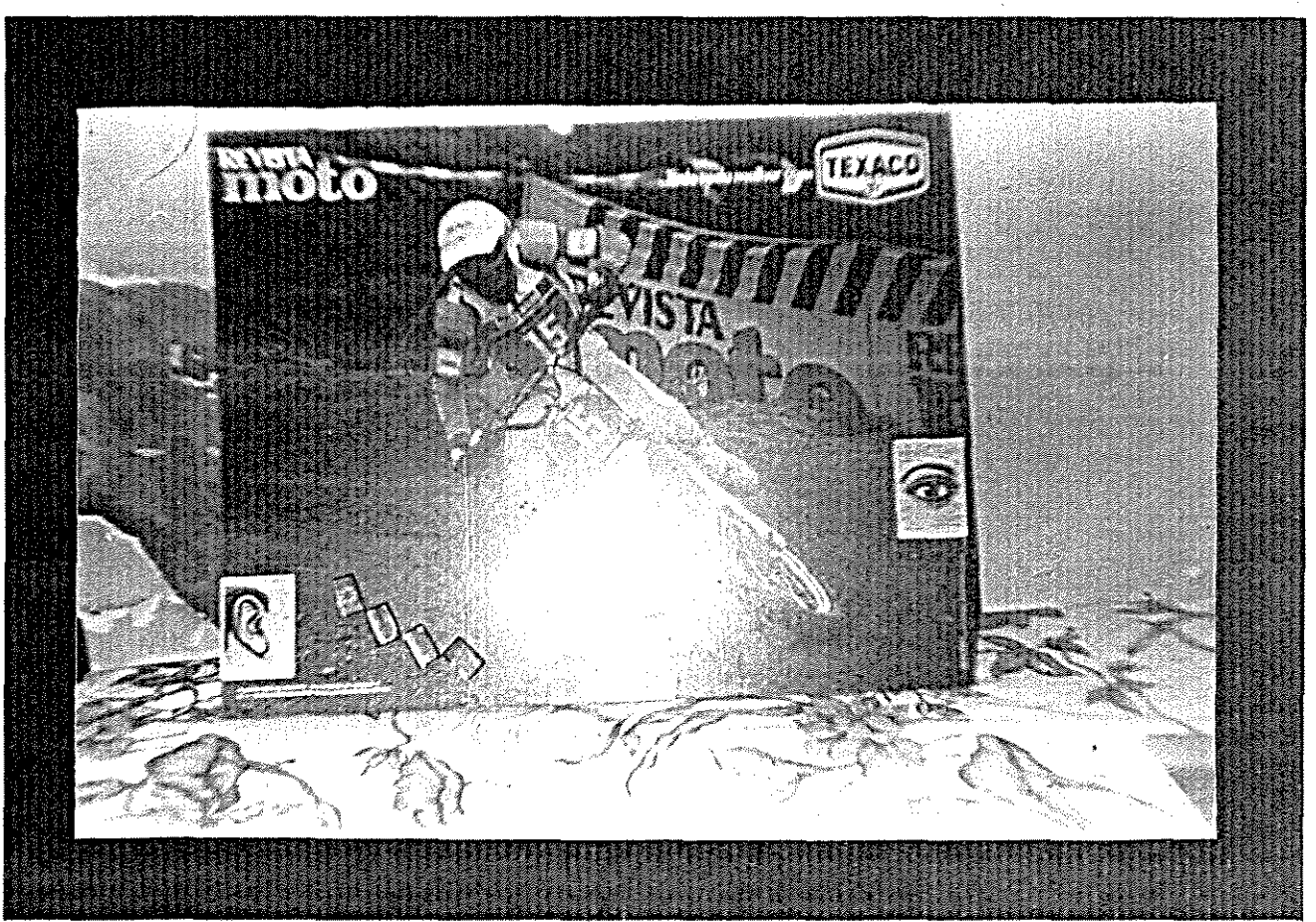
A.6(A).2.02



A.6(A).2.03

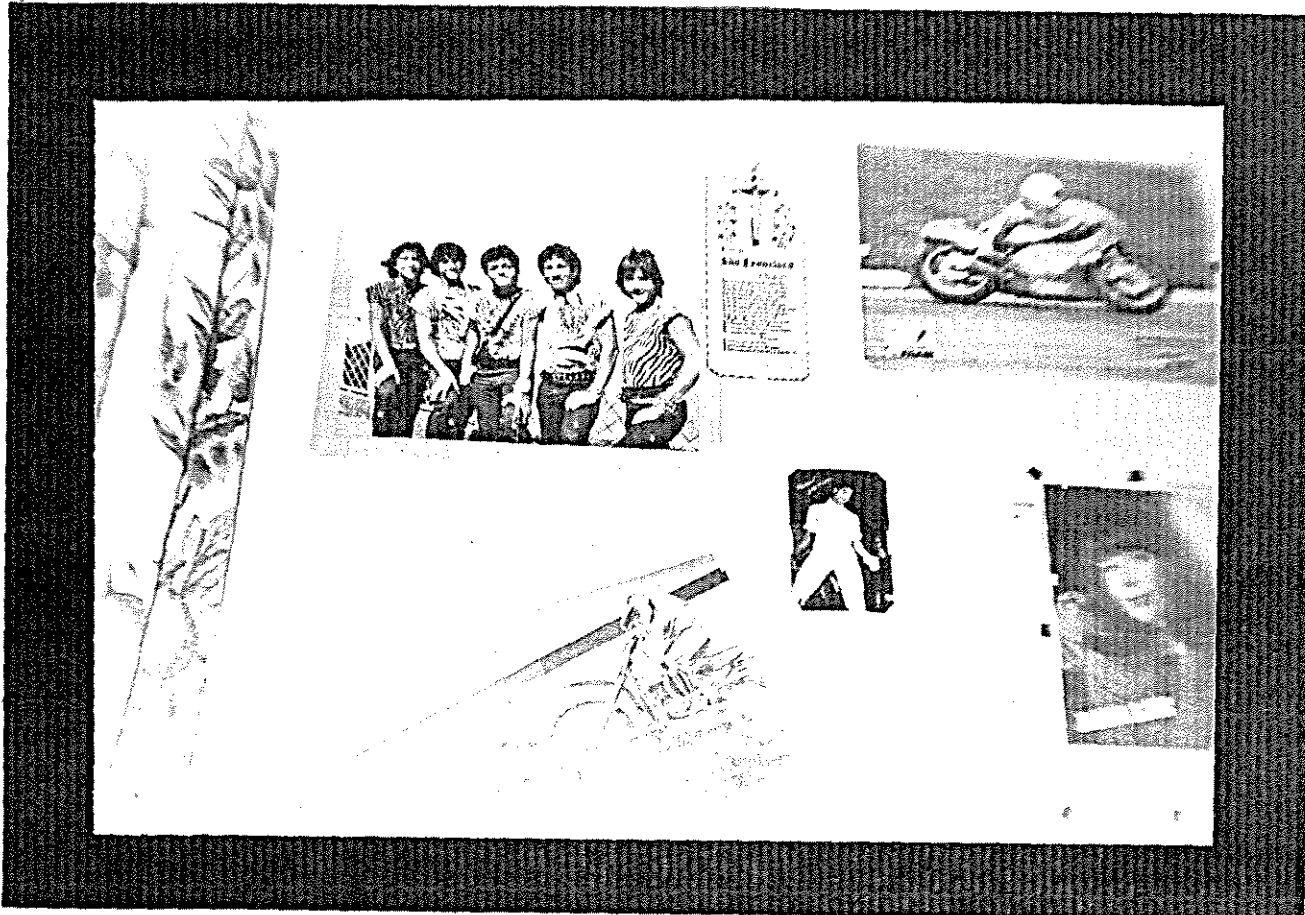


A.6(A).2.04

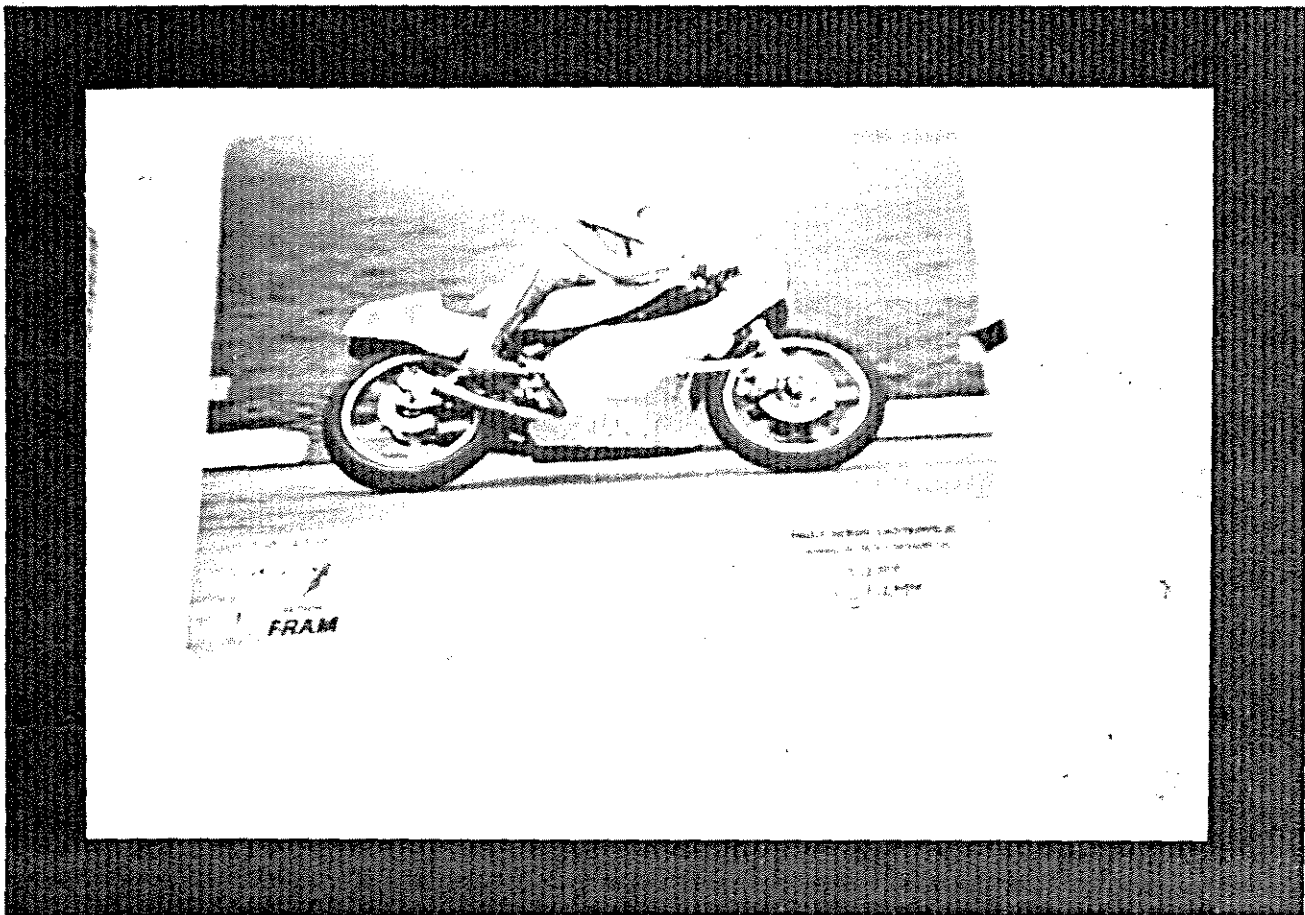




A.6(A).2.05



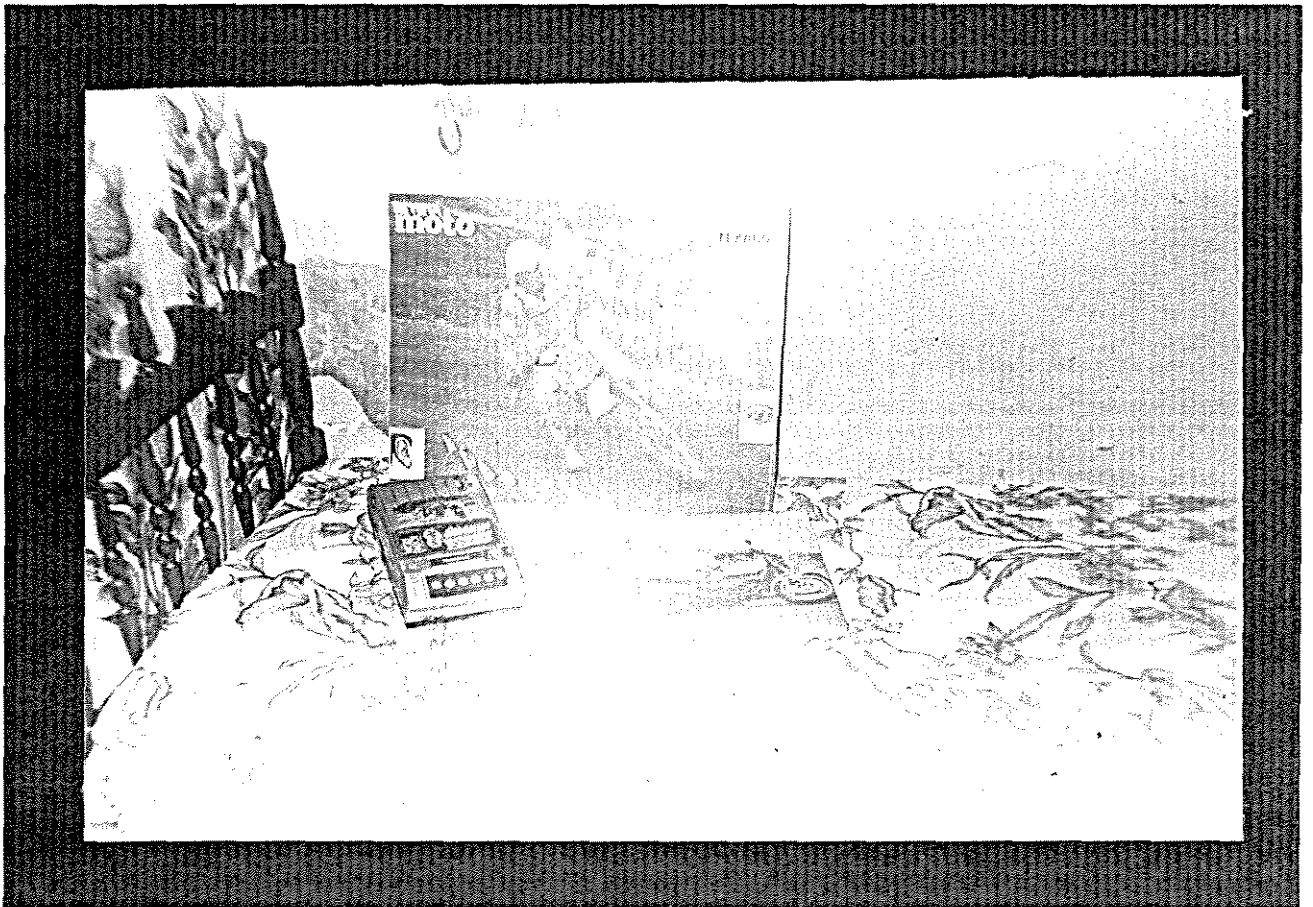
A.6(A).2.06



A.6(A).2.07



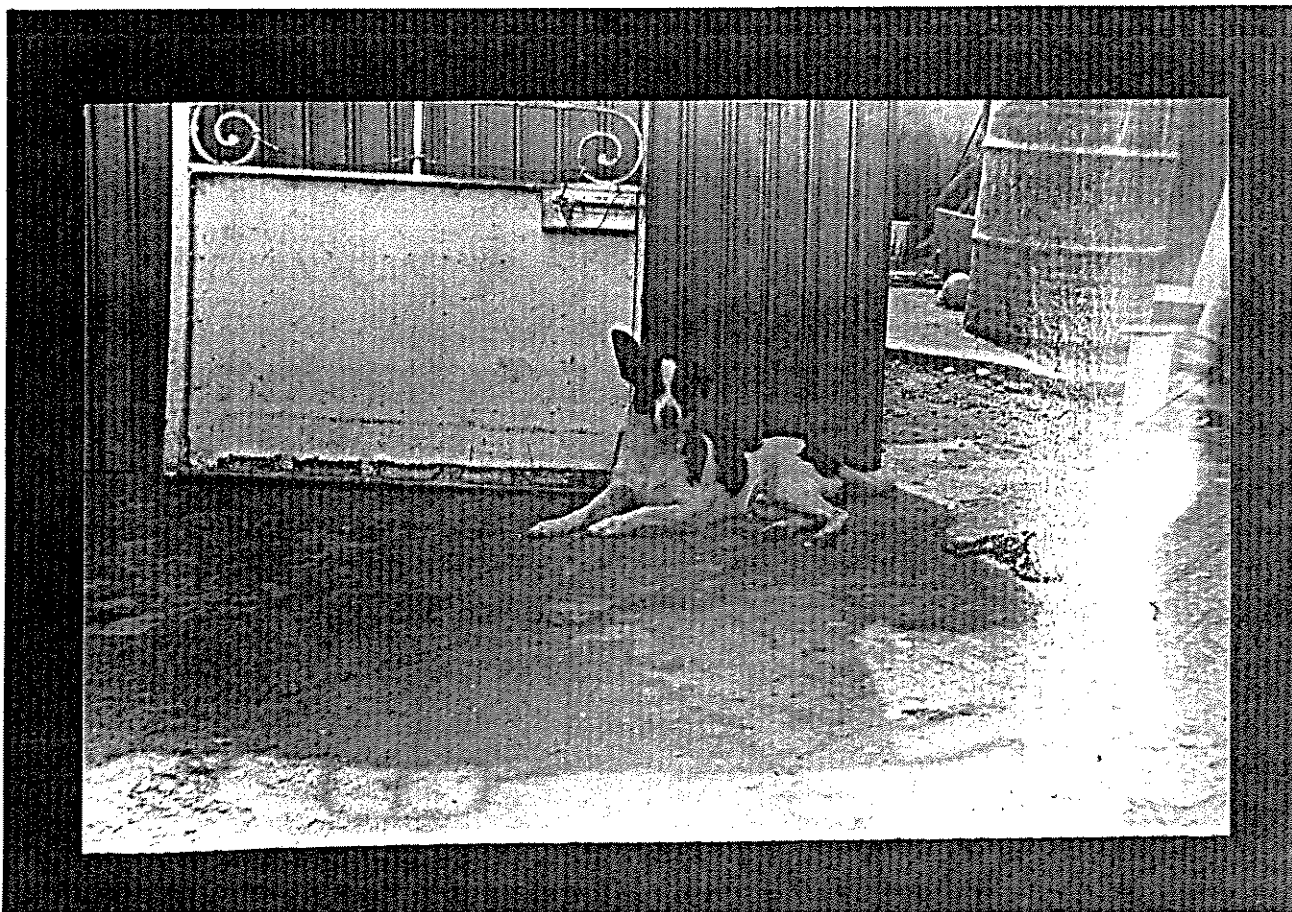
A.6(A).2.08



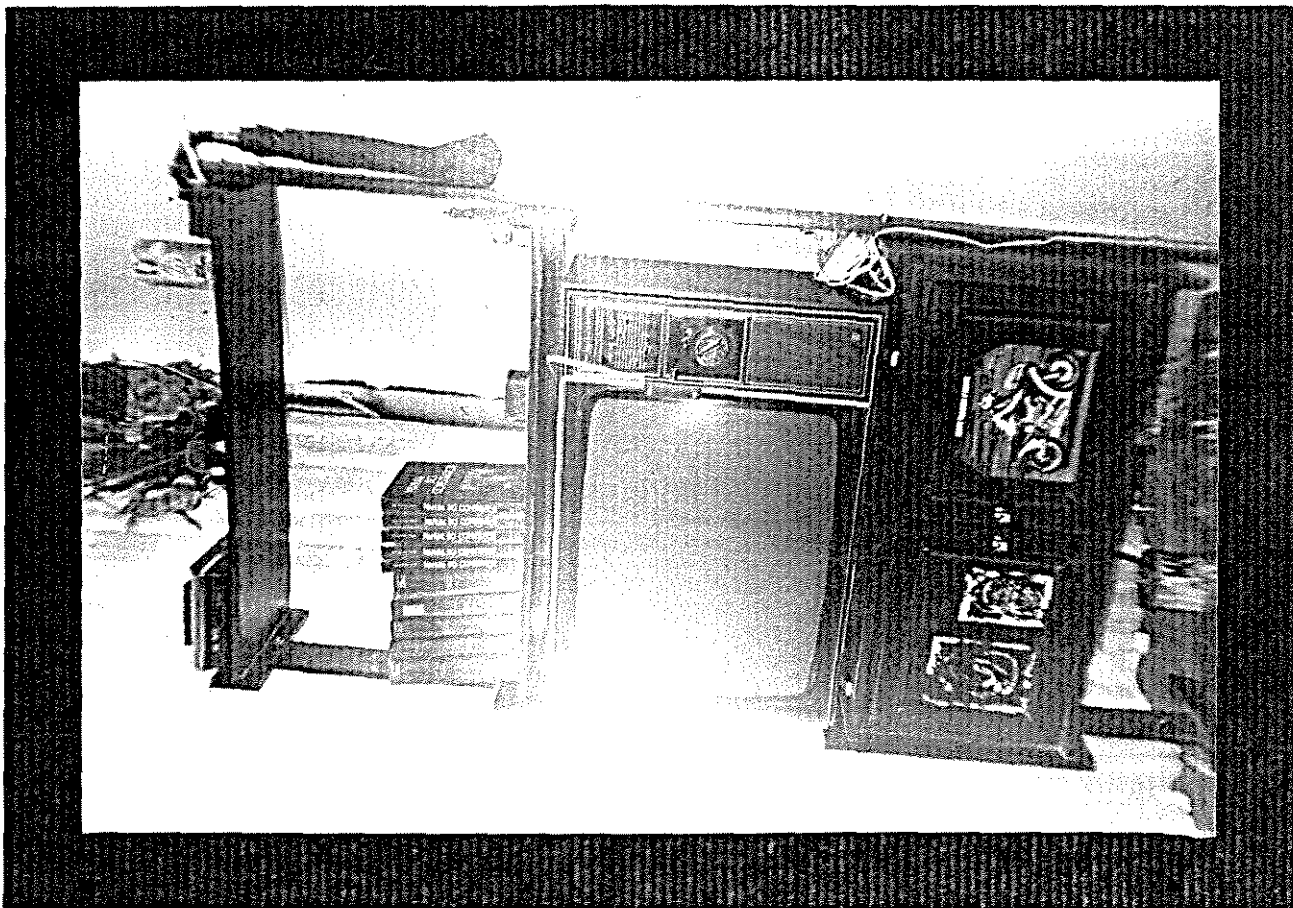
A.6(A).2.09



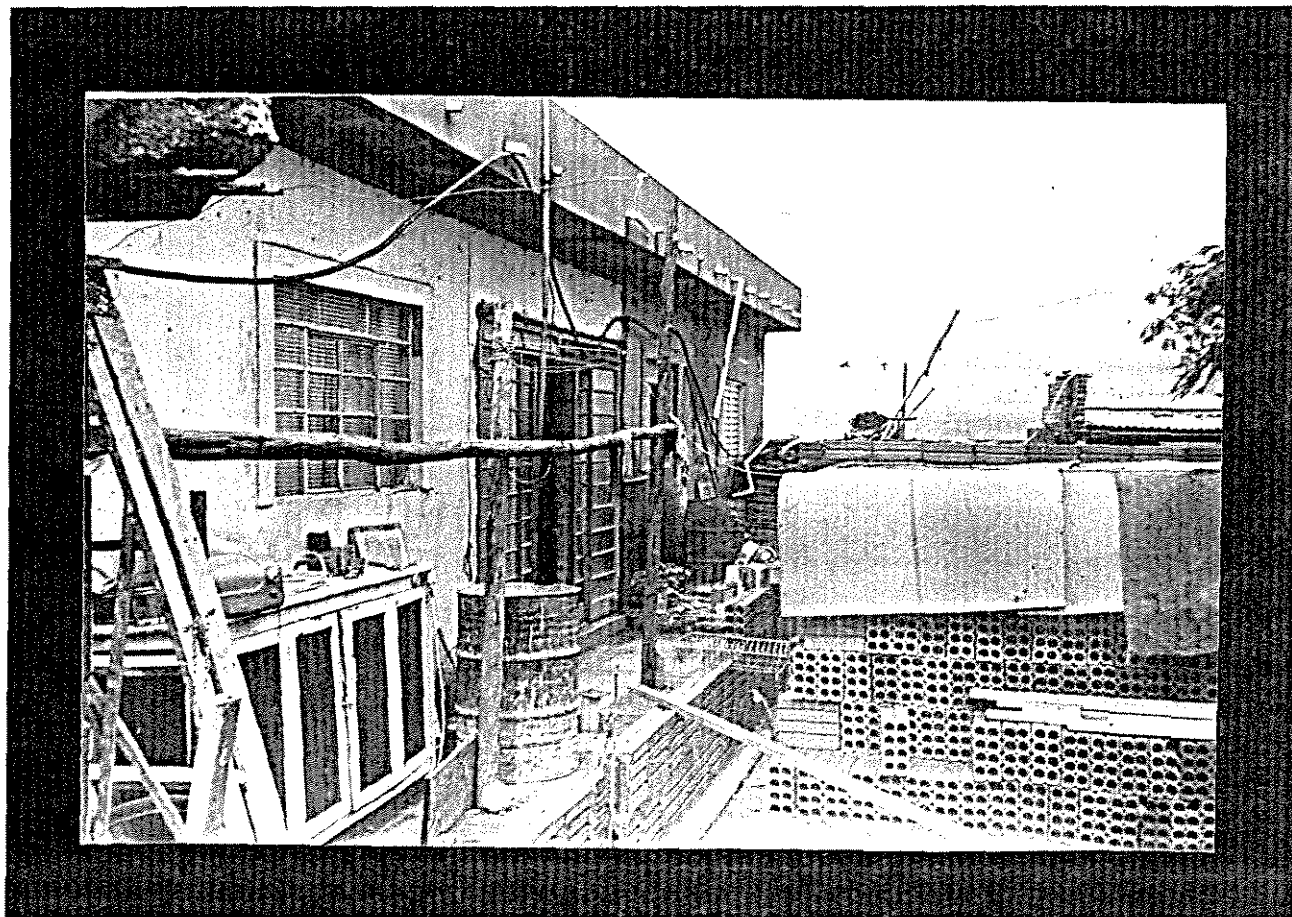
A.6(A).2.10



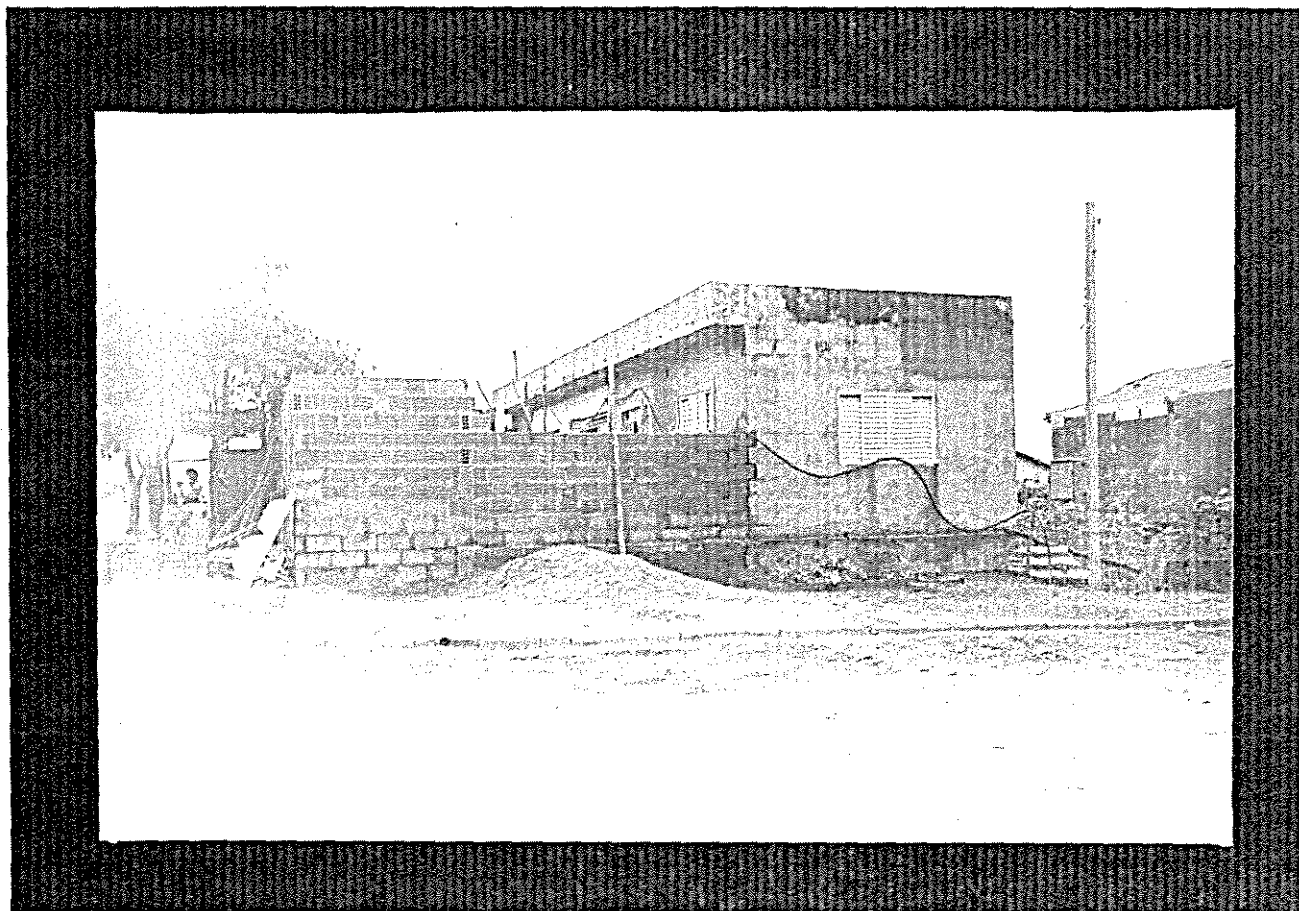
A.6(A).2.11



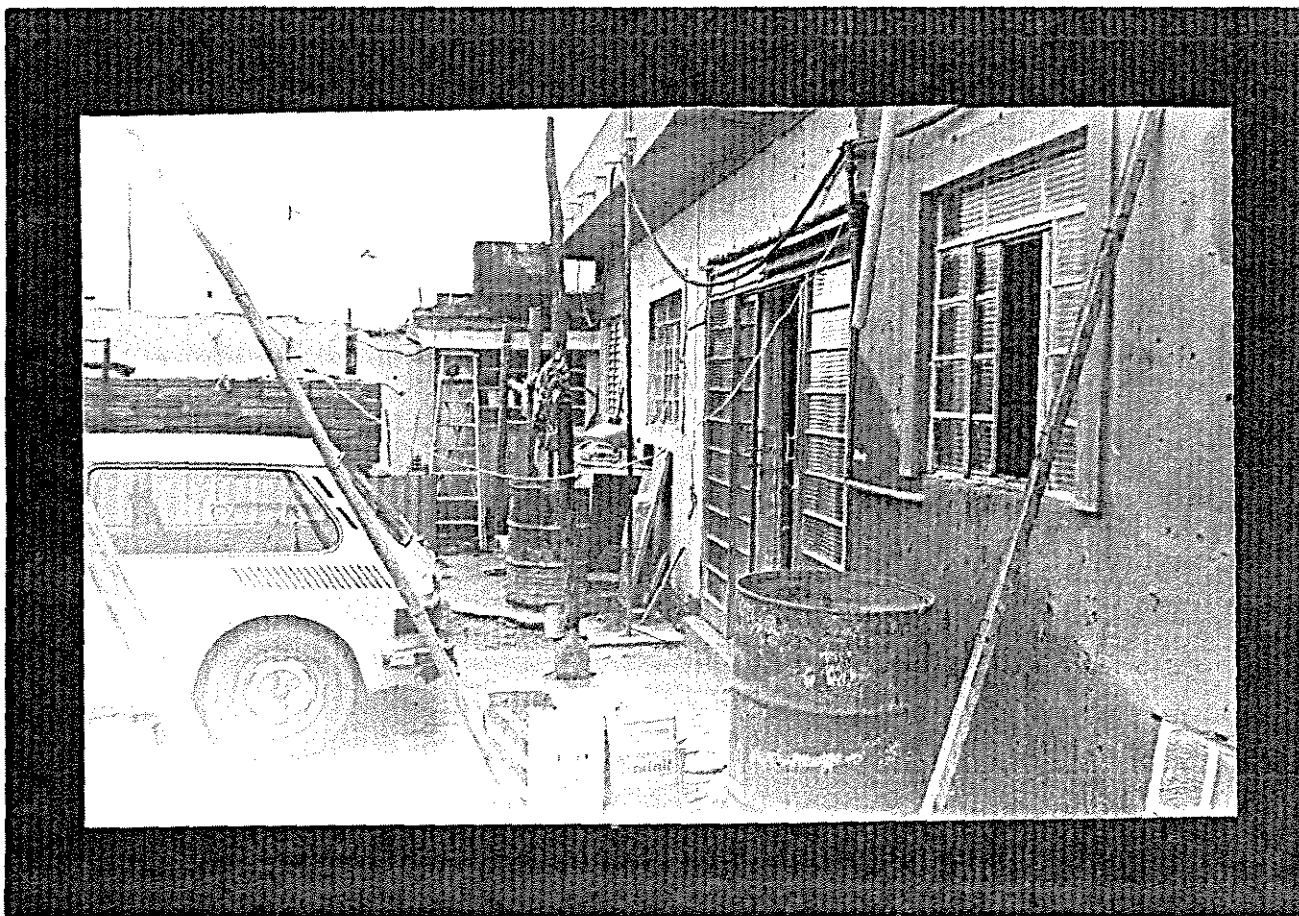
A.6(A).2.12



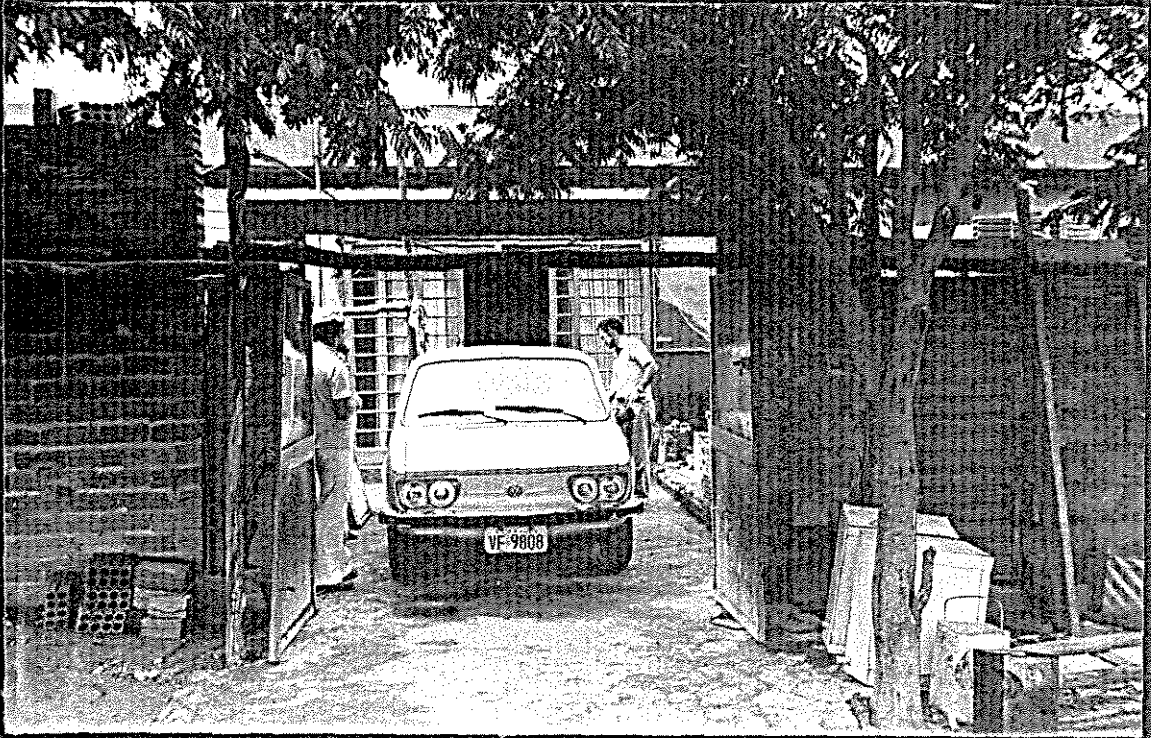
A.6(A).2.13



A.6(A).2.14



A.6(A).2.15



A.6(A).2.16f



A.6.2.01

mãe	$2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 360$
mulher 1	$2 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 1 = 288$
crianças na rua	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 1 = 576$
casas do bairro	$3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$
rua	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$

ext. públ./  
ext. públ.

A.6.2.02

amigo	$2 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 900$
rua	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$

idem

A.6.2.03

namorada	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
lateral da casa	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 = 1620$

idem

A.6.2.04

mãe	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 720$
geladeira	$2 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinha	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 480$
estante (cozinha)	$3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 972$

int. limiar/

int. social

A.6.2.05

parede (quarto)	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 3 = 405$
estante (sala)	$2 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$
poltrona (sala)	$2 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 144$
porta (quarto/sala)	$3 \times 3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 2 = 540$

int. íntimo/

int. social

A.6.2.06

estante (sala)	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 300$
parede (sala)	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$
parede (quarto 1)	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1296$
cama de A.6(A)	$3 \times 1 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 36$

int. social/

int. íntimo

A.6.2.07

estante (sala)	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
porta (quarto/sala)	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 810$
cortina (sala)	$4 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 1080$
parede (sala)	$3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 648$
cama de A.6(A)	$2 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 1 = 96$

int. social/

int. social

A.6.2.08

cama de A.6	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1080$
discos/fitas	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 540$
aparelho de som 1	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$

int. íntimo/

int. íntimo

A.6.2.09

porta (sala/quarto 2)	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$
parede (quarto 1)	$3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 1 = 324$
cama (quarto 2)	$5 \times 2 \times 1 \times 5 \times 3 \times 2 = 300$
irmão	$2 \times 2 \times 1 \times 5 \times 3 \times 2 = 120$
rádio	$2 \times 2 \times 1 \times 5 \times 3 \times 1 = 60$

idem

A.6.2.10

reprodução fotográfica (time de futebol)	$5 \times 5 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 300$
reprodução fotográfica (moto)	$1 \times 5 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 60$
gaveteiro	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 360$
caixa de ferramentas	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
imagem religiosa	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 1 = 576$
aparelho de som 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$

idem

A.6.2.11

cama de A.6	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 864$
gaveteiro	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 270$
caixa de ferramentas	$5 \times 4 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 180$
aparelho de som 2	$2 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 216$
cadernos	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 810$

idem



A.6.2.12

reprodução fotográfica (mulher nua)	$4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 4 \times 2 = 2880$
porta (quarto)	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 4 \times 3 = 2160$
parede (quarto)	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 4 \times 3 = 540$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.6.2.13

cama de A.6	$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 3 = 288$
gaveteiro	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 2 \times 2 = 200$
cadernos	$4 \times 2 \times 4 \times 1 \times 2 \times 1 = 64$
aparelho de som 2	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 2 = 540$

idem

A.6(A).2.01

cortina (quarto)	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 = 864$
rep. fot. moto 1	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 576$
rep. fot. moto 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
rep. fot. Menudos	$3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
rep. fot. Rita Lee	$2 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$
rep. fot. Michael Jackson	$2 \times 4 \times 4 \times 4 \times 3 \times 1 = 384$
rep. fot. moto 3	$2 \times 5 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
cruz/oração	$2 \times 5 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 120$
cama	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 360$

idem

A.6(A).2.02

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
rep. fot. moto 1	$4 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 576$
rep. fot. moto 2	$4 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 1152$
rep. fot. moto 4	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 360$
rep. fot. Rita Lee	$2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 576$
rep. fot. Michael Jackson	$3 \times 5 \times 4 \times 2 \times 3 \times 1 = 360$

idem

A.6(A).2.03

cama	$3 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$
rep. fot. moto 4	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$

idem

A.6(A).2.04

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
rep. fot. moto 1	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$

int. íntimo/  
int. íntimo

A.6(A).2.05

rep. fot. moto 2	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 4 \times 2 = 720$
rep. fot. moto 3	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 4 \times 2 = 640$
rep. fot. Menudos	$4 \times 4 \times 5 \times 3 \times 4 \times 2 = 1920$
rep. fot. Rita Lee	$1 \times 2 \times 5 \times 1 \times 4 \times 2 = 80$
rep. fot. Michael Jackson	$2 \times 2 \times 5 \times 4 \times 4 \times 1 = 320$
cruz/oração	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 4 \times 1 = 960$

idem

A.6(A).2.06

rep. fot. moto 3	$3 \times 4 \times 5 \times 4 \times 4 \times 4 = 3840$
------------------	---

idem

A.6(A).2.07

cartaz de motos	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1620$
-----------------	---

idem

A.6(A).2.08

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 2 \times 3 = 540$
rep. fot. moto 1	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 2 \times 2 = 720$
rep. fot. moto 4	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 2 \times 1 = 240$
gravador	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 2 \times 1 = 256$

idem

A.6(A).2.09

rep. fot. time de futebol	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 4 \times 3 = 2160$
---------------------------	---

idem

A.6(A).2.10

cachorro	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
chão (quintal)	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 2 \times 3 = 540$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.

A.6(A).2.11

estante (sala)	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 = 1620$
televisão	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$

int. social/

int. social

A.6(A).2.12

frente da casa (em reformas)	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 1296$
monte de tijolos	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$
casas vizinhas	$1 \times 3 \times 2 \times 1 \times 3 \times 1 = 18$

ext.semi-públ./  
ext. semi-públ.

A.6(A).2.13

frente da casa (em reformas)	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
carro	$4 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 192$
muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 432$

idem

A.6(A).2.14

vista lateral da casa	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 3 = 1620$
rua	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$

ext.públ./  
ext.limiar

A.6(A).2.15

carro	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 = 810$
portão de entrada	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
pai de A.6	$3 \times 3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 1 = 270$
frente da casa	$3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 3 \times 2 = 162$
árvore	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 360$

ext. públ./  
ext.semi-públ.

A.6(A).2.16

cortina	$4 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 3 = 432$
rep. fot. Menudos	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
rep. fot. moto 2	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 720$
rep. fot. moto 3	$3 \times 4 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1440$
rep. fot. Rita Lee	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
rep. fot. Michael Jackson	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 1 = 675$
cruz/oração	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 1 = 540$
cartaz de motos	$2 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 720$

int. íntimo/  
int. íntimo

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa - A.6

casas do bairro	972
rua	810
lateral da casa da namorada	1620
<b>total</b>	<b>3402</b>

Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa - A.6

parede (quarto 1)	3213
rep. fot. mulher nua	2880
porta (quarto/sala)	2700
cama de A.6	2243
aparelho de som 1	1620
estante (sala)	1524
caixa de ferramentas	1260
geladeira	1080
cortina (sala)	1080
aparelho de som 2	1080
estante (cozinha)	972
cadernos	874
porta (quarto 2/sala)	864
gaveteiro	830
imagem religiosa	576
discos/fitas	540
cama (quarto 2)	300
rep. fot. time de futebol	300
poltrona (sala)	144
cama de A.6(A)	132
parede (sala)	90
rádio	60
rep. fot. moto	60
<b>total</b>	<b>24421</b>

## Agrupamento dos elementos da interioridade da casa - A.6

## quarto 1

parede	3213
rep. fot. mulher nua	2880
porta	2700
cama de A.6	2243
ap. de som 1	1620
caixa de ferramentas	1260
ap. de som 2	1080
cadernos	874
gaveteiro	830
imagem religiosa	576
discos/fitas	540
rep. fot. time de futebol	300
cama de A.6(A)	132
rádio	60
rep. fot. moto	60
<b>total</b>	<b>18367</b>

## sala

estante	1524
cortina	1080
poltrona	144
parede	90
<b>total</b>	<b>2838</b>

## quarto 2

porta	864
cama	300
<b>total</b>	<b>1164</b>

## cozinha

geladeira	1080
estante	972
<b>total</b>	<b>2052</b>

## Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

namorada	1350
mãe	1080
amigo	900
crianças na rua	576
mulher 1	288
irmão	120
<b>total</b>	<b>4794</b>

## Quadro 4 - Total geral

elementos da exterioridade da casa	3402
elementos da interioridade da casa	24421
presença humana	4794
<b>total geral</b>	<b>32707</b>

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa - A.6(A)

frente da casa (em reforma)	2268
lateral da casa	1620
cachorro	1350
portão de entrada	1080
carro	1002
rua	810
chão (quintal)	540
muro limítrofe c/ casas vizinhas	432
árvore	360
monte de tijolos	240
casas vizinhas	18
<b>total</b>	<b>9720</b>

Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa - A.6(A)

rep. fot. motos	16669
rep. fot. Menudos	4080
rep. fot. time de futebol	2160
rep. fot. Rita Lee	2150
cama de A.6(A)	2124
rep. fot. Michael Jackson	1732
estante (sala)	1620
cruz/oração	1620
televisão (sala)	1350
cortina	1296
gravador	256
<b>total</b>	<b>35057</b>

Agrupamento dos elementos da interioridade da casa - A.6(A)

quarto

total	32087
-------	-------

sala

total	2970
-------	------

## Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

pai de A.6	270
<b>total</b>	<b>270</b>

## Quadro 4 - Total geral

elementos da exterioridade da casa	9720
elementos da interioridade da casa	35057
presença humana	270
<b>total geral</b>	<b>45047</b>

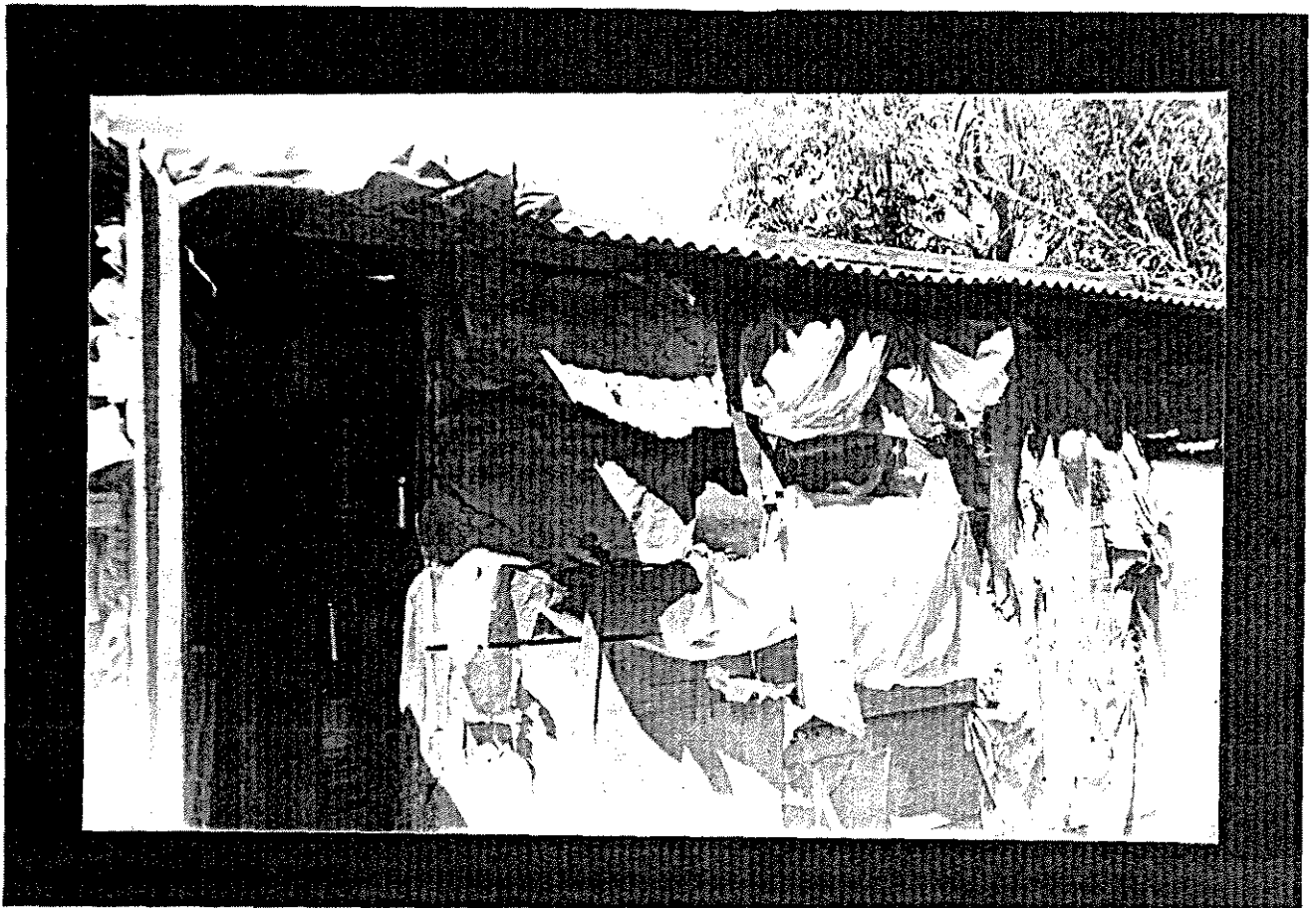
B.2



B.2.2.01



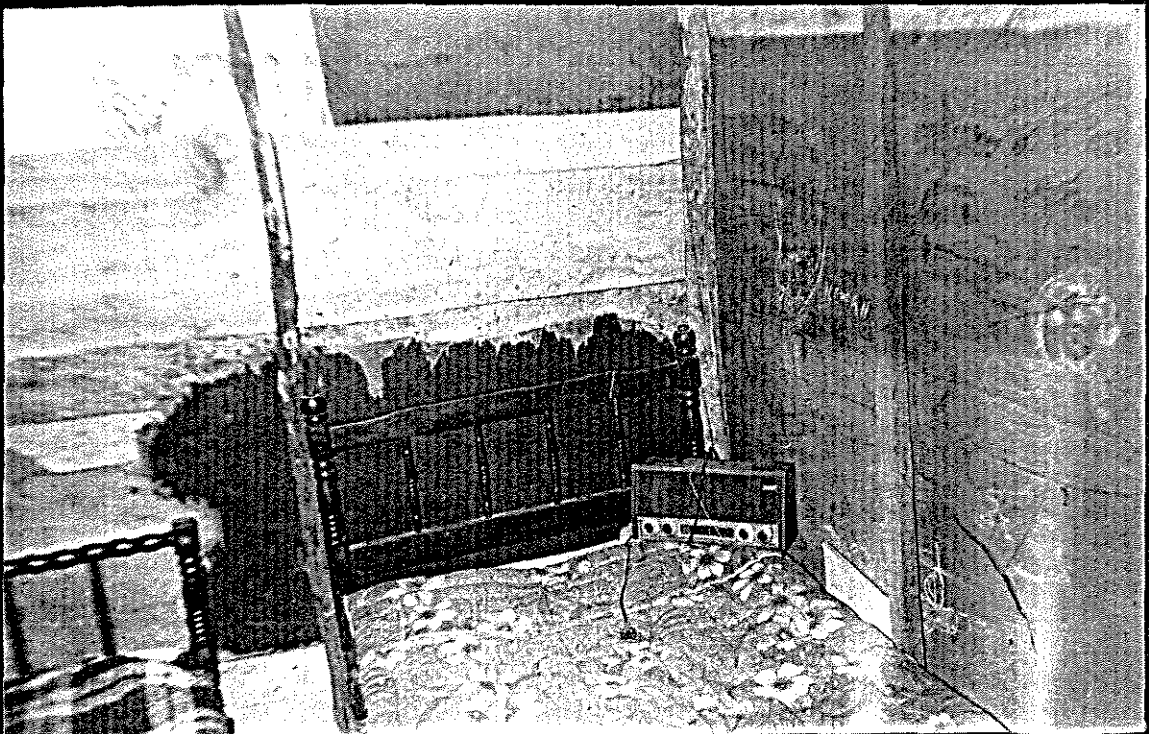
B.2.2.02



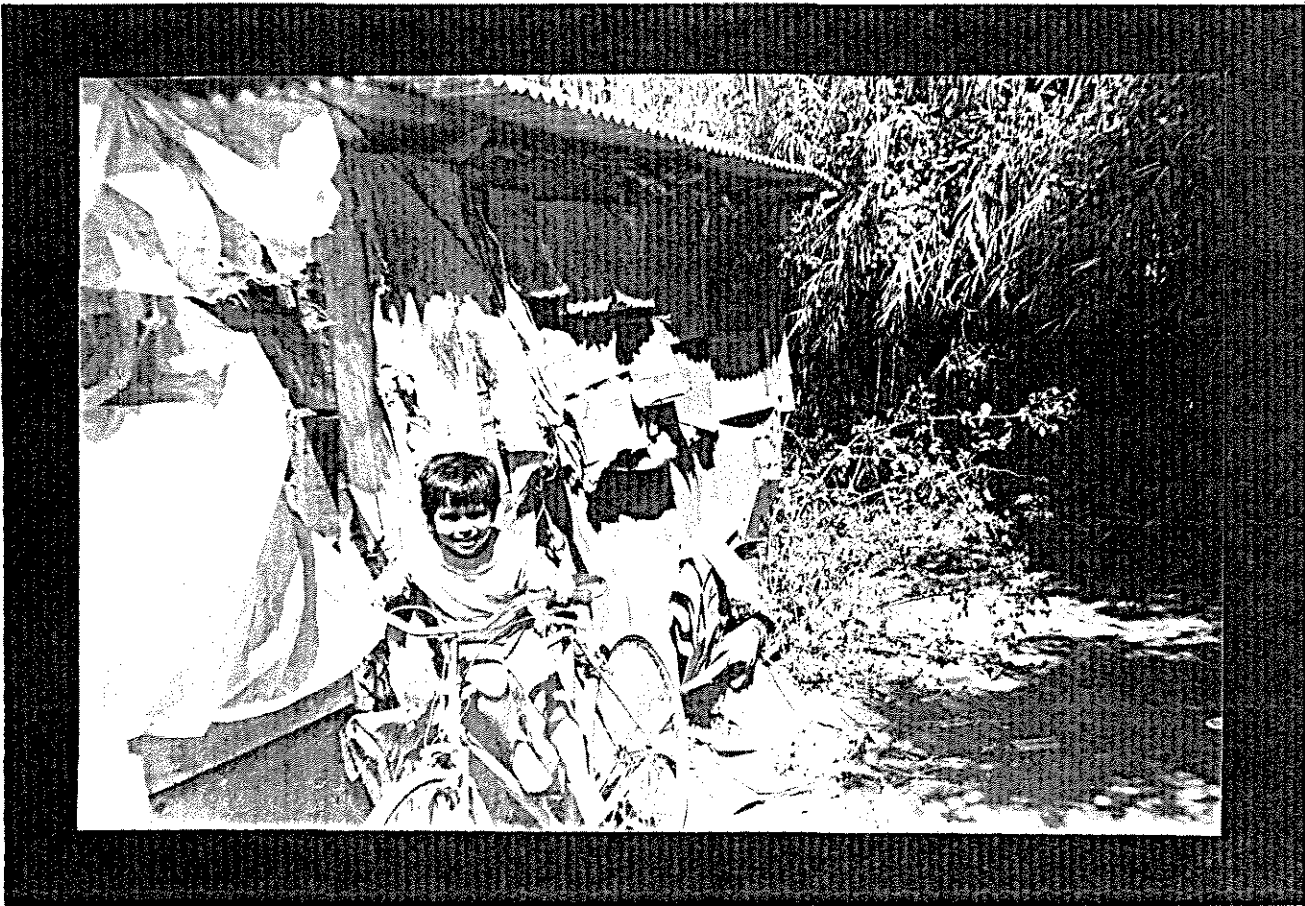
B.2.2.03



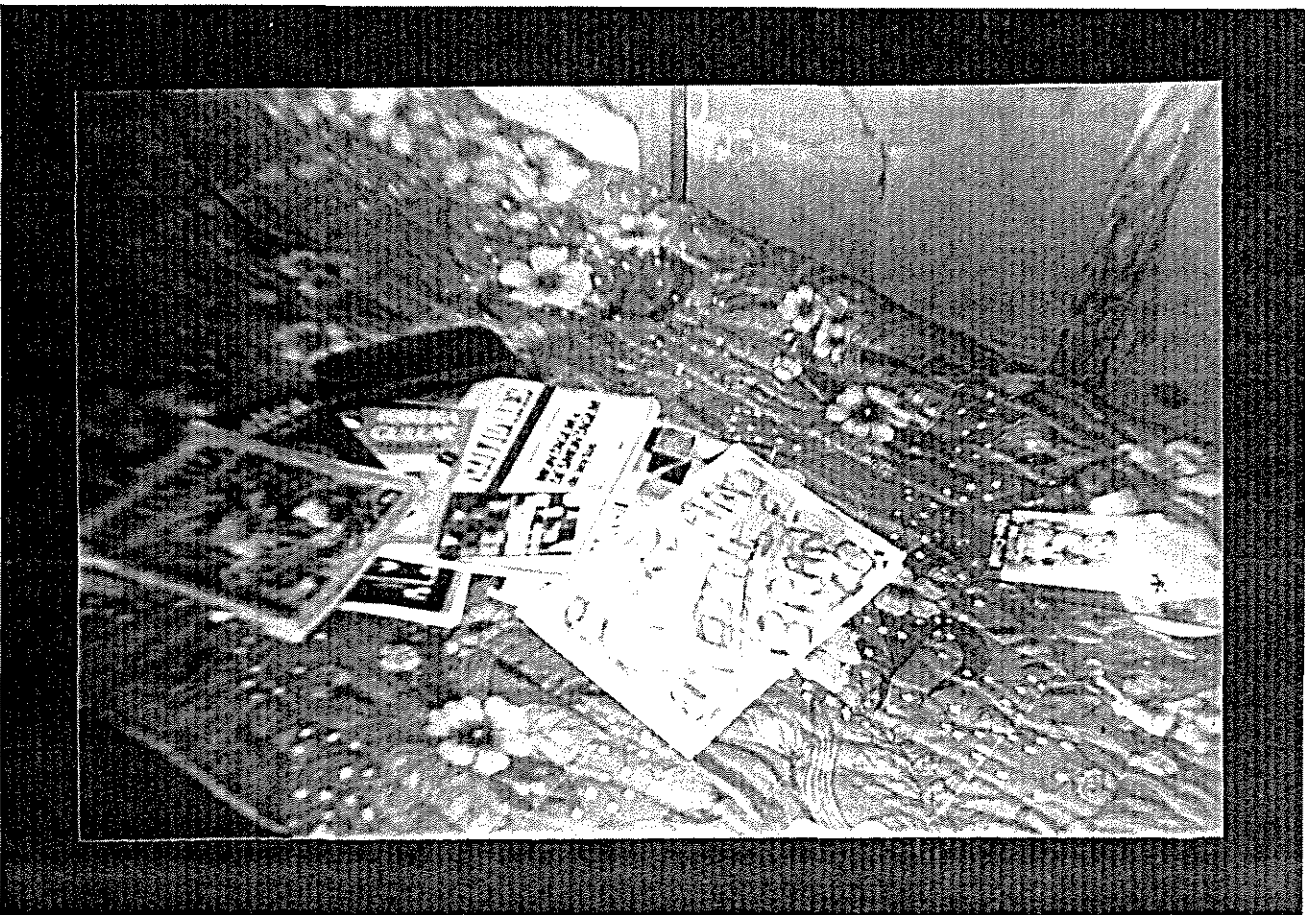
B.2.2.04



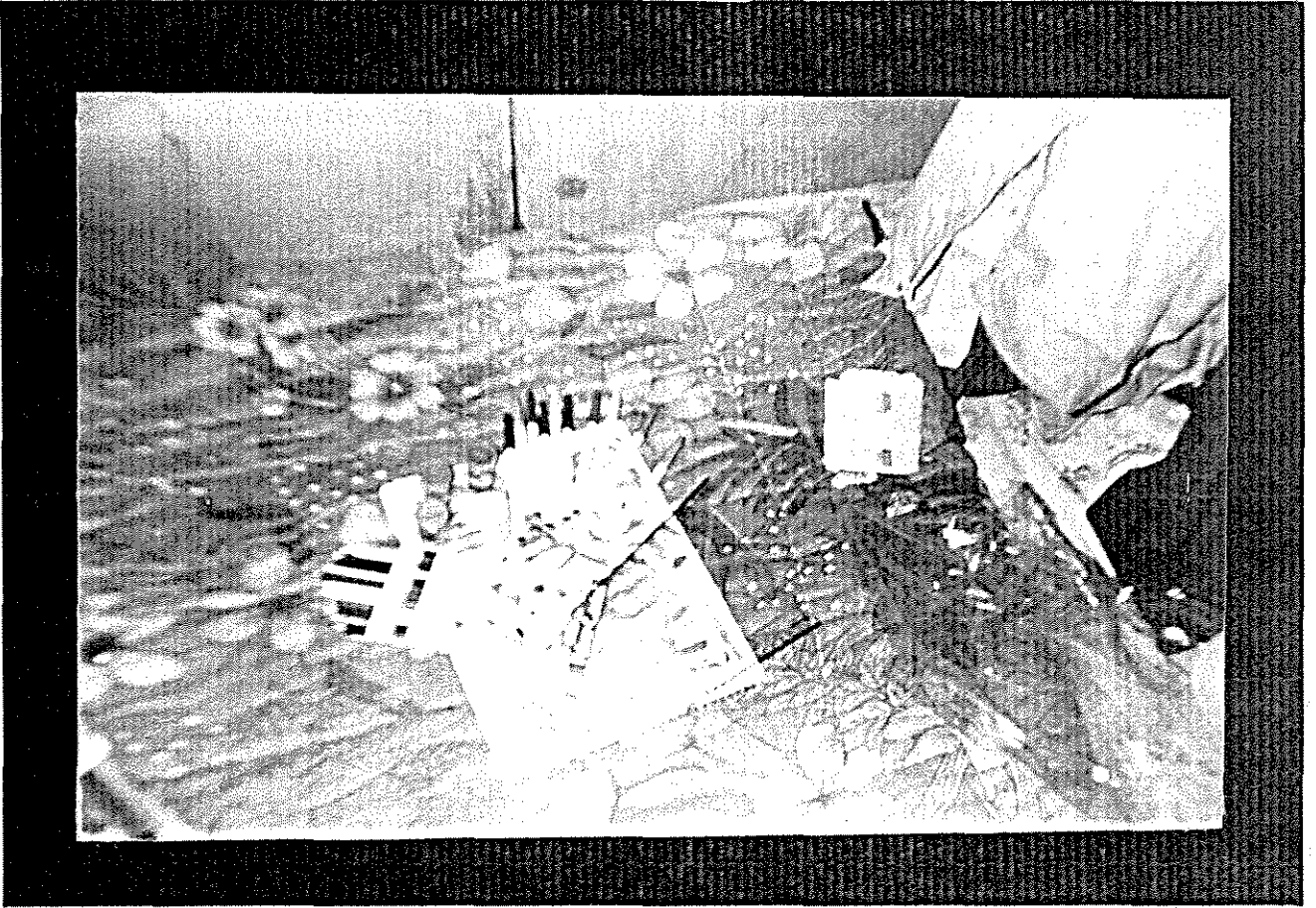
B.2.2.05



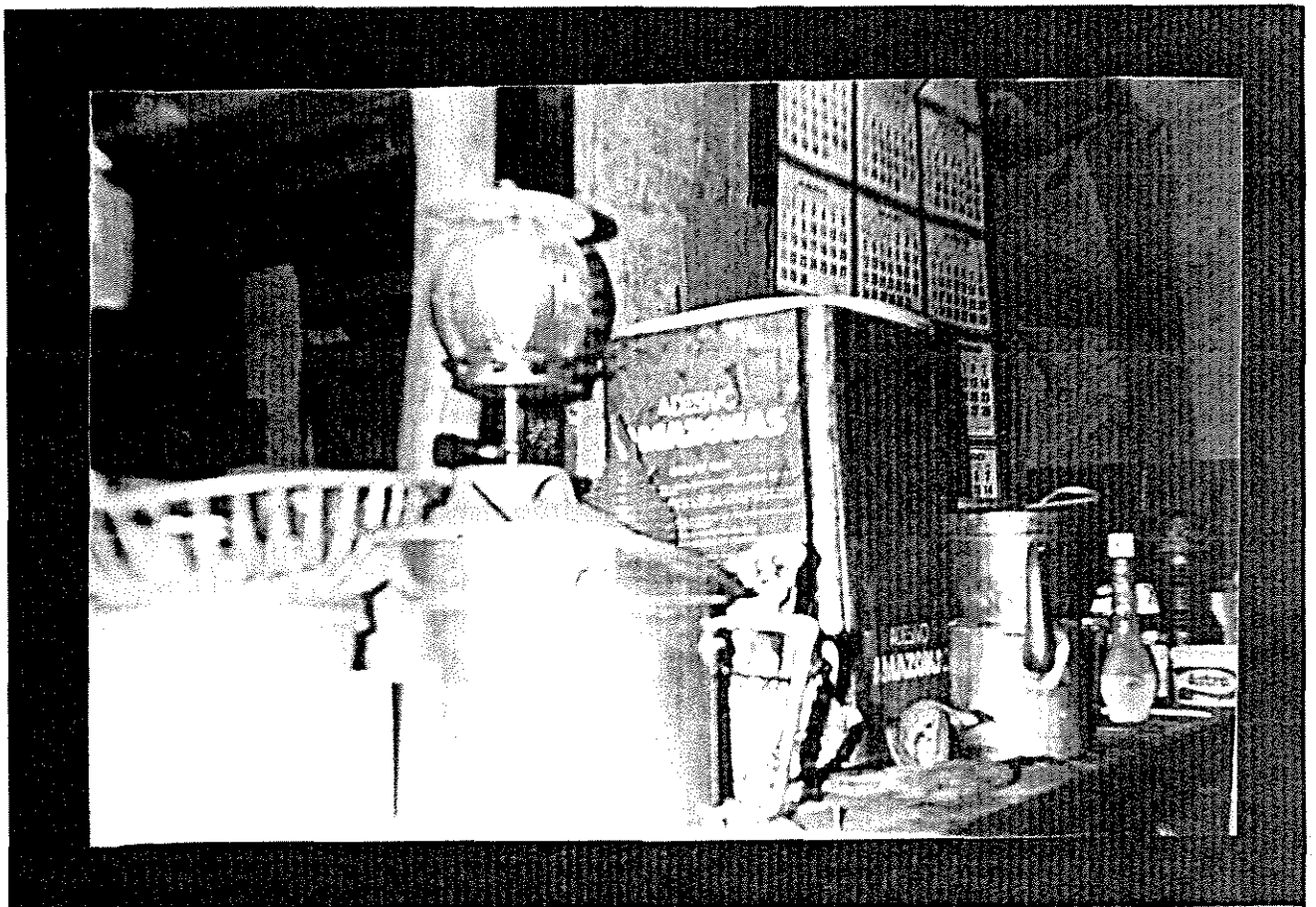
B.2.2.06



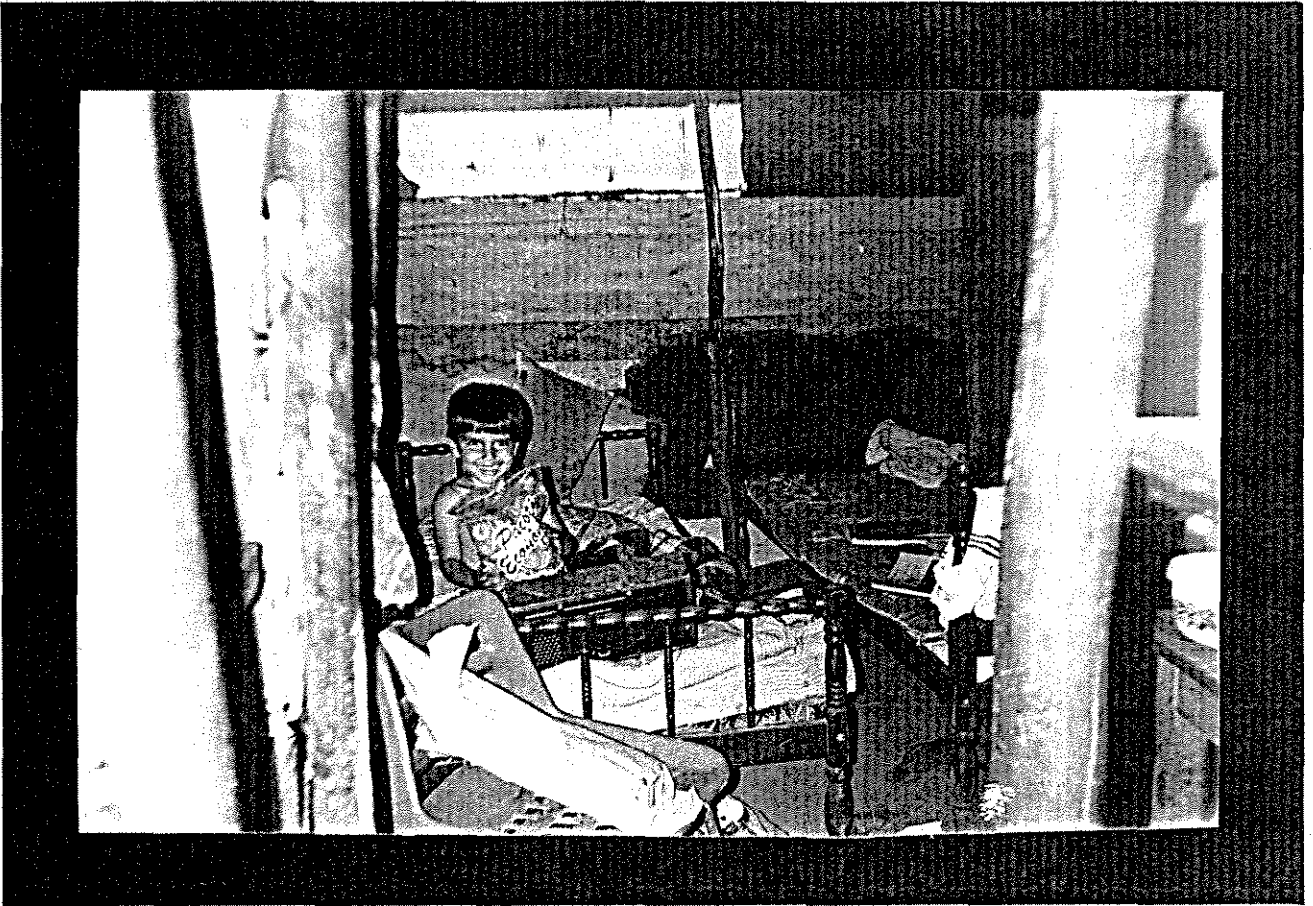
B.2.2.07



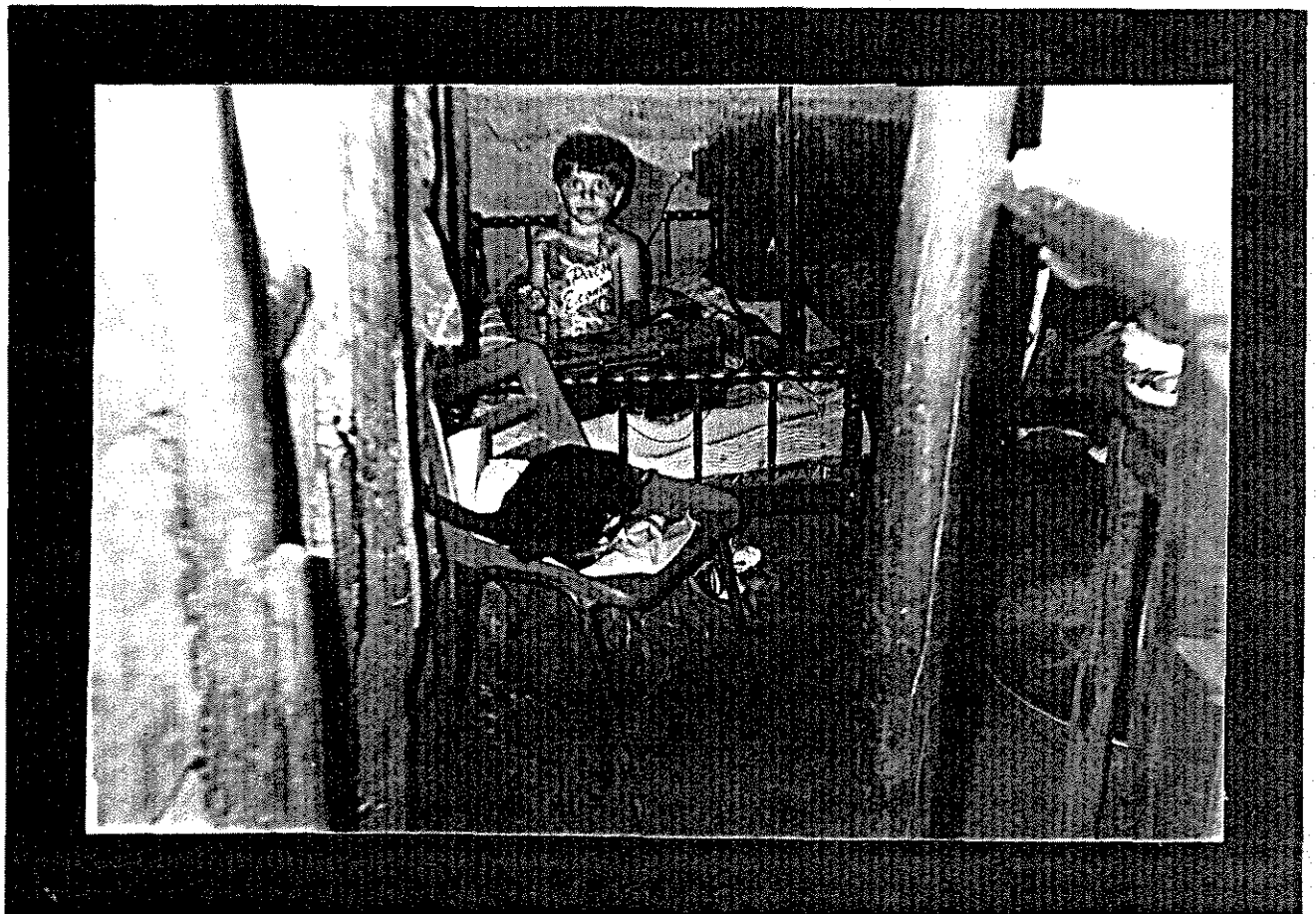
B.2.2.08



B.2.2.09



B.2.2.10f



B.2.2.01

frente do barraco	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 2160$
porta de entrada	$4 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 720$

ext. semi-públ./  
ext. limiar

B.2.2.02

frente do barraco	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 4 = 2160$
porta de entrada	$4 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 720$

idem

B.2.2.03

parede do barraco (externa)	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 = 864$
bicicleta	$1 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 24$
irmão menor	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 1 = 180$
bambuzal	$2 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$

idem

B.2.2.04

radio	$2 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 1 = 300$
cama 1 (esquerda)	$5 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 150$
cama 2 (direita)	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
paredes (internas)	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$

int. íntimo/  
int. íntimo

B.2.2.05

irmão	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 480$
bicicleta	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 480$
parede do barraco	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1620$
bambuzal	$2 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$

ext. semi-públ./  
ext. semi-públ.

B.2.2.06

cama 2	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 1 \times 4 = 432$
objetos escolares	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 1 \times 3 = 405$

int. íntimo/  
int. íntimo

B.2.2.07

cama 2	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 1 \times 4 = 432$
objetos escolares	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 1 \times 2 = 360$

idem

B.2.2.08

lâmpião (gás)	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 4 \times 2 = 1920$
bule (e outros objetos)	$2 \times 2 \times 3 \times 1 \times 4 \times 2 = 96$
lata (vinte litros)	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 4 \times 2 = 1152$
calendário (parede)	$2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 4 \times 2 = 256$

int. social/

int. social

B.2.2.09

paus de sustentação do barraco	$3 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 3 = 405$
irmão	$4 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 1 = 432$
cama 1	$3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 = 648$
cama 2	$2 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 216$
cadeira	$2 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 192$

int. limiar/

int. íntimo

B.2.2.10

irmão	$3 \times 4 \times 3 \times 2 \times 2 \times 1 = 144$
paus de sustentação do barraco	$3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 2 \times 3 = 540$
cadeira	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 2 \times 2 = 576$
gato	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 2 \times 2 = 360$
cama 1	$3 \times 4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 2 = 576$
cama 2	$2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 = 128$

idem

**Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa**

frente da casa (barraco)	4320
parede externa	2484
porta de entrada	1440
bambuzal	576
bicicleta	504
total	9324

**Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa**

cama 2 (irmão)	2018
lâmpião	1920
cama 1 (B. 2)	1366
paredes internas	1296
lata (vinte litros)	1152
paus de sustentação interna do barraco	945
cadeira	768
objetos escolares	765
gato	360
rádio	300
calendário	256
bule e outros objetos	96
total	11242

**Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins**

irmão	1236
-------	------

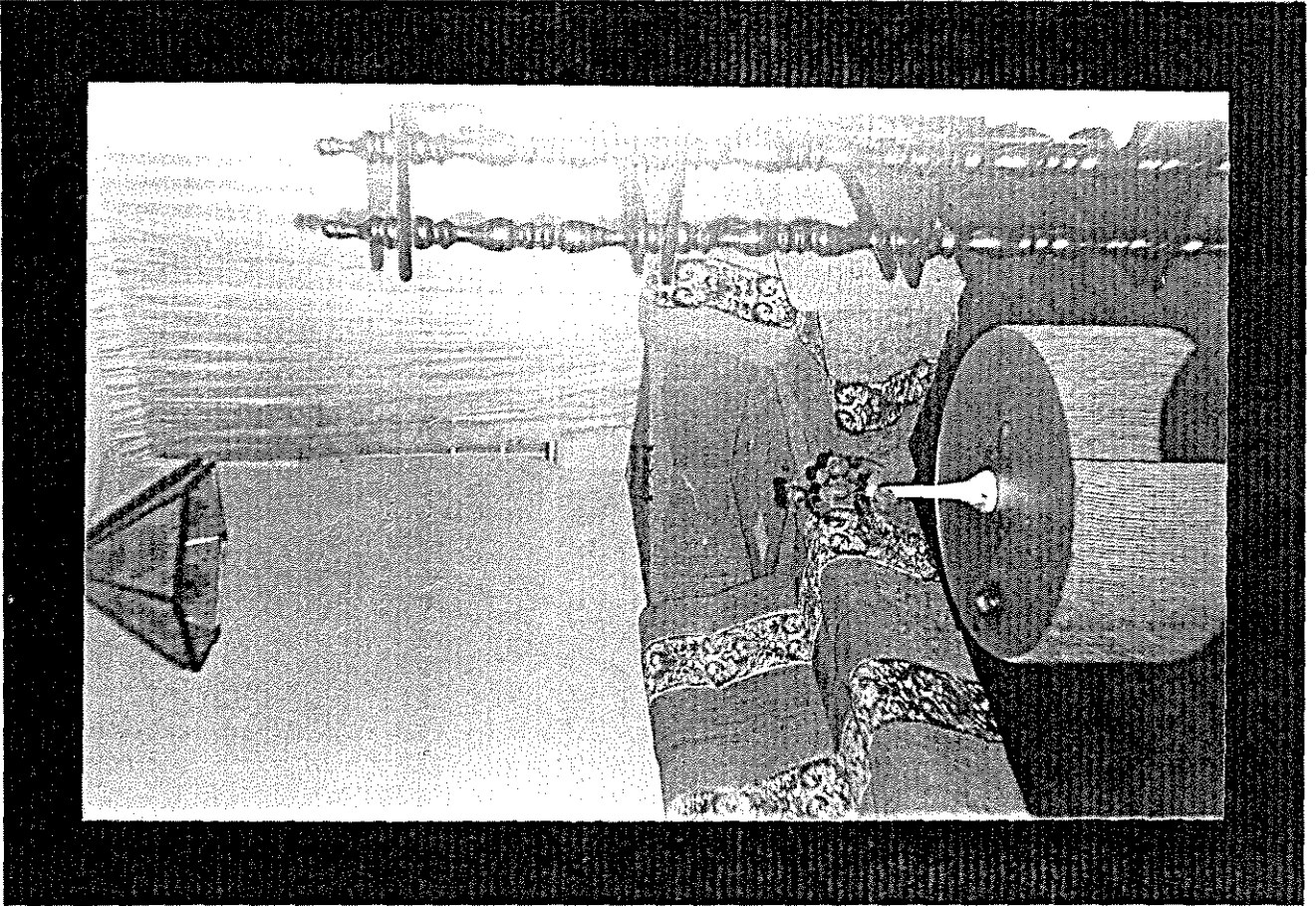
**Quadro 4 - total geral**

elementos da exterioridade da casa	9324
elementos da interioridade da casa	11242
presença humana	1236
total geral	21802

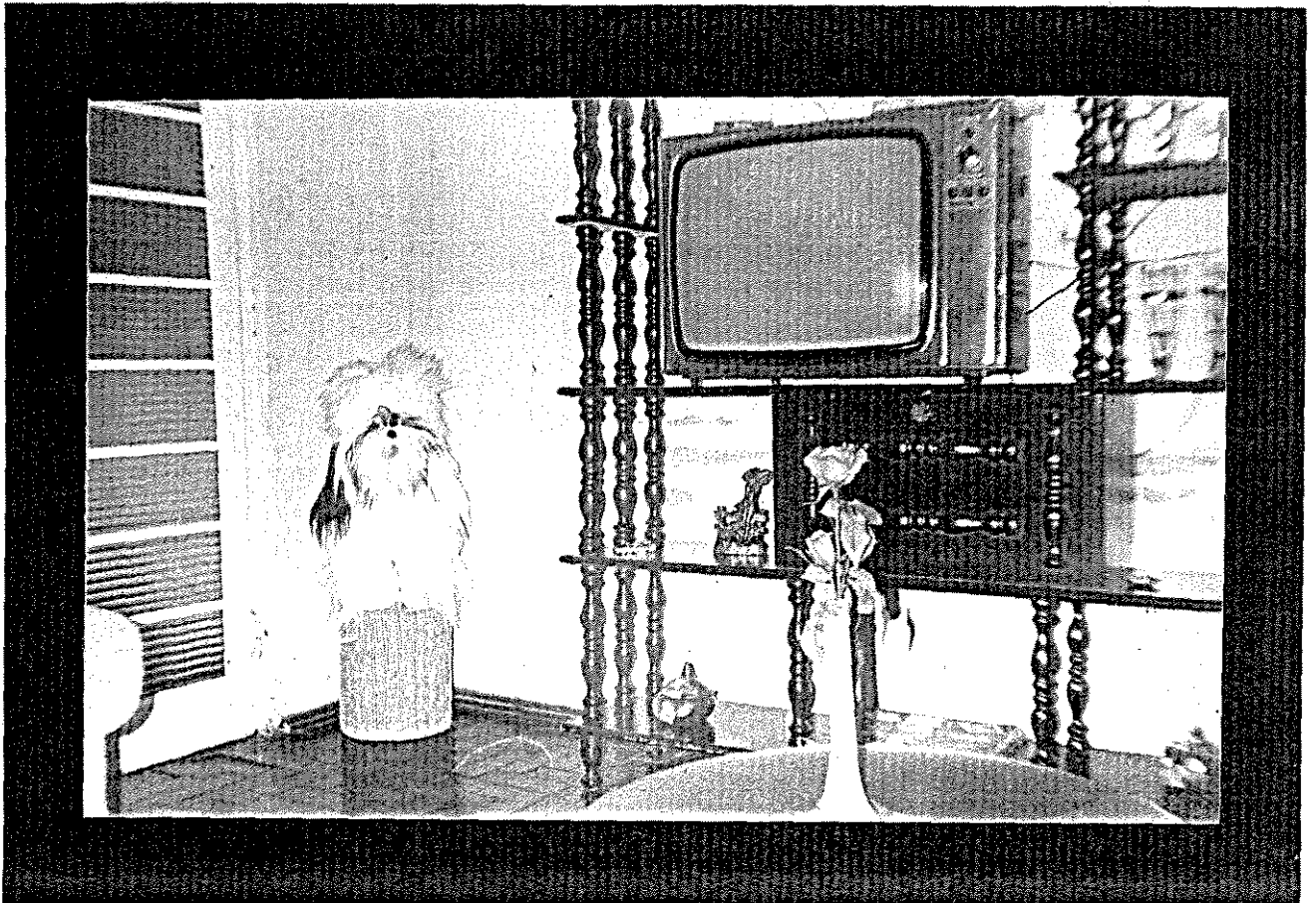


B.3

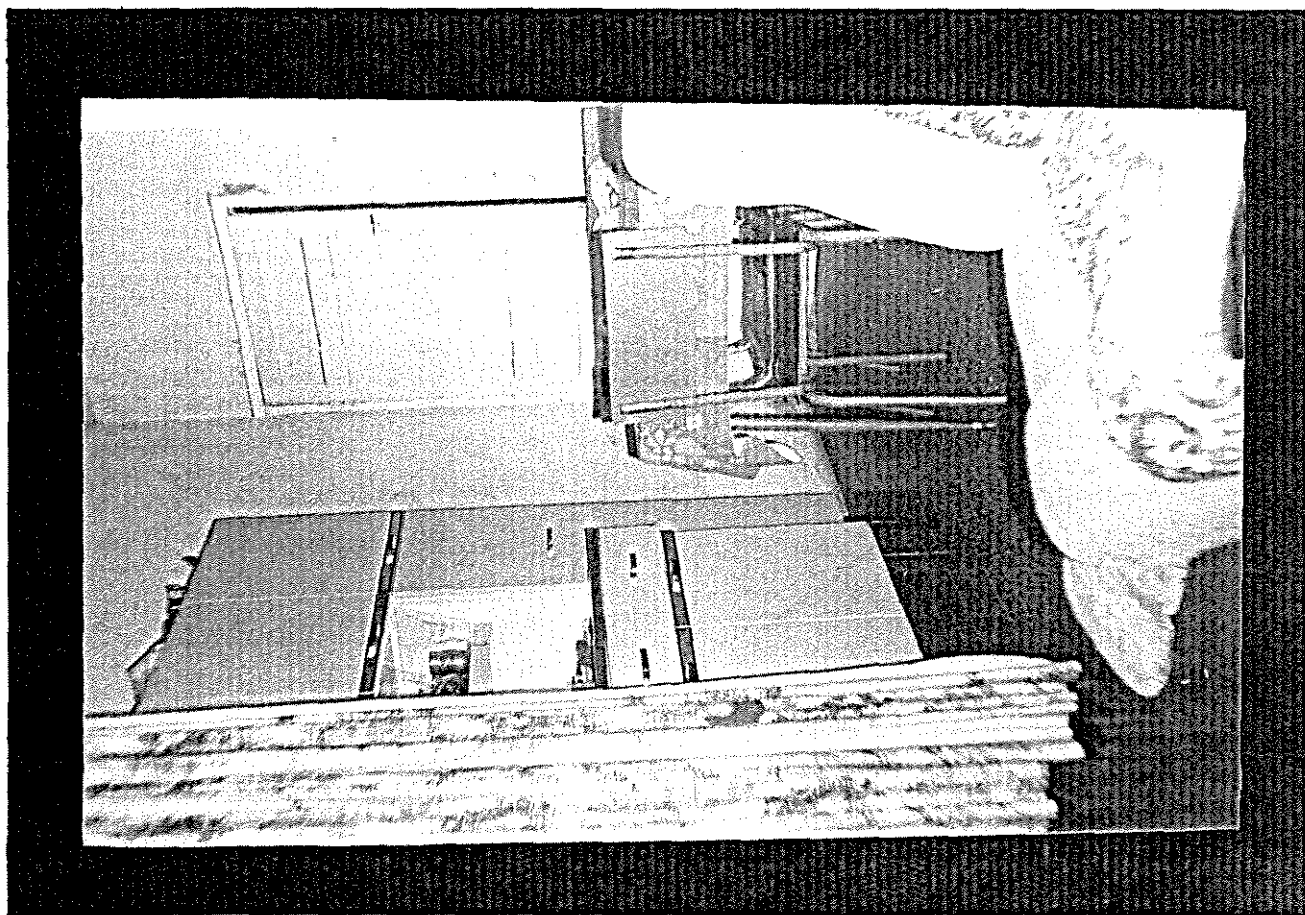
B.3.2.01



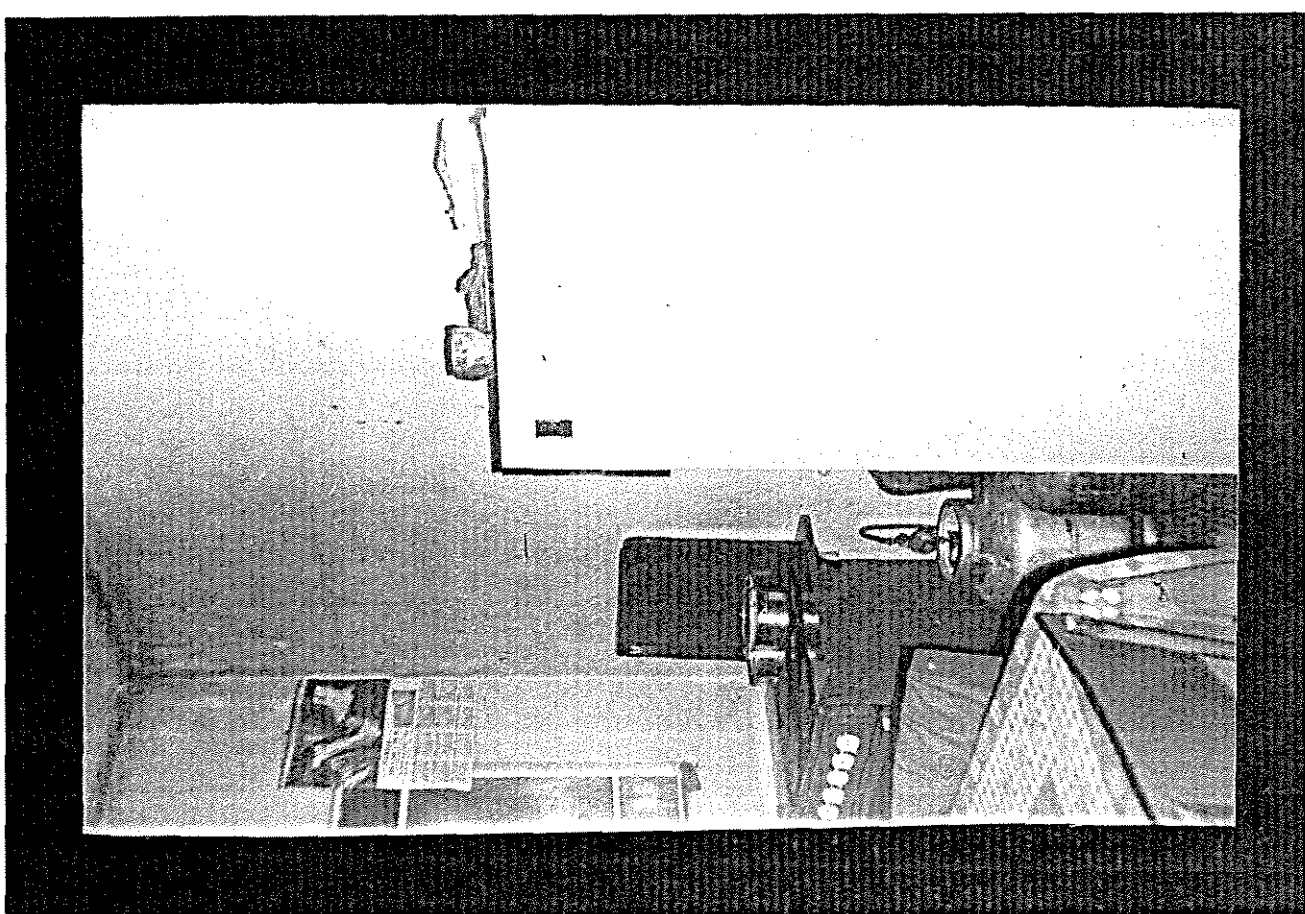
B.3.2.02



B.3.2.03



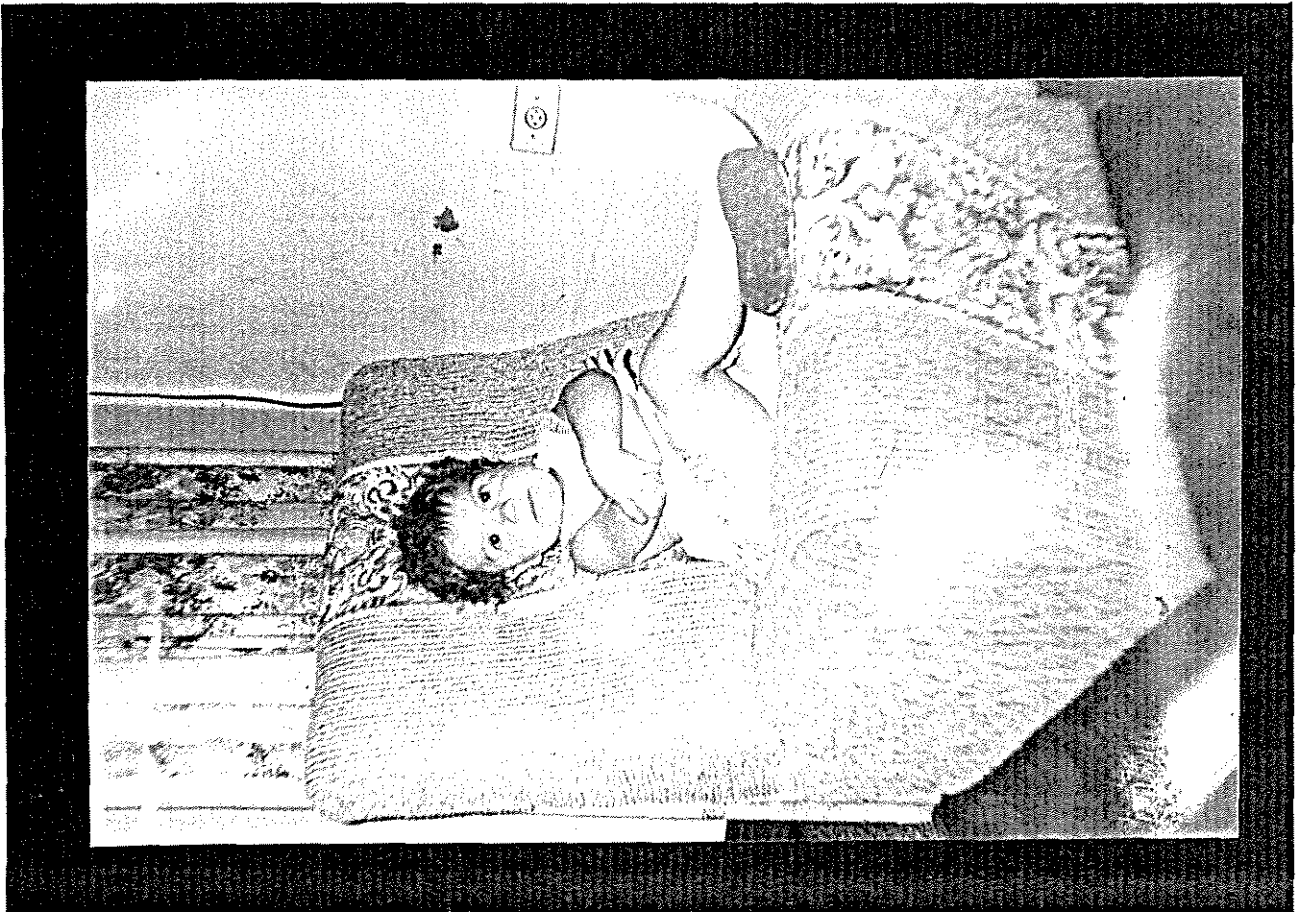
B.3.2.04



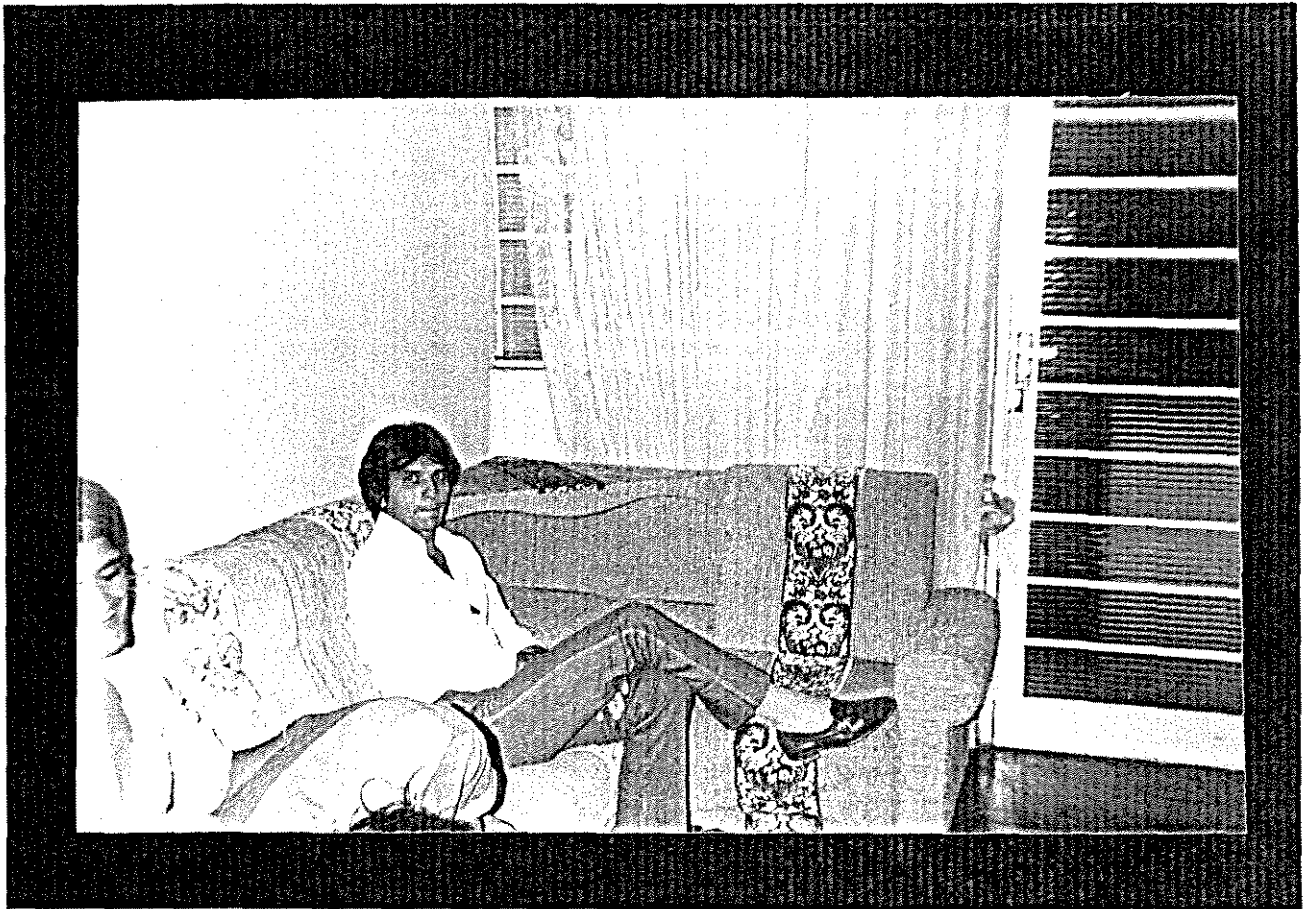
B.3.2.05



B.3.2.06



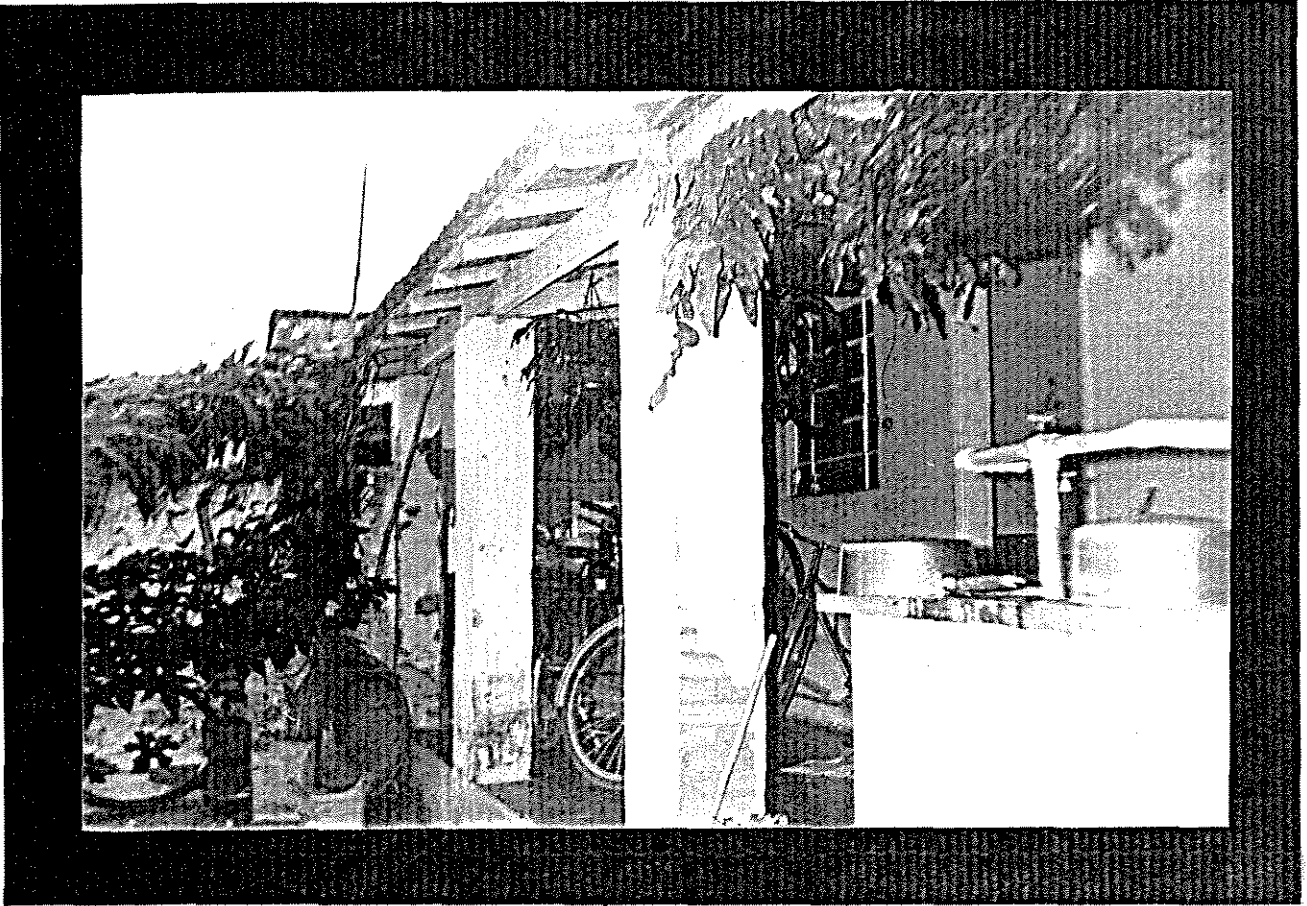
B.3.2.07



B.3.2.08



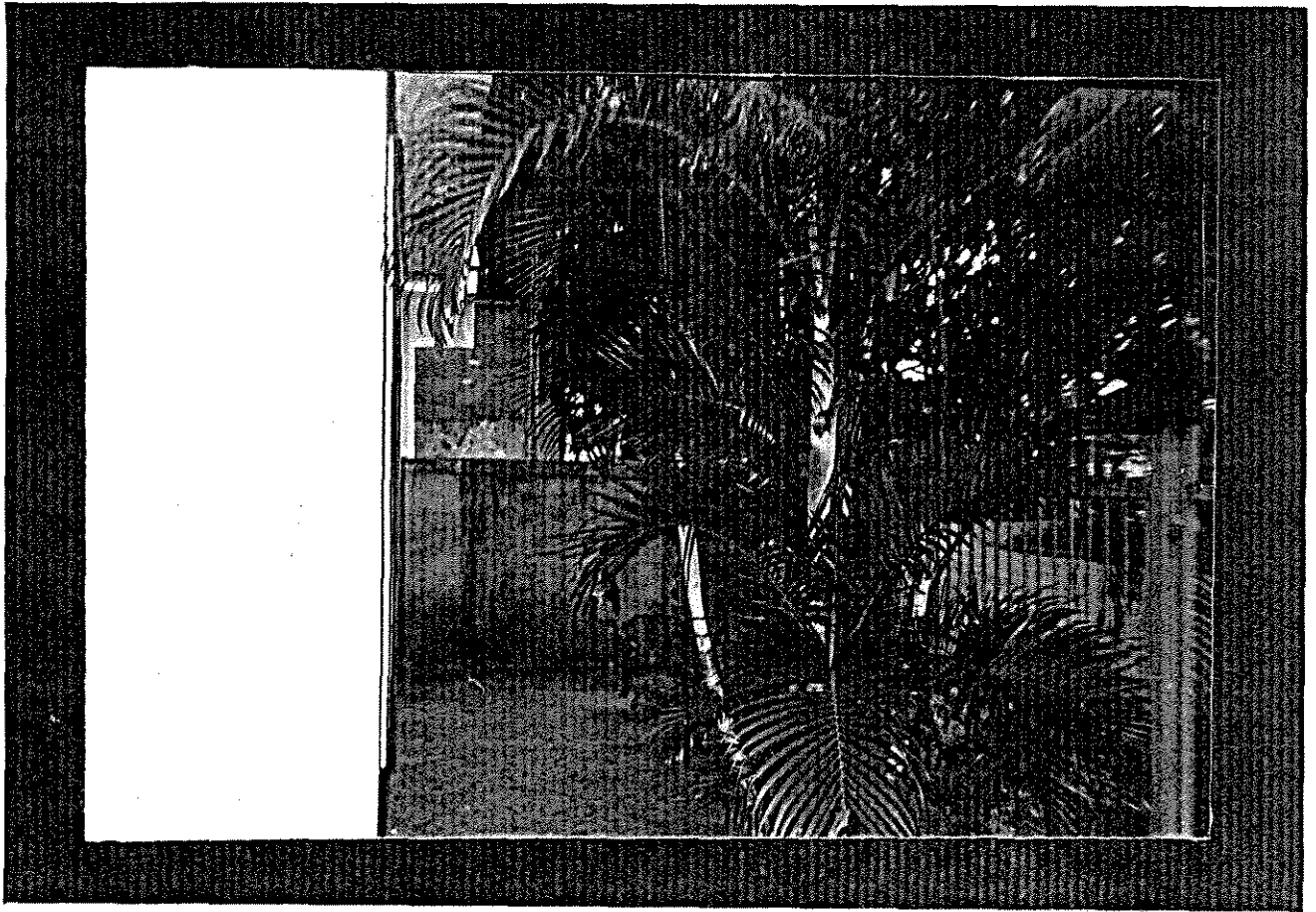
B.3.2.09



B.3.2.10



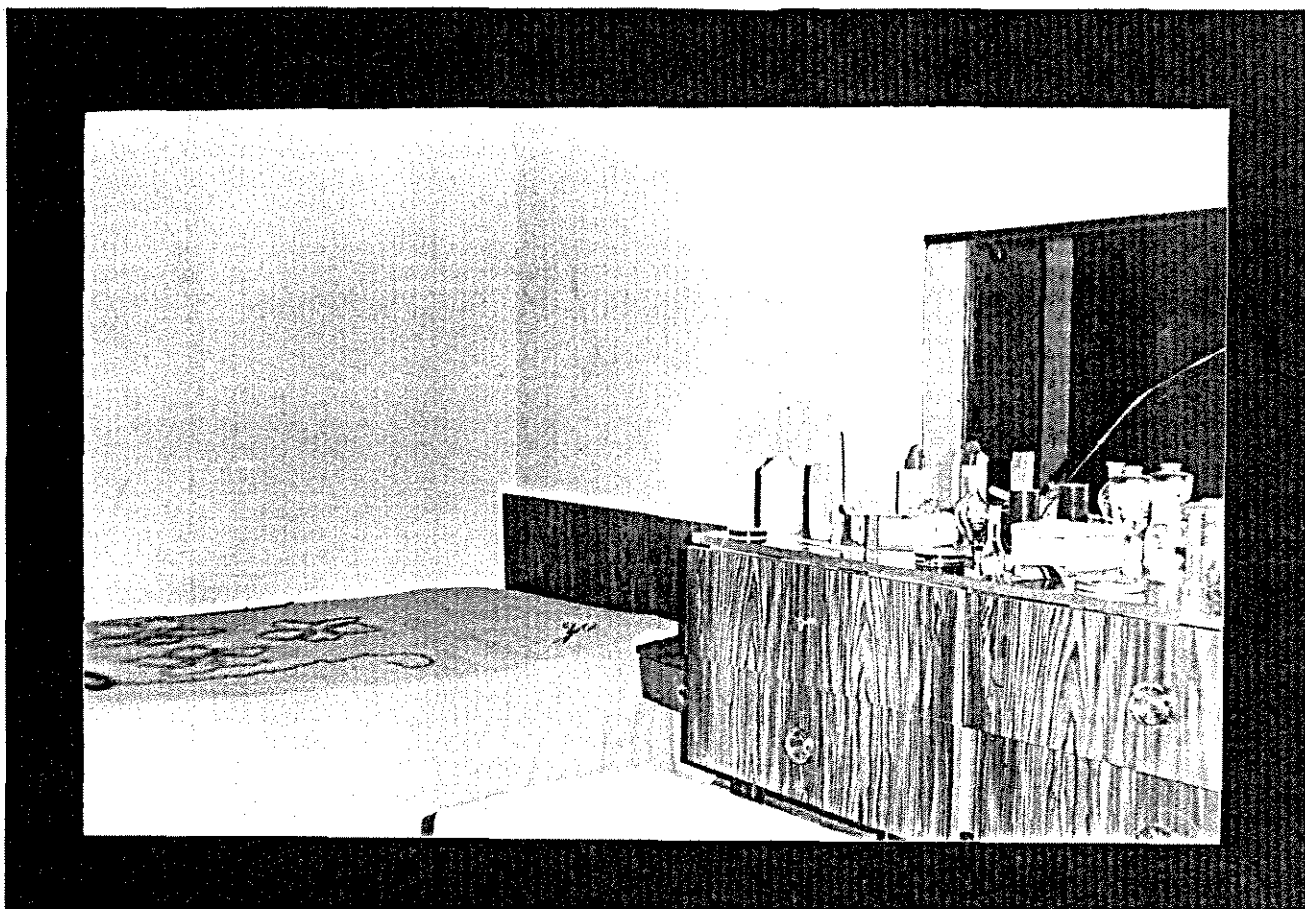
B.3.2.11



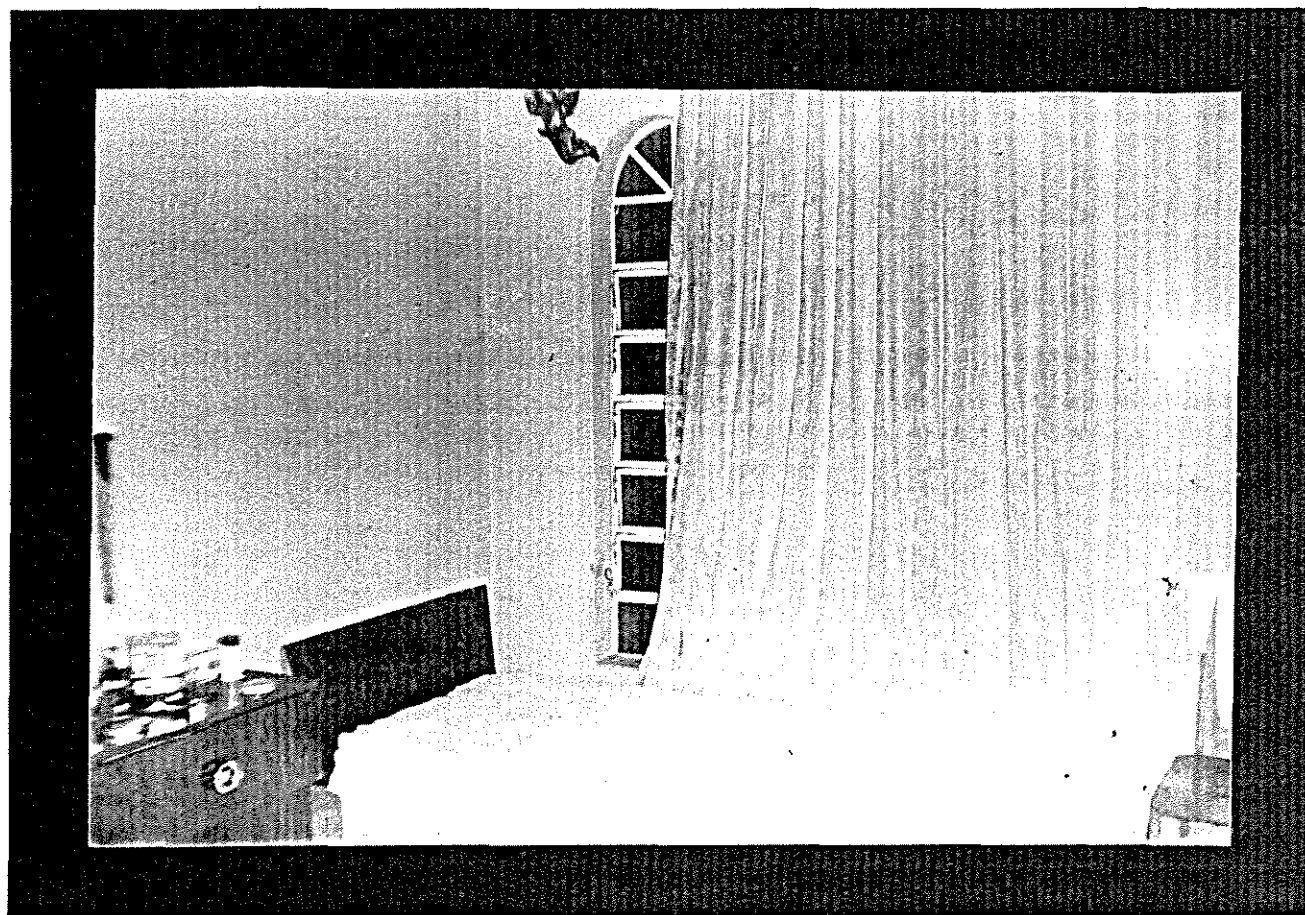
B.3.2.12



B.3.2.13

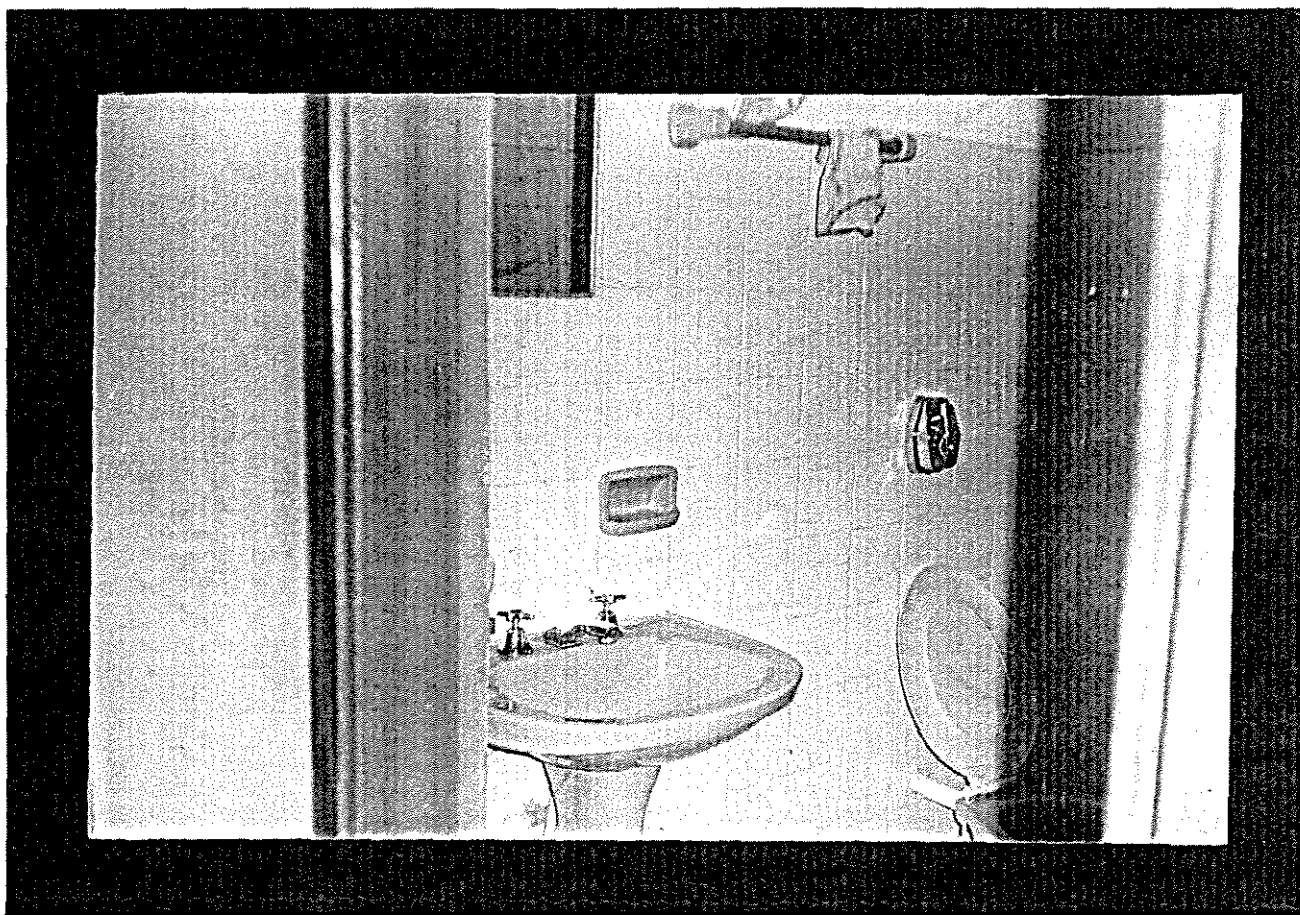


B.3.2.14





B.3.2.15f



**B.3.2.01**

sofá	$3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 = 972$
estante (sala)	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 90$
mesinha	$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$
cortina	$2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 3 \times 2 = 192$
lustre	$4 \times 5 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 180$

int. social/  
int. social

**B.3.2.02**

porta de entrada	$5 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 360$
cachorro de pelúcia	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 576$
estante (sala)	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$
televisão	$2 \times 4 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 384$
mesa/vaso	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$

idem

**B.3.2.03**

sofá	$2 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 120$
armário (cozinha)	$4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$
mesa/cadeira (cozinha)	$5 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 432$
porta (cozinha/banheiro)	$2 \times 3 \times 2 \times 2 \times 3 \times 2 = 144$

idem

**B.3.2.04**

geladeira	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 540$
mesa/cadeira (cozinha)	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
fogão	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$
calendário (parede)	$4 \times 4 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 144$
parede (cozinha)	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 729$
panelas	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 1 = 576$

idem

**B.3.2.05**

foto feita na escola	
----------------------	--

ext. públ./  
ext. públ.

**B.3.2.06**

sobrinha	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 4 \times 2 = 1800$
poltrona	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 4 \times 3 = 1728$

int. social/  
int. social

B.3.2.07

namorado	$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 =$	288
B. 3	$4 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 =$	60
amigo	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 =$	150
sofá	$4 \times 2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 =$	648
cortina	$3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 \times 2 =$	144
porta	$2 \times 3 \times 2 \times 1 \times 3 \times 2 =$	72

int. social/  
int. social

B.3.2.08

B. 3	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 =$	576
namorado	$3 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 =$	576
amigo	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 =$	480
sofá	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 =$	729
cortina	$2 \times 3 \times 2 \times 2 \times 3 \times 2 =$	144
porta de entrada	$1 \times 3 \times 2 \times 1 \times 3 \times 2 =$	36

idem

B.3.2.09

muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 =$	192
varanda (fundos da casa)	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 =$	1080

ext. semi-públ./  
ext. intermediário

B.3.2.10

lateral da casa	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 =$	810
casa dos fundos (c/ carro)	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 =$	576

ext. semi-públ./  
ext. semi-públ.

B.3.2.11

jardim	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 =$	810
grade	$2 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 =$	96
lateral da casa	$4 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 =$	360
muro limítrofe c/ casas vizinhas	$3 \times 3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 2 =$	810

ext. semi-públ./  
ext. limiar

B.3.2.12

jardim	$4 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 =$	720
frente da casa	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 4 =$	1080
muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 =$	864

ext. semi-públ./  
ext. semi-públ.

B.3.2.13

cama	$4 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 576$
penteadeira	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 540$
parede (quarto)	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$
tesoura	$3 \times 2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 360$

int. íntimo/  
int. íntimo

B.3.2.14

penteadeira	$5 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 75$
cama	$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$
cortina	$2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 486$
anjo (parede)	$3 \times 5 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 135$
parede (quarto)	$4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$

idem

B.3.2.15

porta do banheiro	$3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 810$
banheiro	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 = 1296$

int. limiar/  
int. íntimo

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa

muro limítrofe c/ casas vizinhas	1866
jardim	1530
lateral da casa	1170
frente da casa	1080
área de serviço (fundos)	576
casa dos fundos (c/ carro)	576
grade	96
total	6894

Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa

sofá	2469
parede (quarto)	1944
poltrona	1728
banheiro	1296
armário (cozinha)	864
fogão	864
cama	864
porta (banheiro/cozinha)	810
estante (sala)	738
parede (cozinha)	729
cortina (sala/cozinha)	720
mesa/cadeiras (cozinha)	672
penteadeira	615
cachorro de pelúcia	576
panelas	576
geladeira	540
cortina (quarto)	486
cortina (sala)	480
porta de entrada	468
televisão	384
tesoura	360
mesinha (sala)	288
mesa/vaso	240

lustre	180
porta (coz./ban.)	144
calendário	144
anjinho	135
total	19314

## Agrupamento dos elementos da interioridade da casa

## sala

sofá	2469
poltrona	1728
estante	738
cortina (sala/coz.)	720
cachorro de pelúcia	576
cortina	480
porta de entrada	468
televisão	384
mesinha	288
mesa/vaso	240
lustre	180
total	8271

## banheiro

banheiro	1296
porta	810
total	2106

## quarto

parede	1944
cama	864
penteadeira	615
cortina	486
tesoura	360
anjinho	135
total	4404

## cozinha

armário	864
fogão	864
parede	672
mesa/cadeiras	672
panelas	576
geladeira	540
porta coz/ban.	144
calendário	144
total	4533

## Quadro 3 - Presença Humana - Familiares e Afins

sobrinha	1800
cunhado	864
irmã	636
namorado	630
total	3930

## Quadro 4 - Total Geral

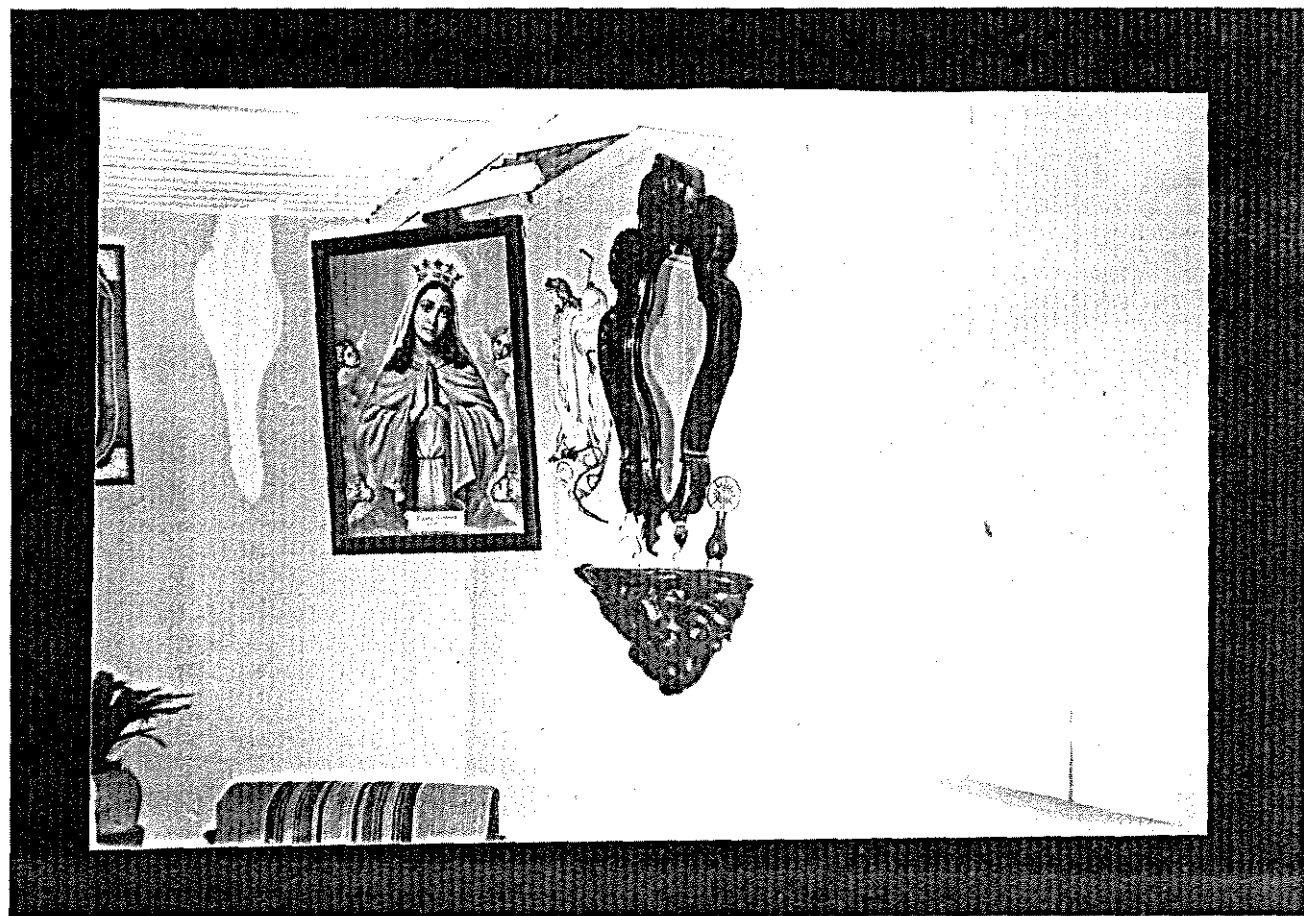
elementos da exterioridade da casa	6894
elementos da interioridade da casa	19314
presença humana	3930
total geral	30138

B.4

B.4.2.01



B.4.2.02





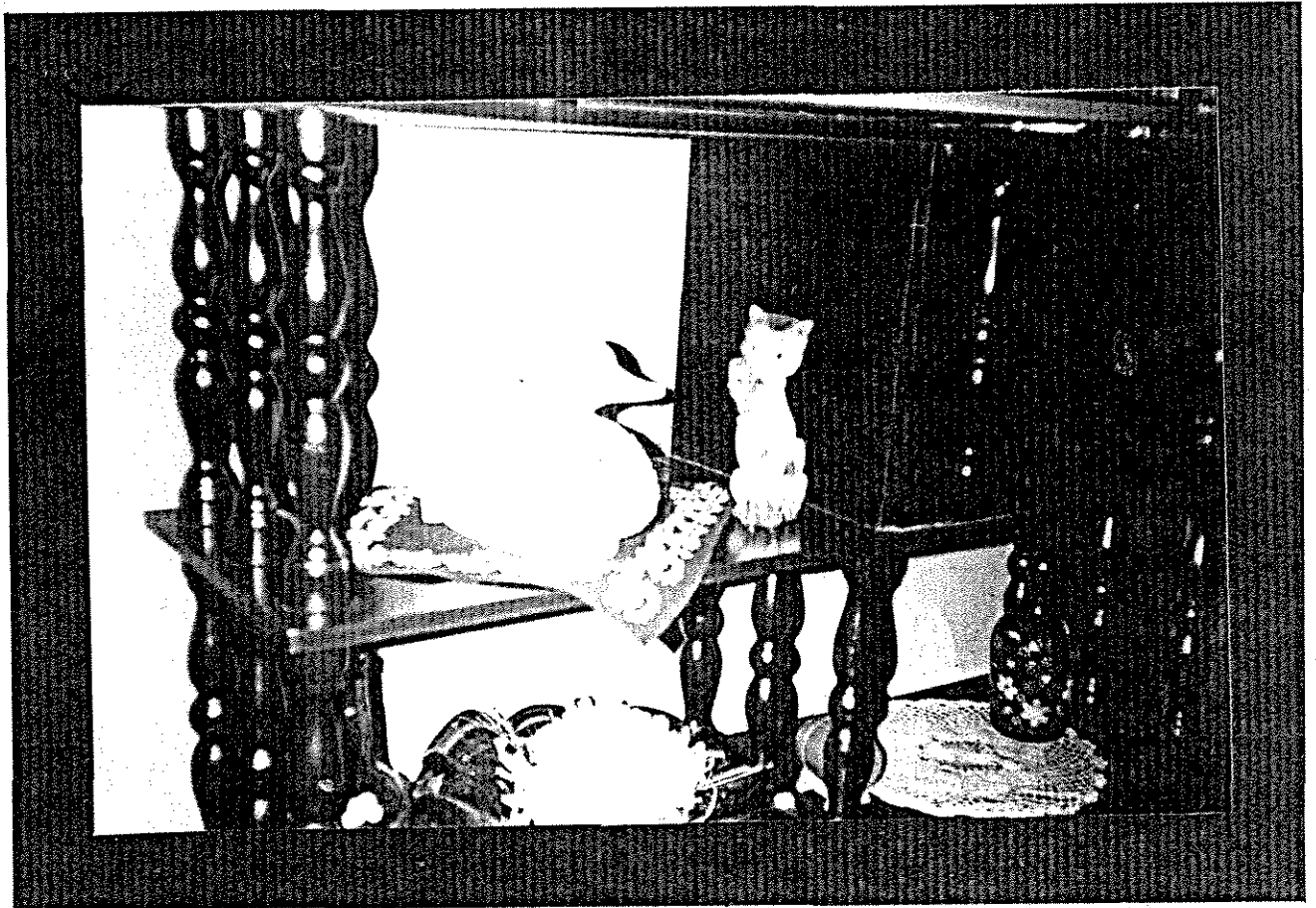
B.4.2.03



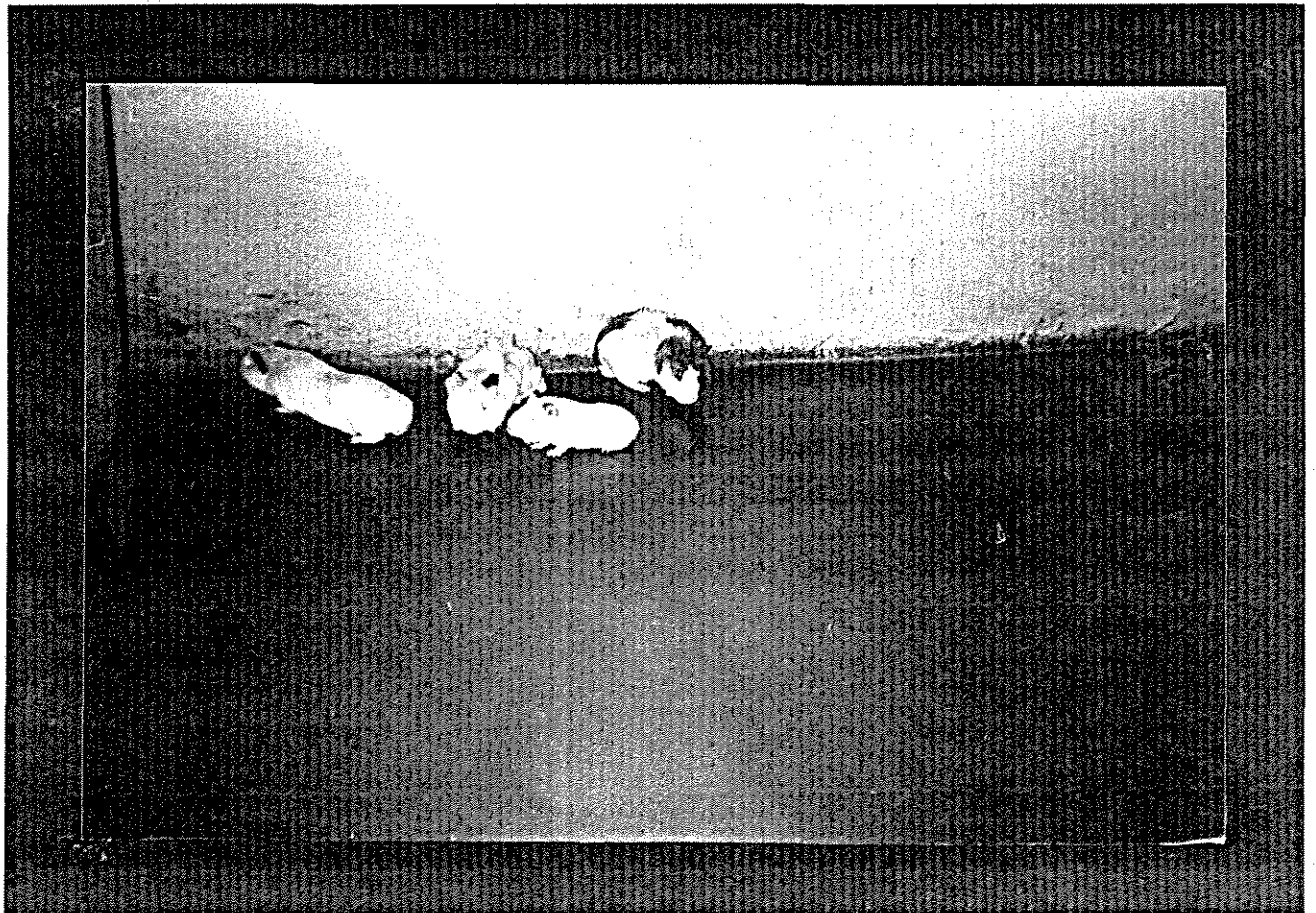
B.4.2.04



B.4.2.05



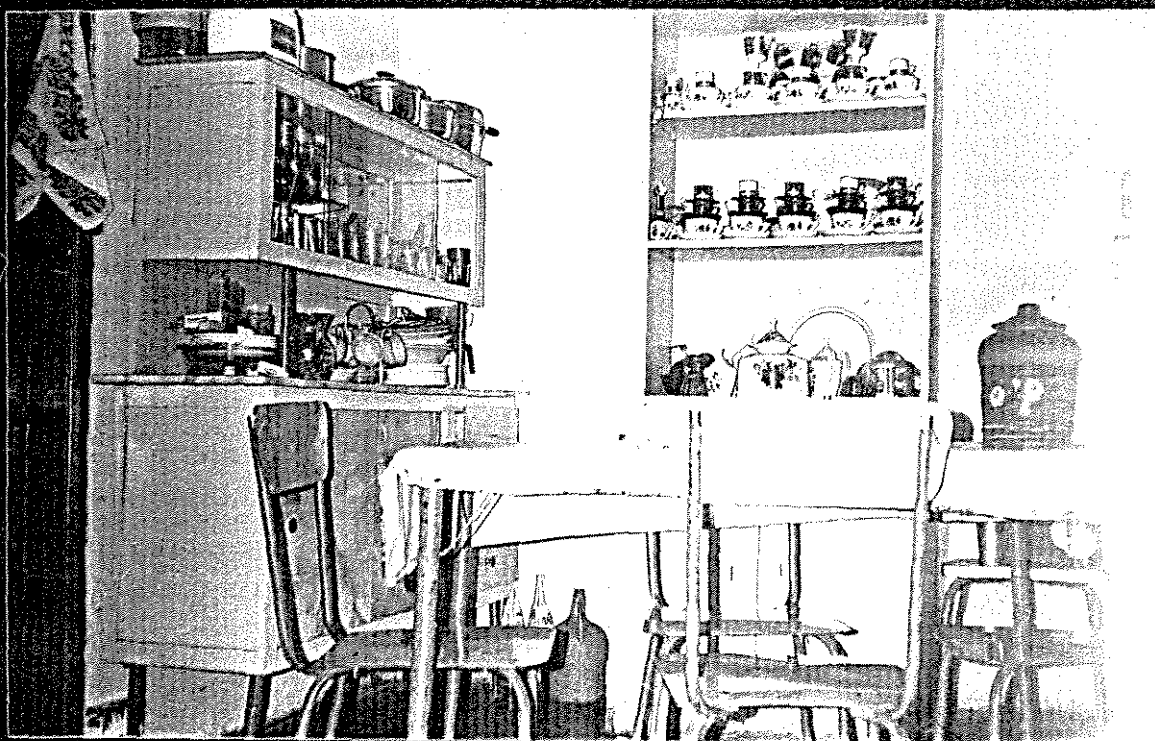
B.4.2.06



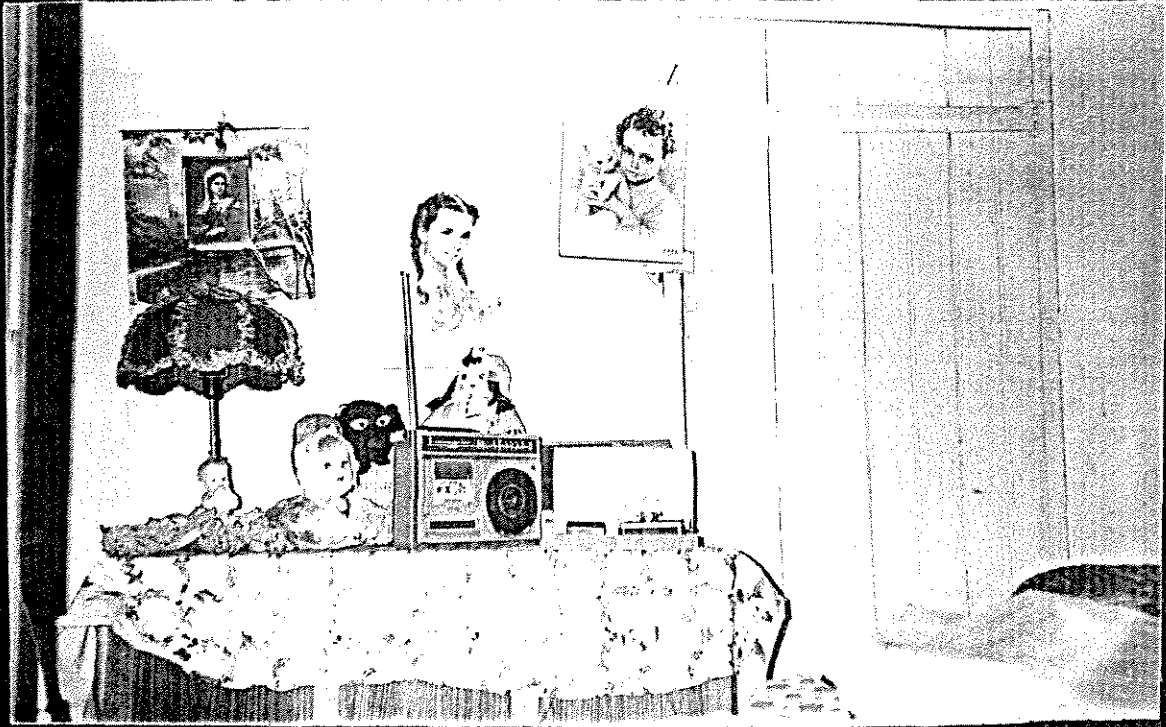
B.4.2.07



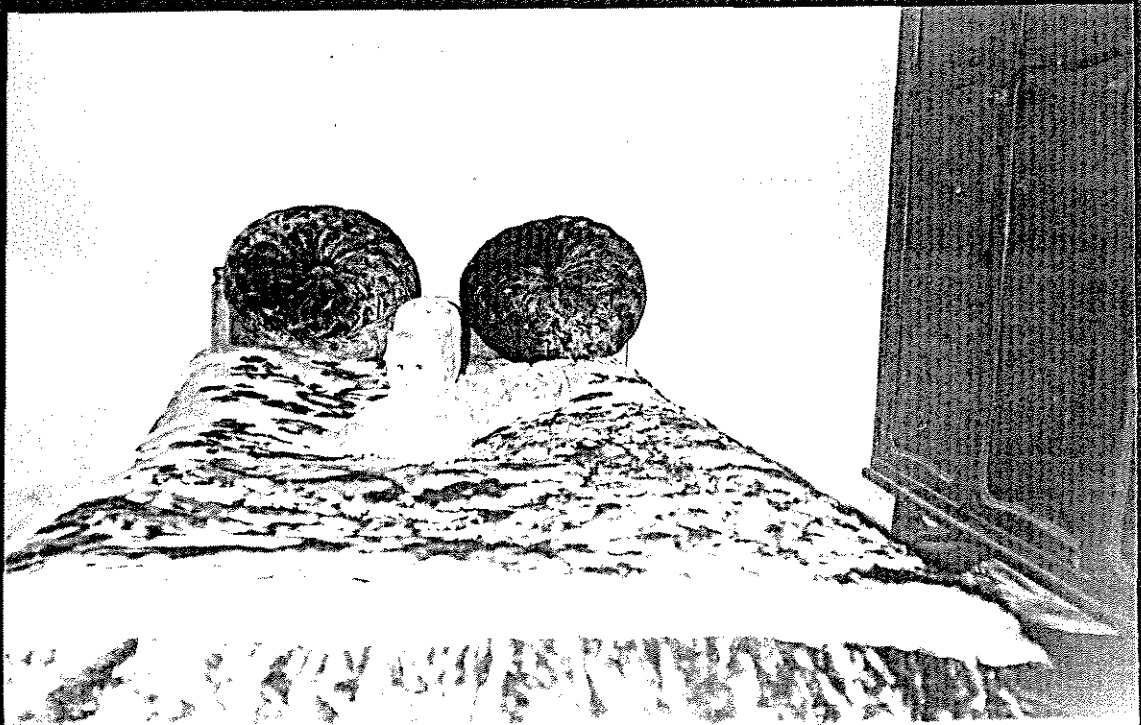
B.4.2.08



B.4.2.09



B.4.2.10



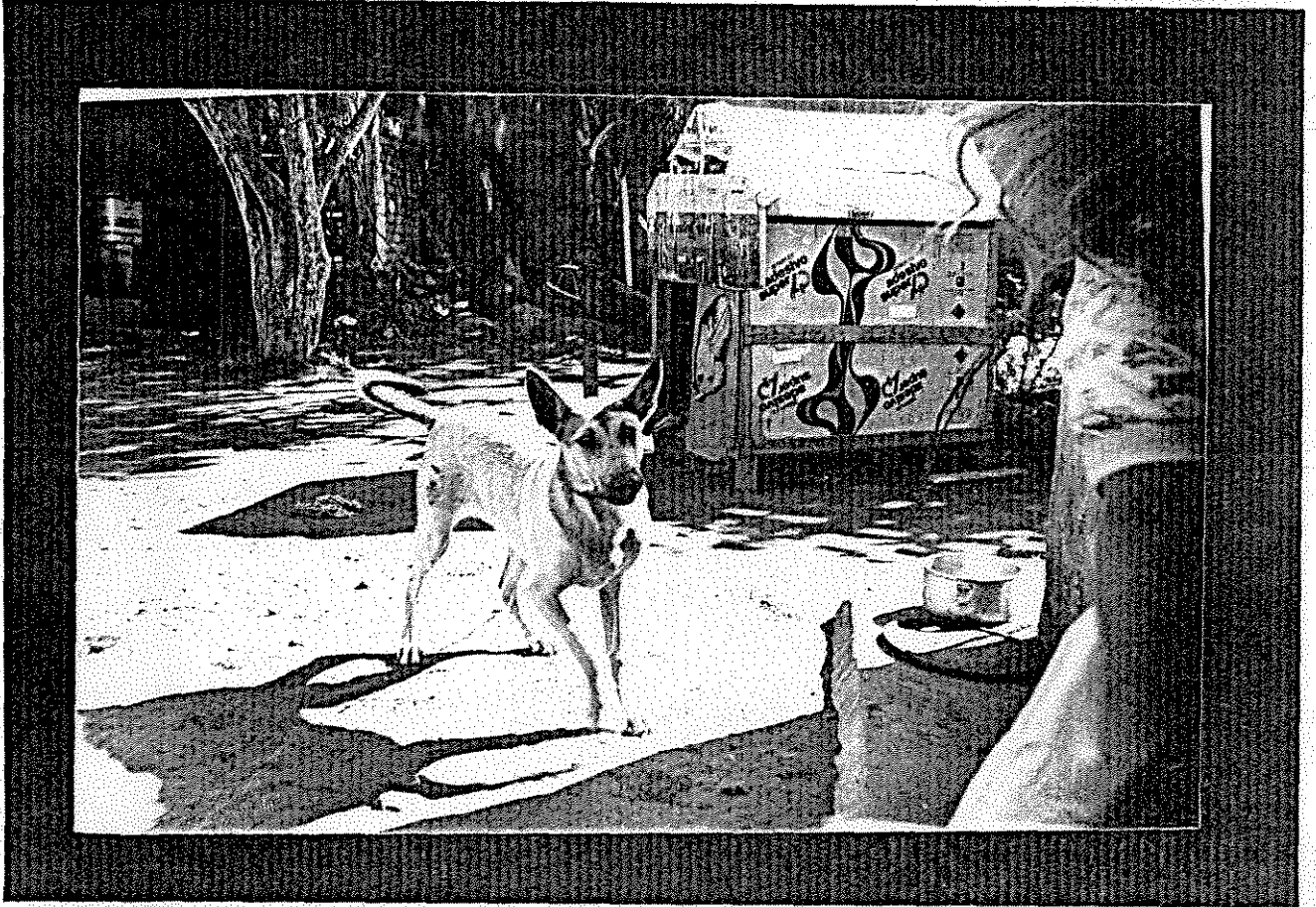
B.4.2.11



B.4.2.12



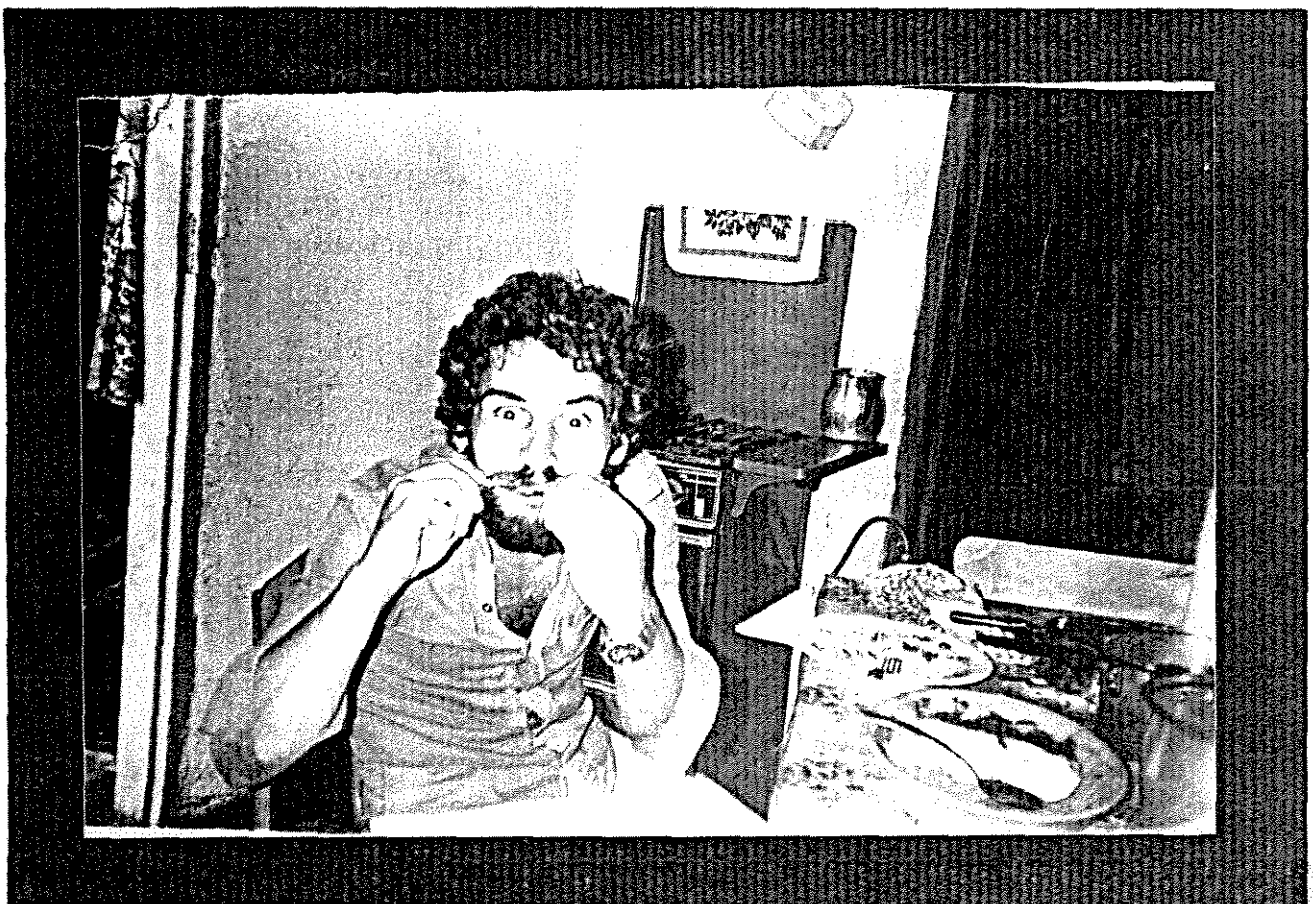
B.4.2.13



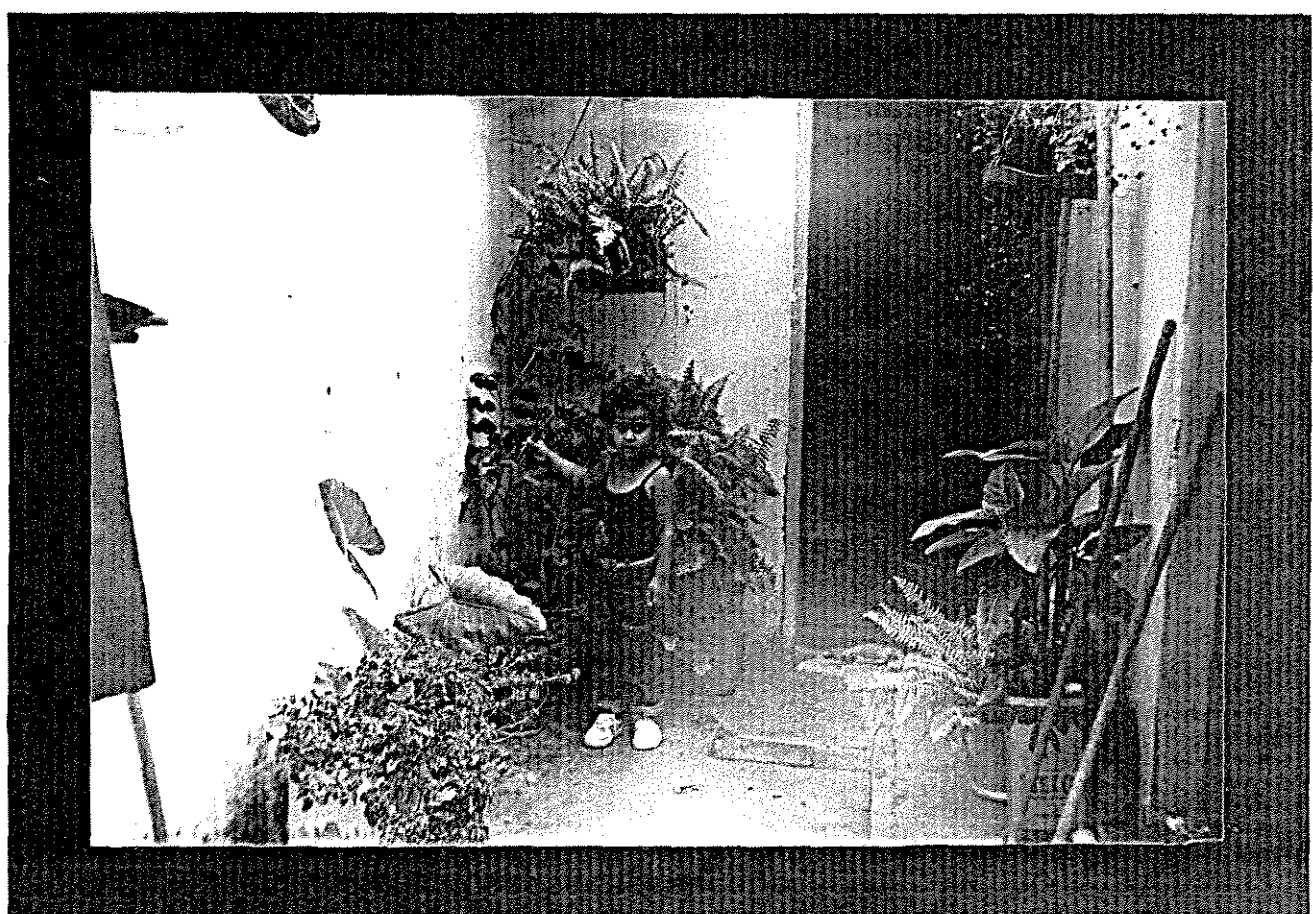
B.4.2.14



B.4.2.15



B.4.2.16



B.4.2.17



B.4.2.18





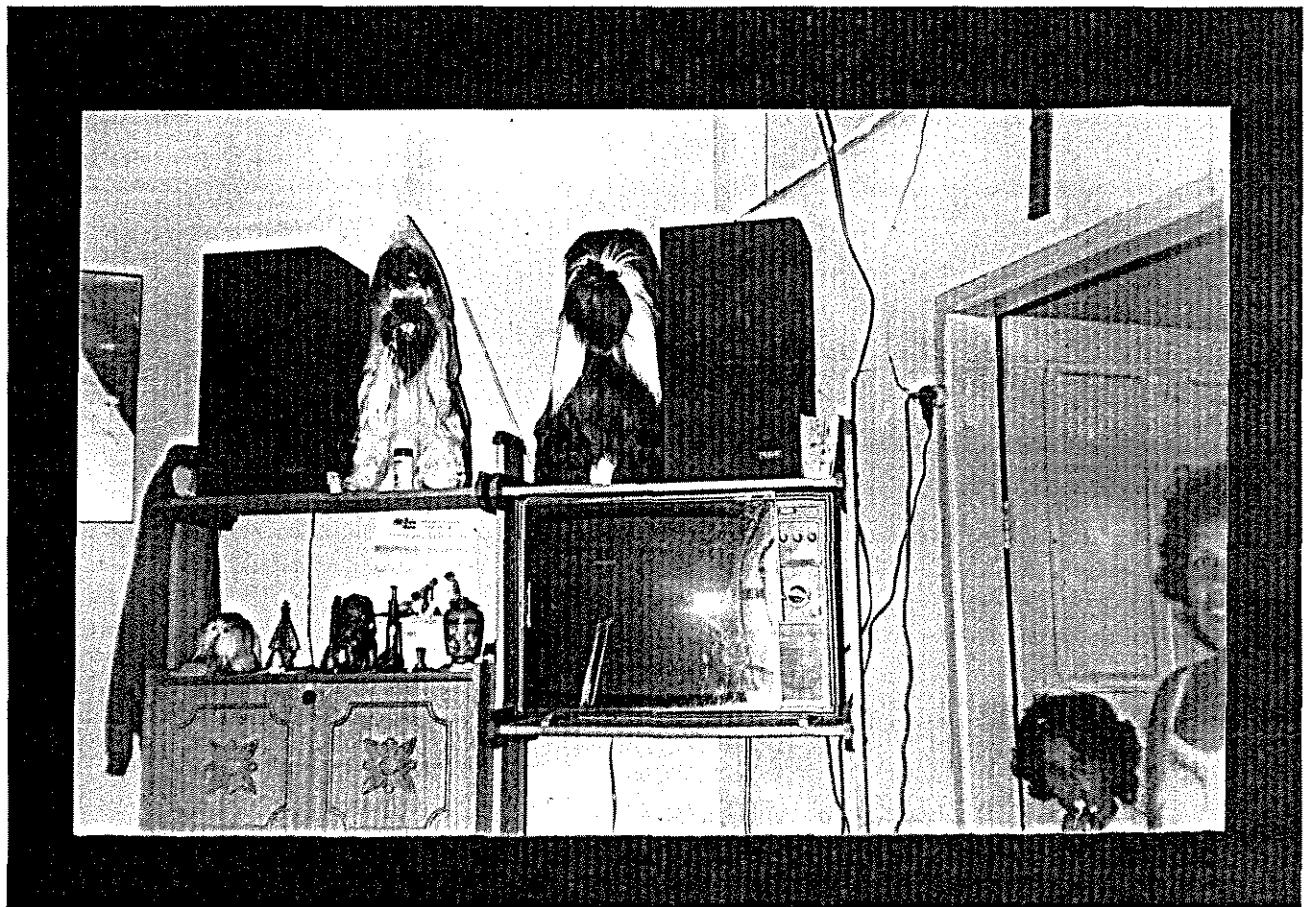
B.4.2.19



B.4.2.20



B.4.2.21f



**B.4.2.01**

imagem religiosa (santa)	4x3x5x4x4x2 = 1920
imagem religiosa (anjo)	3x3x5x5x4x2 = 1800
espelho	2x3x5x2x4x2 = 480

int. íntimo/  
int. íntimo

**B.4.2.02**

imagem religiosa (santa)	4x3x4x4x4x2 = 1536
imagem religiosa (anjo)	3x4x4x5x4x1 = 960
espelho	3x3x4x5x4x2 = 1440
janela	2x3x5x1x4x3 = 360

idem

**B.4.2.03**

estante	3x3x3x5x3x2 = 810
sofá/poltronas	2x2x4x2x3x2 = 192
parede (acesso da sala)	4x3x5x1x3x3 = 540
vitrola	3x3x3x5x3x1 = 405
retratos (parede)	2x4x2x2x3x1 = 96
planta/vaso	4x4x5x2x3x1 = 480

int. limiar/  
int. social

**B.4.2.04**

porta de entrada	3x3x5x3x3x3 = 1215
porta (cozinha)	2x3x4x3x3x2 = 432
sofá/poltronas	4x2x3x3x3x2 = 288
imagem religiosa (santa)	4x4x2x2x3x1 = 192
retratos (parede)	4x4x2x1x3x1 = 96

idem

**B.4.2.05**

estante	3x3x5x3x3x5 = 2025
televisão	2x4x4x2x3x2 = 384
imagens tridimensionais (pato/gato)	3x3x5x5x3x3 = 2025

int. íntimo/  
int. íntimo

**B.4.2.06**

pequenos animais domésticos	4x4x5x3x2x2 = 960
-----------------------------	-------------------

idem

B.4.2.07

sofá	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
estante	$5 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 360$
vitrola	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 576$

int. social/  
int. social

B.4.2.08

mesa/cadeiras	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 540$
armários (cozinha)	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$

idem

B.4.2.09

porta do quarto	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$
rádio	$4 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1200$
bonecas	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 720$
câmara fotográfica	$3 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 900$
imagem religiosa	$4 \times 4 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 384$
imagens infantis	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$

int. íntimo/  
int. íntimo

B.4.2.10

cama	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 1080$
boneca	$4 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1440$
guarda-roupa	$2 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$

idem

B.4.2.11

mãe	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1080$
vaso/planta	$2 \times 4 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 128$
porta (acesso a sala)	$2 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 3 = 144$
calendário	$3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 288$
poltrona/sofá	$2 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 144$

int. limiar/  
int. limiar

B.4.2.12

menina/vizinha 1	$3 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$
casa vizinha 1	$2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 3 \times 3 = 324$
pátio comum (c/ árvore, bicicleta e casa de cachorro)	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 = 972$

ext. semi-públ./  
ext. públ.

**B.4.2.13**

menina/vizinha 1	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 30$
cachorro(casa vizinha 1)	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
pátio	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 5 = 1620$

ext.públ./

ext.públ.

**B.4.2.14**

padrasto	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 1152$
frente da casa	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
corredor/porta de entrada	$4 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 3 = 648$
casa vizinha 2	$5 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 270$

ext.públ./

ext.semi-públ.

**B.4.2.15**

irmão	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1440$
fogão	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
mesa	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$
porta(cozinha/quarto)	$2 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 216$
porta(cozinha/acesso)	$5 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 360$

int.social/

int.social

**B.4.2.16**

menina/vizinha 2	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
corredor/porta de entrada	$3 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 5 = 2025$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.

**B.4.2.17**

mãe	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
menina/vizinha 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
pátio comum	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 = 972$
casa vizinha 1	$2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 3 \times 2 = 192$
jardim(entrada da casa)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$

ext.semi-públ.

ext.públ.

**B.4.2.18**

menina/vizinha 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
pátio comum	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 = 972$
casa vizinha 1	$2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 3 \times 2 = 192$
jardim(entrada da casa)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$

idem

B.4.2.19

cunhado	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 576$
sogra da irmã	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinha 1	$2 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$
mesa/cadeiras	$3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$
geladeira	$2 \times 4 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$
armário(cozinha)	$3 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 324$
rádio	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 540$

int.social/

int.social

B.4.2.20

irmã	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 720$
sobrinha 2	$4 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 288$
cama	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$
penteadeira	$3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 = 648$

int.íntimo/

int. íntimo

B.4.2.21

irmã	$1 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 30$
sobrinha 2	$2 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 30$
estante	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1620$
televisão	$3 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 900$
cachorro de pelúcia	$4 \times 4 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1920$

int.social/

int.social

Quadro 1 - Elementos da interioridade da casa

imagens religiosas	6792
estante (sala)	3195
bonecas (quarto)	2160
imagens tridimensionais (pato/gato - estante)	2025
espelho	1920
sofá/poltronas	1434
porta de entrada	1215
rádio	1200
imagens infantis	1080
fogão	1080
cama	1080
armários (cozinha)	972
porta (cozinha/acesso)	936
ratinhos domésticos	960
câmara fotográfica	900
mesa/cadeiras	780
retratos (parede)	768
porta (quarto)	648
planta/vaso	608
parede (acesso a sala)	540
vitrola	405
televisão	384
janela	360
calendário	288
porta(cozinha/quarto)	216
guarda-roupa	144
<b>total</b>	<b>32090</b>

## Agrupamento dos elementos da interioridade da casa

## sala

imagens religiosas	6408
estante	3195
imagens tridimensionais (pato/gato-estante)	2025
espelho	1920
sofá/poltronas	1434
retratos(parede)	768
vitrola	405
televisão	384
janela	360
total	16899

## quarto

bonecas	2160
rádio	1200
imagens infantis	1080
cama	1080
câmara fotográfica	900
porta	648
imagem religiosa	384
guarda-roupa	144
total	7596

## cozinha

fogão	1080
armários	972
porta(coz/aceso)	936
mesa/cadeiras	780
porta(coz/quarto)	216
total	3984

## acesso(entre sala e cozinha)

porta de entrada	1215
ratinhos domésticos	960
planta/vaso	608
parede	540
calendário	288
total	3611

## Quadro 2 - Elementos da exterioridade da casa

pátio comum	4536
corredor/porta de entrada	2673
jardim	1080
casa vizinha 1(cachorro)	1080
casa vizinha 1	708
frente da casa	540
casa vizinha 2	270
total	10887



Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

menina vizinha - casa 2	3510
mãe	2160
irmão	1440
padrasto	1152
menina vizinha - casa 1	310
total	8572

Quadro 4 - Total Geral

elementos da interioridade da casa	32090
elementos da exterioridade da casa	10887
presença humana	8572
total geral	51549

Casa da irmã

Quadro 5 - Elementos da interioridade da casa

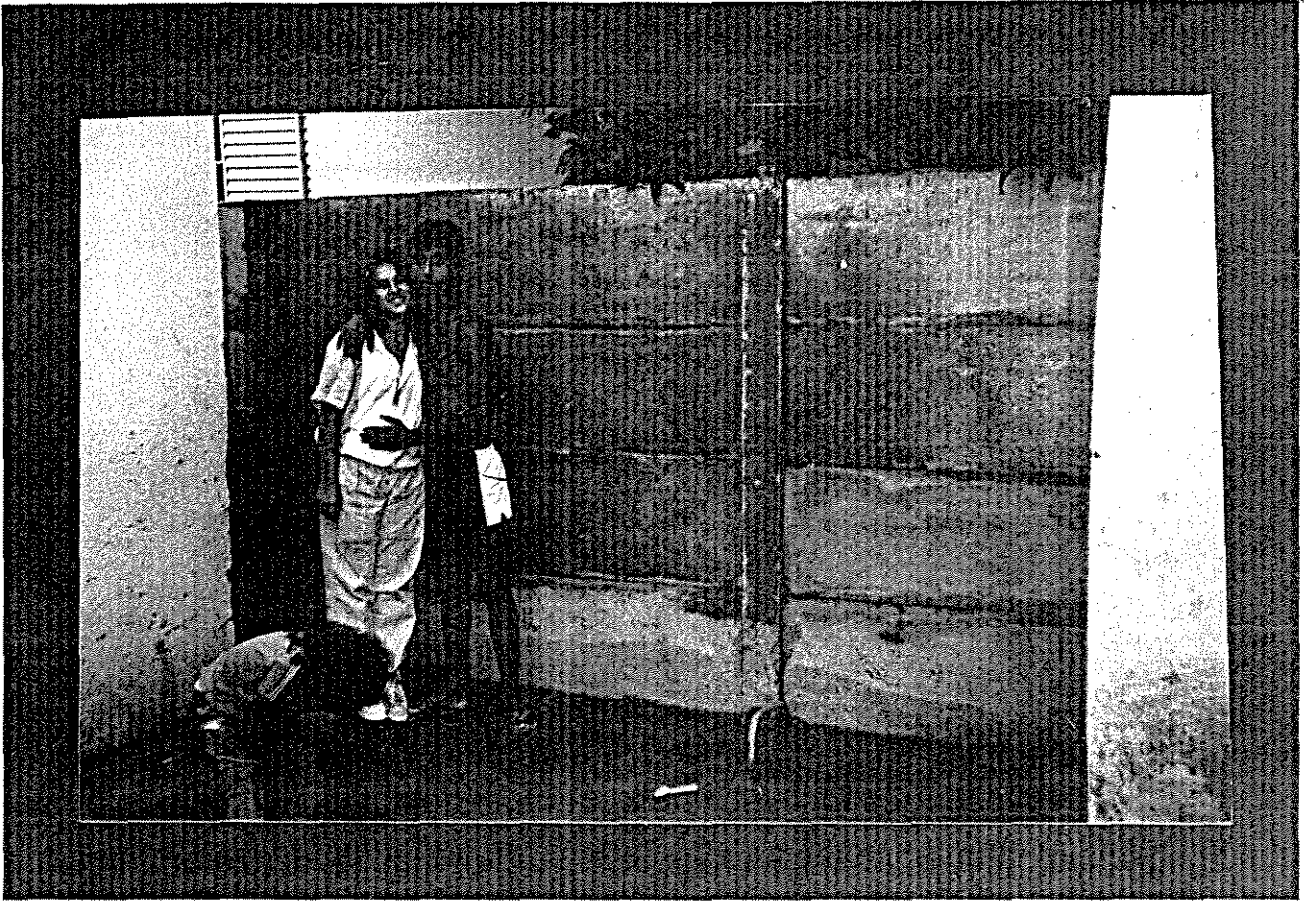
cachorros de pelúcia (sala)	1920
estante (sala)	1620
televisão (sala)	900
penteadeira (quarto)	648
mesa/cadeiras (cozinha)	648
rádio(cozinha)	540
armário (cozinha)	324
cama(quarto)	240
geladeira(cozinha)	144
total	6978

Quadro 6 - Presença humana

sogra da irmã	1080
irmã	750
cunhado	576
sobrinha 2	310
sobrinha 1	144
total	2860

B.5

B.5.2.01



B.5.2.02



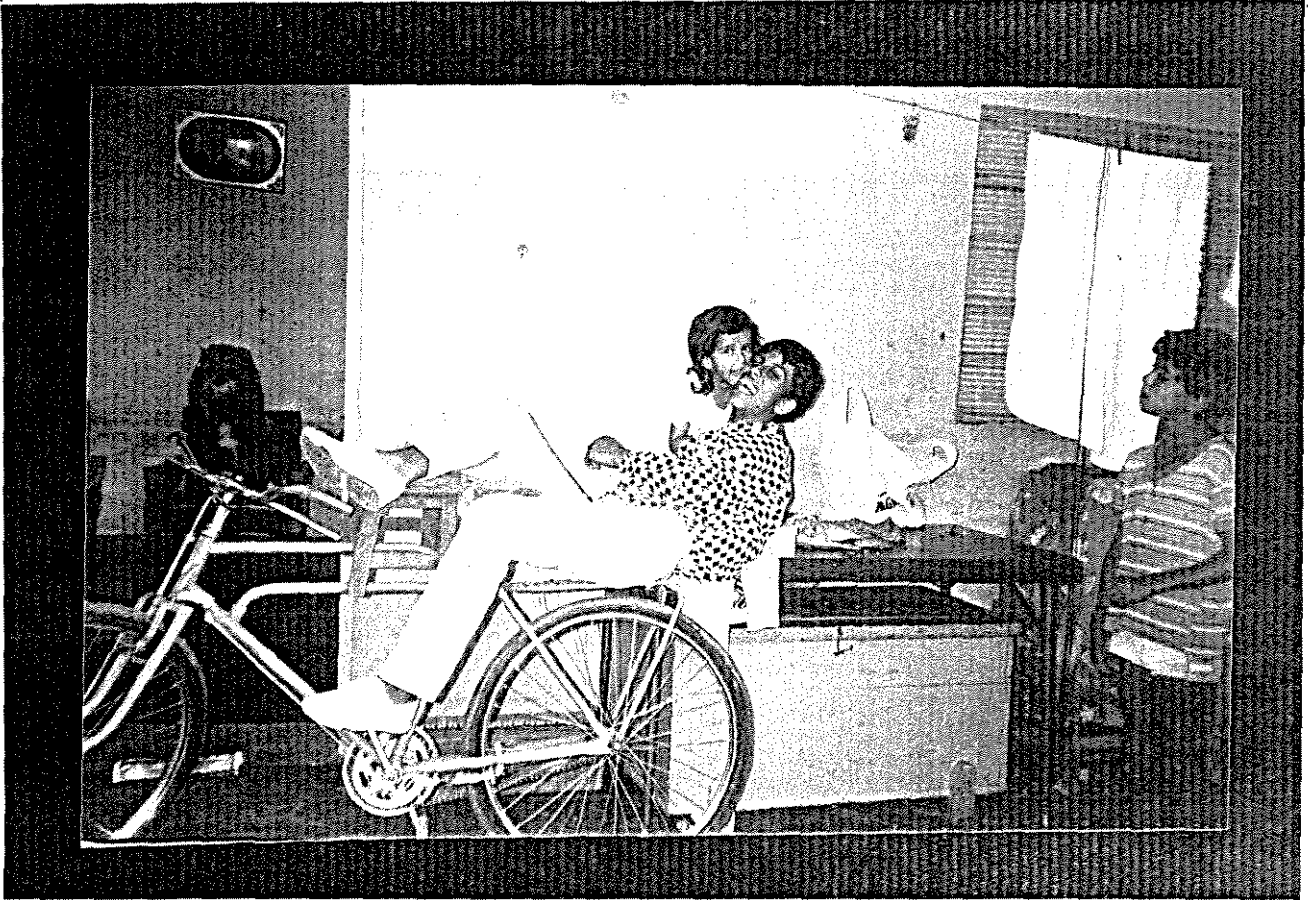
B.5.2.03



B.5.2.04



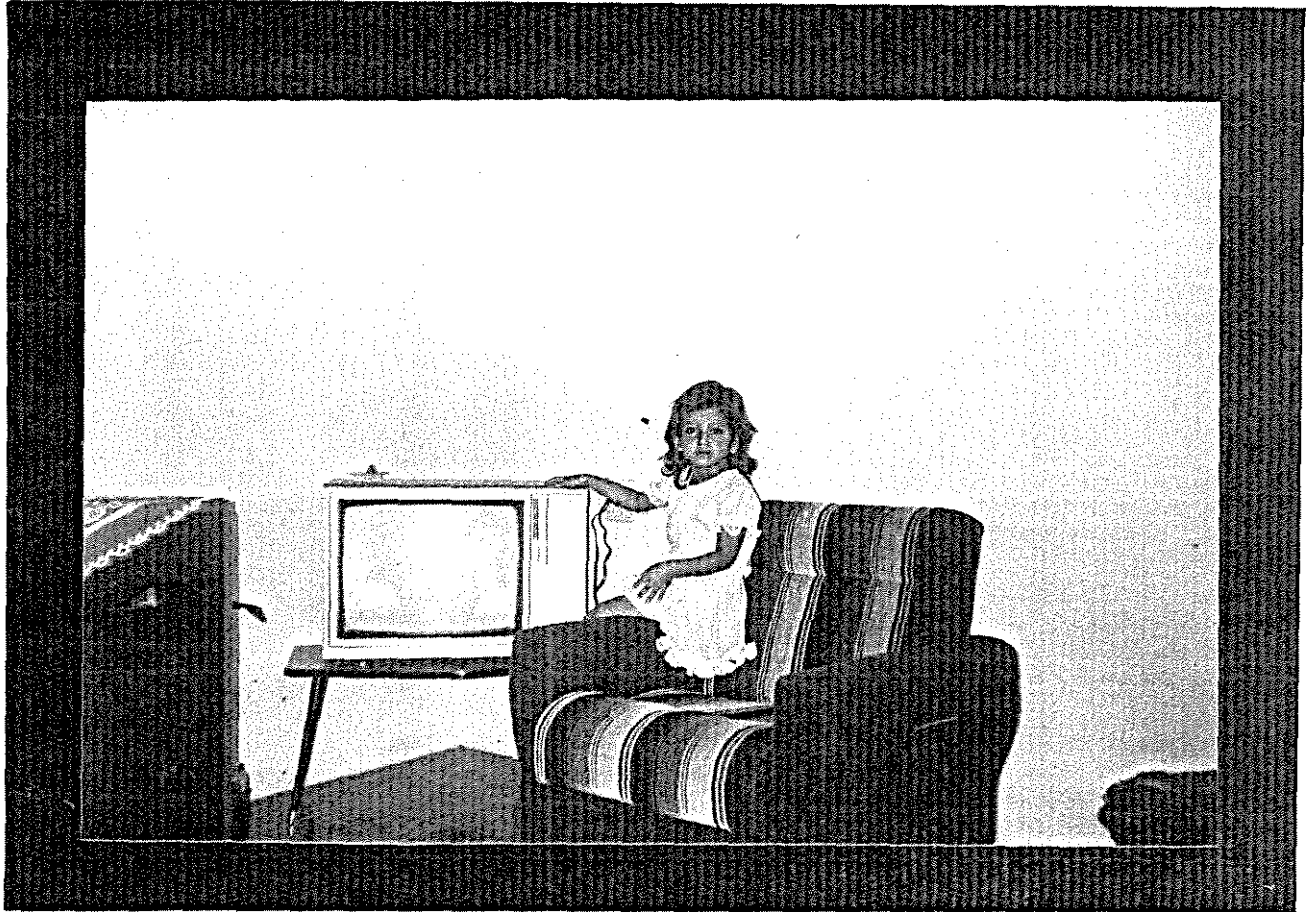
B.5.2.05



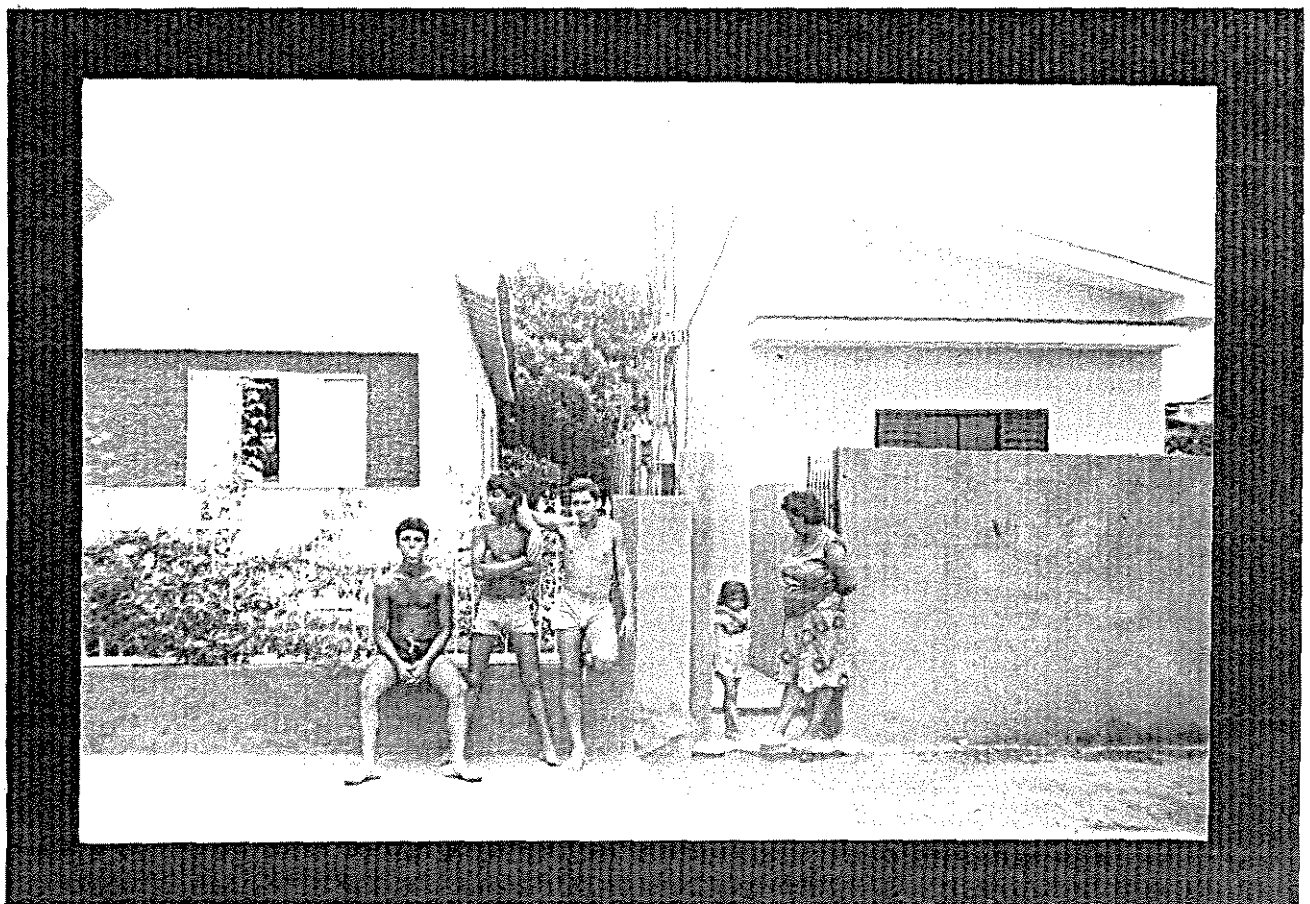
B.5.2.06



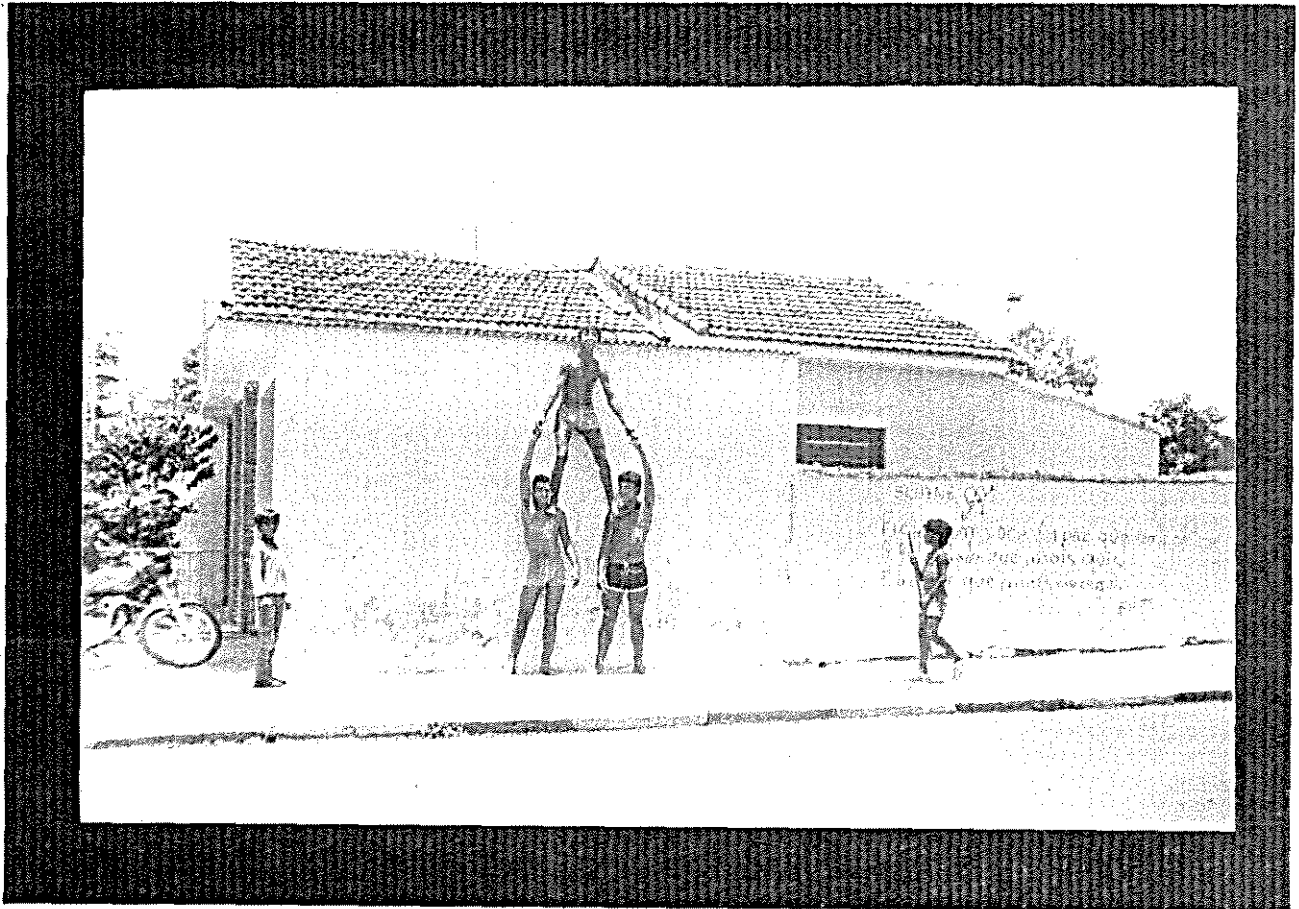
B.5.2.07



B.5.2.08



B.5.2.09



B.5.2.10



B.5.2.01

irmão	$4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$
namorada do irmão	$4 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 432$
sobrinha	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$3 \times 3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 4 = 1296$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.

B.5.2.02

mãe	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
irmã casada	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinho	$4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 864$
irmão	$2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 324$
sobrinha	$3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
mureta quebrada	$3 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 3 = 180$

ext.semi-públ./

ext.intermedi-

ário

B.5.2.03

B.5	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 3 = 2160$
muro limítrofe c/ casa vizinha	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$

ext.semi-públ./

ext.semi-públ.

B.5.2.04

mãe	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
irmã casada	$4 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 360$
sobrinha	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinho	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 480$
bicicleta	$2 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 96$
porta de entrada	$2 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 2 = 108$

ext.semi-públ./

ext.intermed.

B.5.2.05

irmão	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
sobrinha	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
sobrinho	$1 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 60$
bicicleta	$4 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 720$
porta de entrada	$4 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 3 = 432$
retrato (parede)	$4 \times 5 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 180$
cachorro de pelúcia	$4 \times 3 \times 3 \times 1 \times 3 \times 1 = 72$

ext.intermed./

ext.intermed.



B.5.2.06

sobrinha	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
sobrinho	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 240$
cachorro de pelúcia	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
cachorro	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 120$
sofá	$3 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$
vitro (sala)	$4 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 576$

int.social/  
int.social

B.5.2.07

televisão	$4 \times 2 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 768$
sobrinha	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
poltrona	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 720$
parede (sala)	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 4 = 972$

idem

B.5.2.08

mãe	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 180$
sobrinha	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 180$
irmão	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 360$
amigos (irmão)	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 360$
portão de entrada	$2 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 1 = 180$
casas vizinhas	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$
rua (calçada)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$

ext.público/  
ext.limiar

B.5.2.09

irmão	$4 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 1 = 900$
amigos (irmão)	$4 \times 2 \times 5 \times 5 \times 3 \times 1 = 600$
casas vizinhas	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$
rua (calçada)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 180$
meninos vizinhos	$3 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 90$

ext.público/  
ext.público

B.5.2.10

casas vizinhas	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$
rua (calçadas)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
amigos	$4 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 960$

idem

B.5.2.11

casas vizinhas	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$
rua (calçada)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
amigos	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 540$

ext.público/  
ext.público

B.5.2.12

casas vizinhas	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$
rua (calçada)	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
amigos	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 360$

idem

Quadro 1 - Elementos da interioridade da casa

sala

sofá/poltrona	1368
cachorro de pelúcia	1152
parede	972
televisão	768
vitro	576
retrato (parede)	180
cachorro	120
<b>total</b>	<b>5136</b>

Quadro 2 - Elementos da exterioridade da casa

casas vizinhas	6480
muro limítrofe c/ casas vizinhas	2592
rua (calçada)	2340
bicicleta	816
porta de entrada	540
mureta quebrada (entrada da casa)	180
portão de entrada	180
<b>total</b>	<b>13128</b>

Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

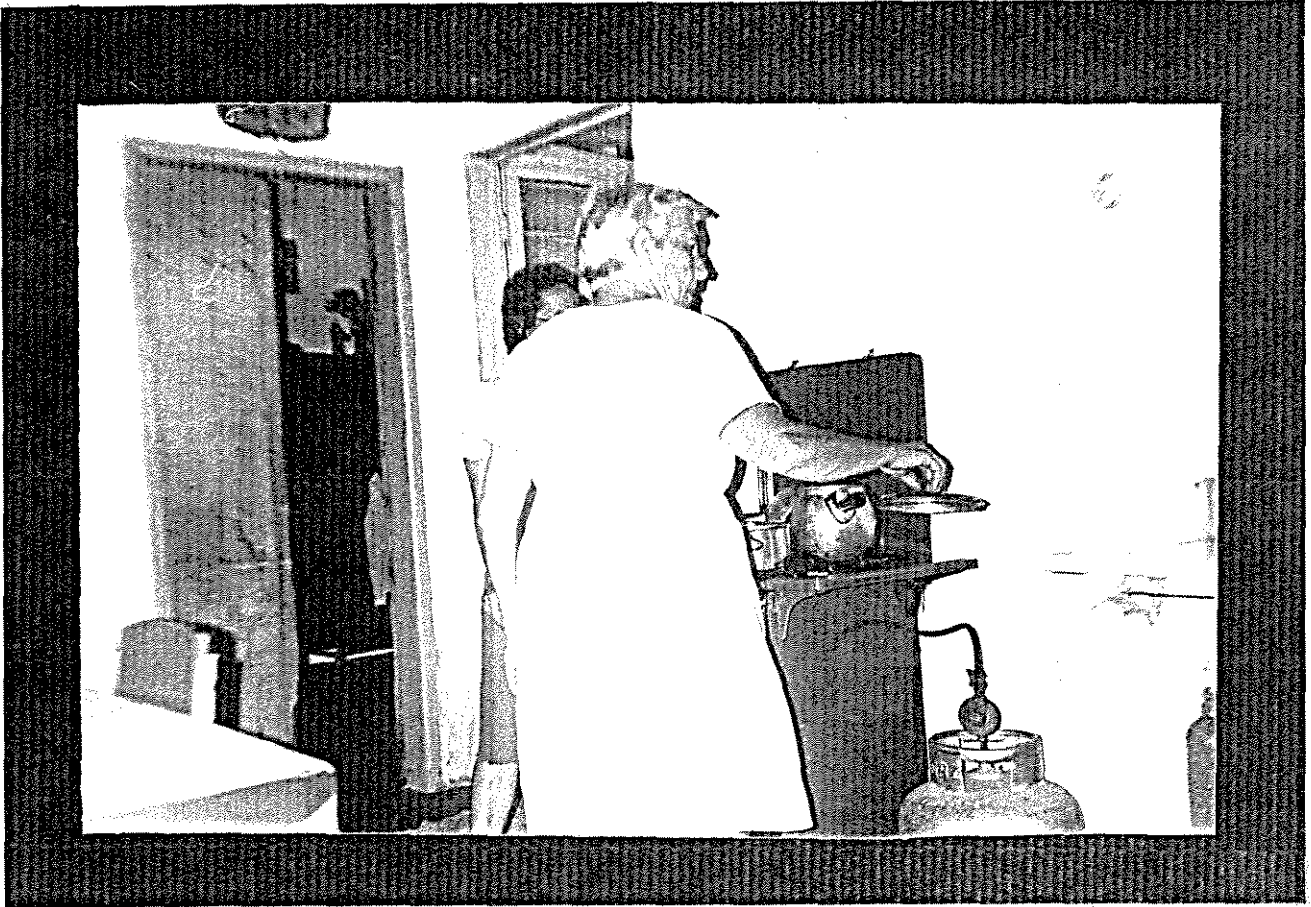
sobrinha	5712
irmão	3798
mãe	2240
B.5	2160
amigos	1860
sobrinho	1644
irmã casada	1440
amigos do irmão	960
namorada do irmão	432
meninos vizinhos	90
<b>total</b>	<b>20336</b>

## Quadro 4 - Total geral

elementos da interioridade da casa	5136
elementos da exterioridade da casa	13128
presença humana	20336
<b>total geral</b>	<b>38600</b>

B.6

B.6.2.01



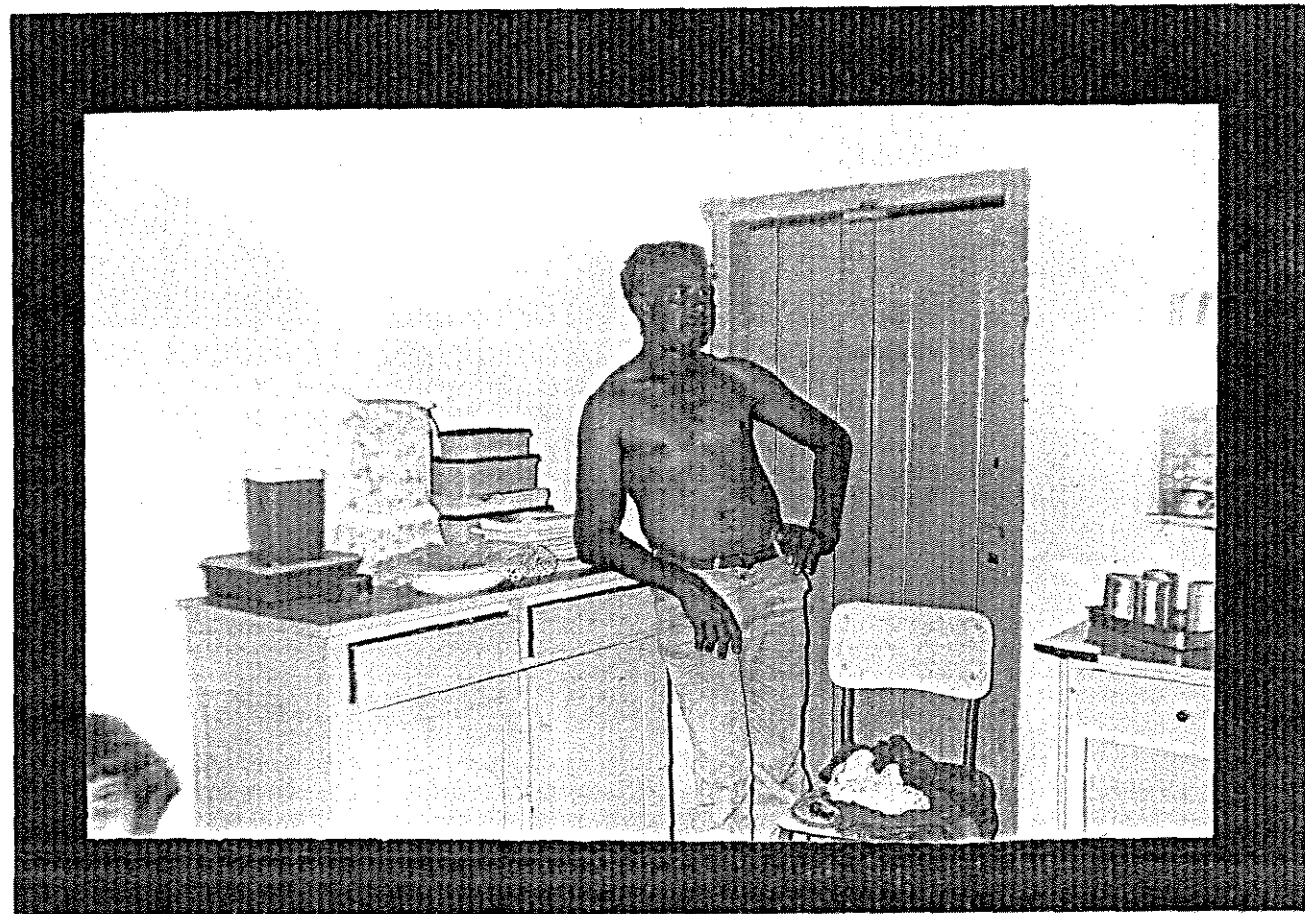
B.6.2.02



B.6.2.03



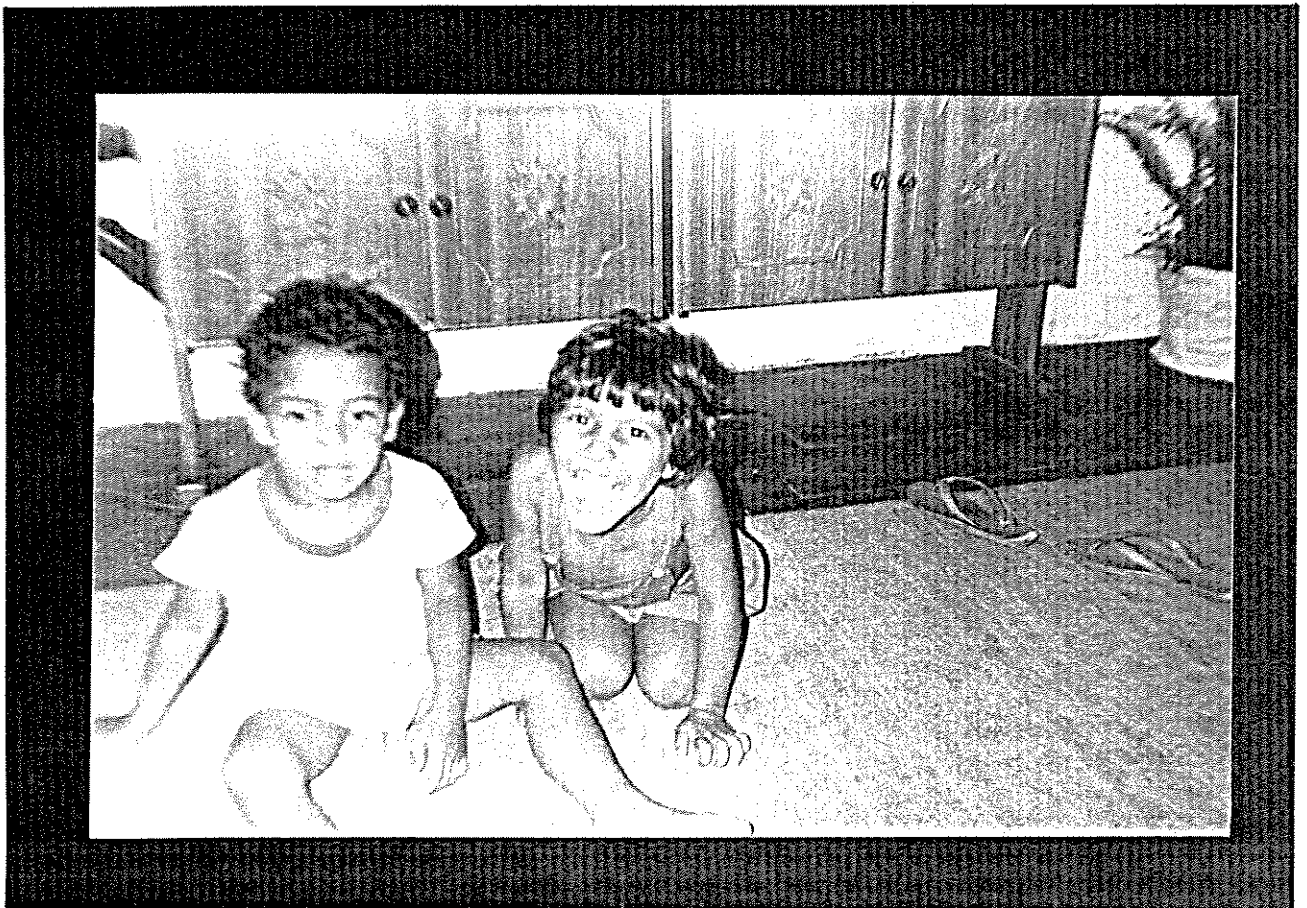
B.6.2.04



B.6.2.05



B.6.2.06

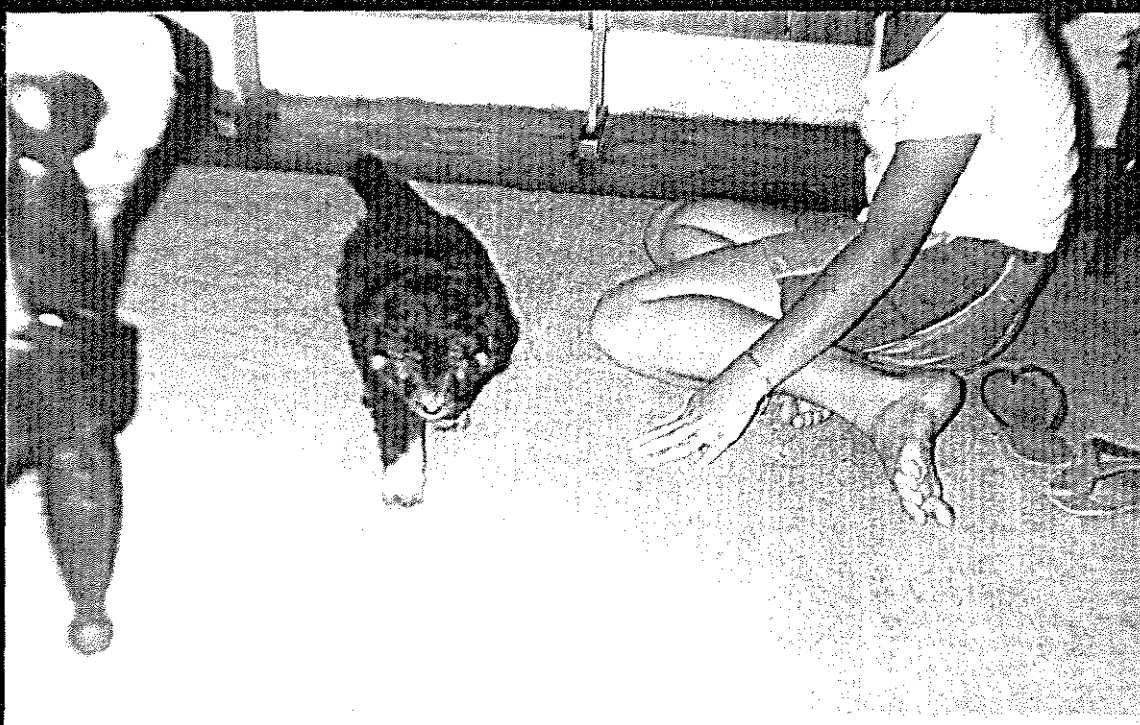




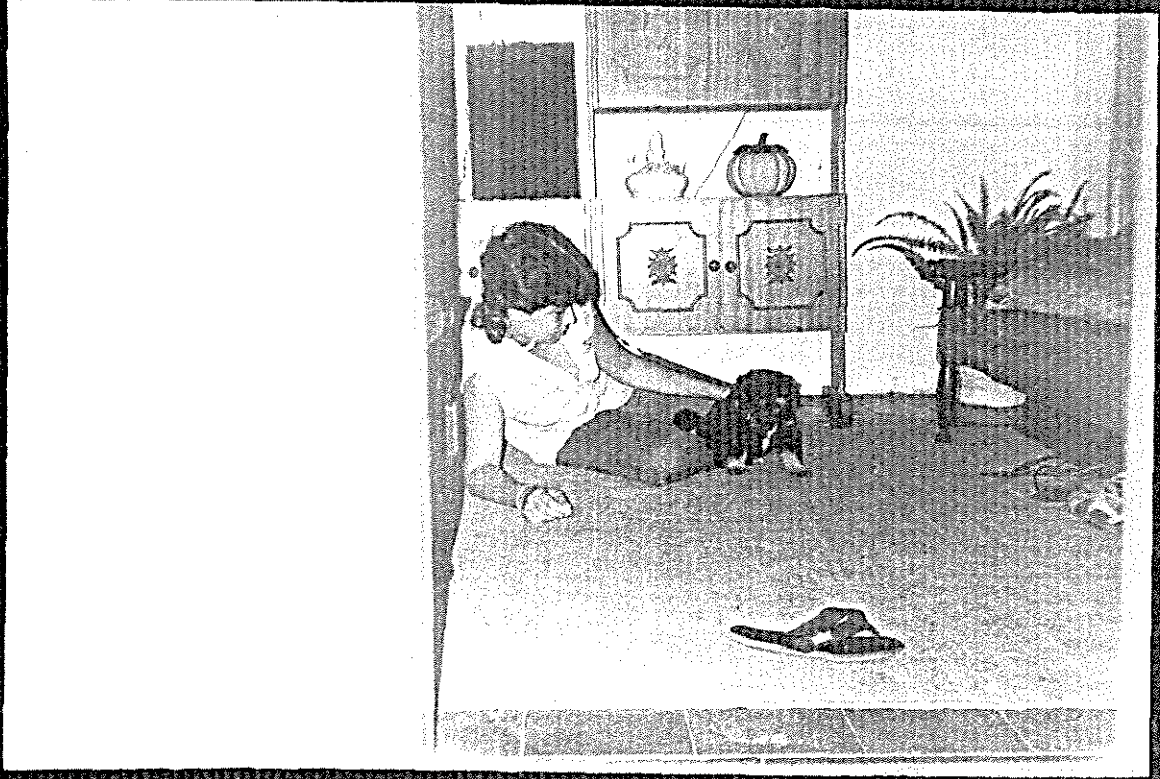
B.6.2.07



B.6.2.08



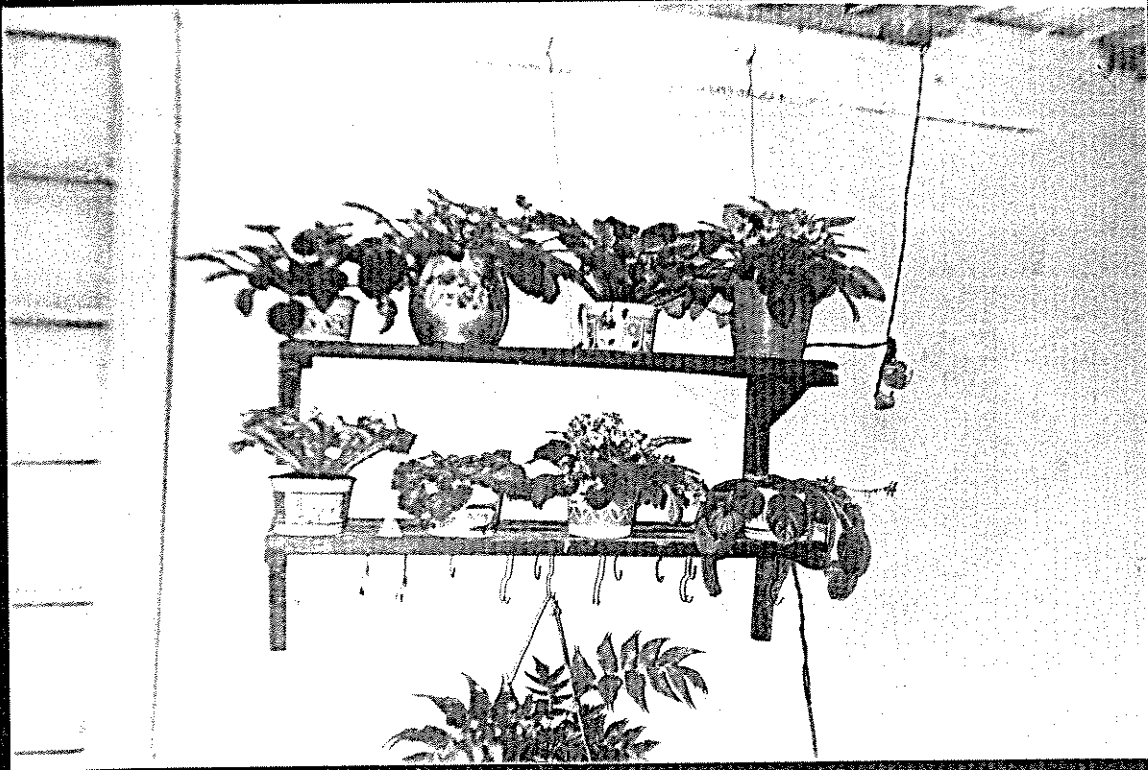
B.6.2.09



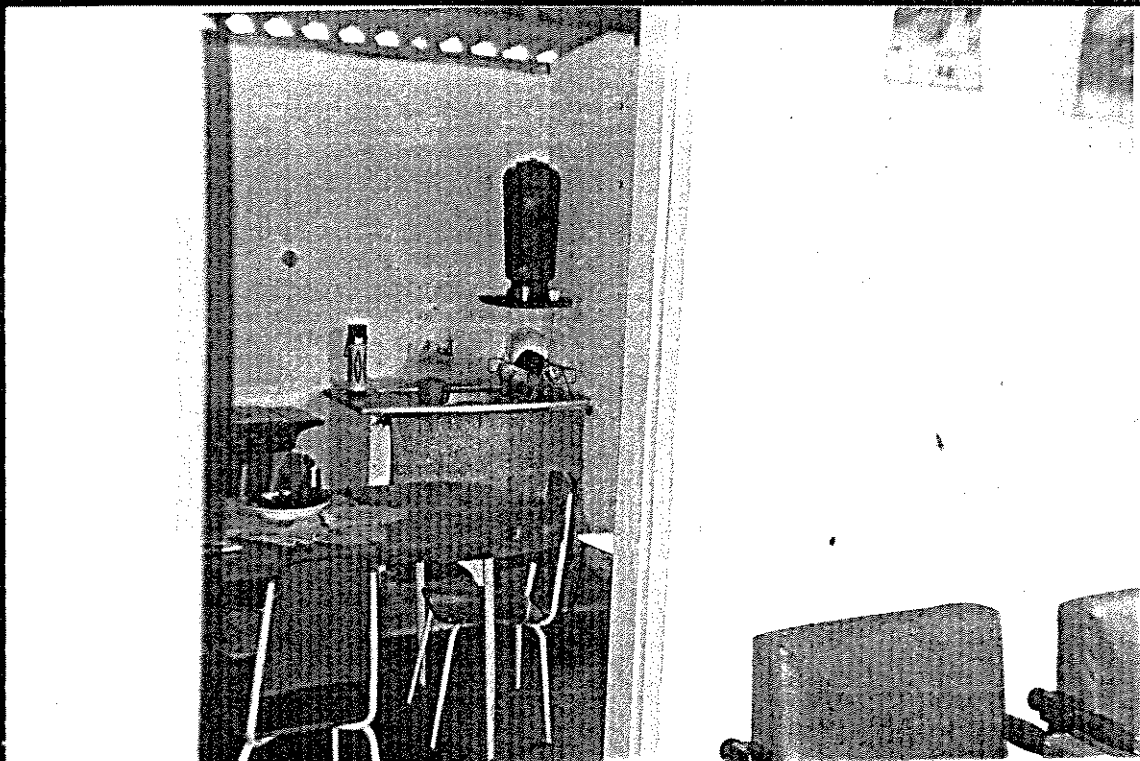
B.6.2.10



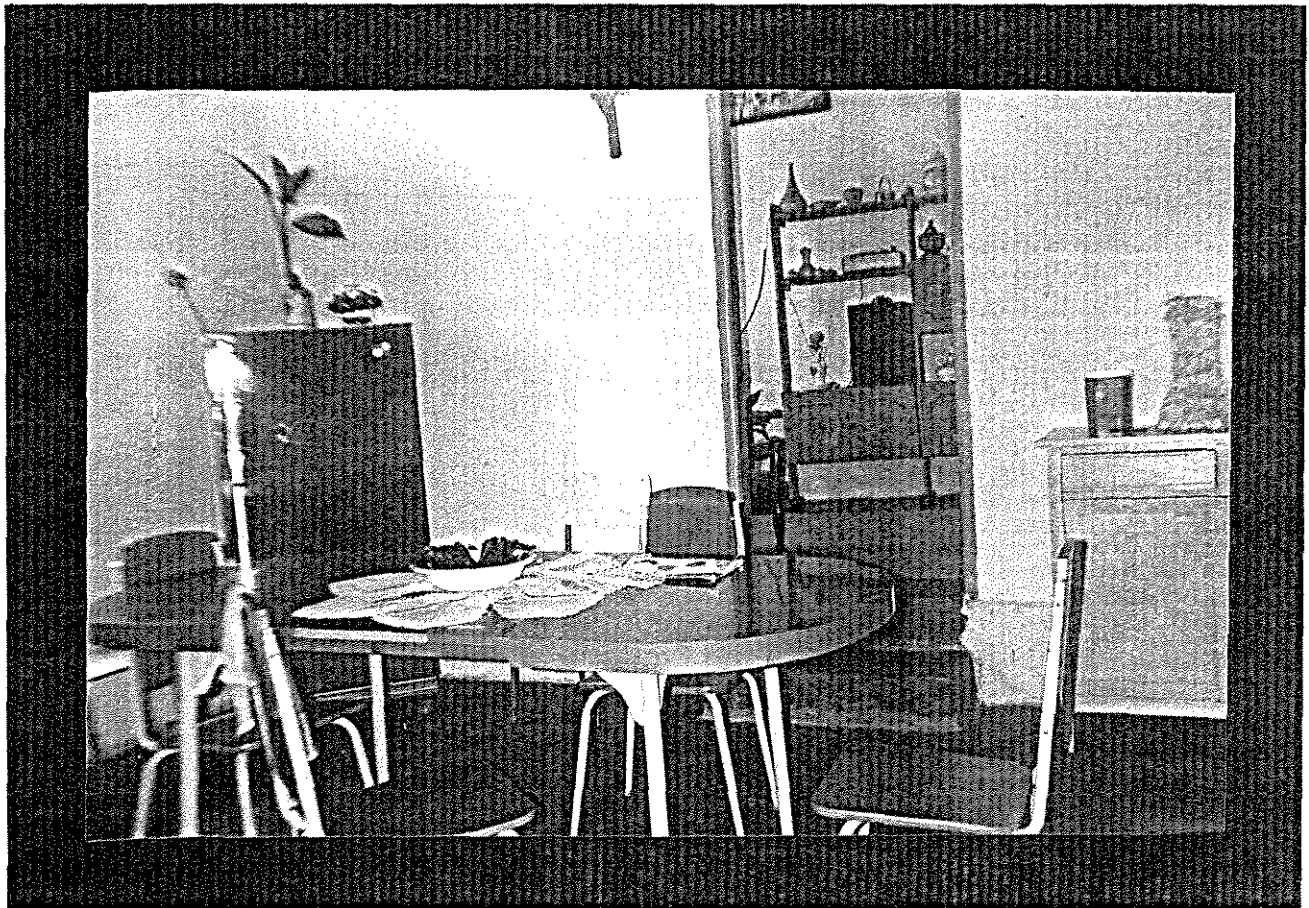
B.6.2.11



B.6.2.12



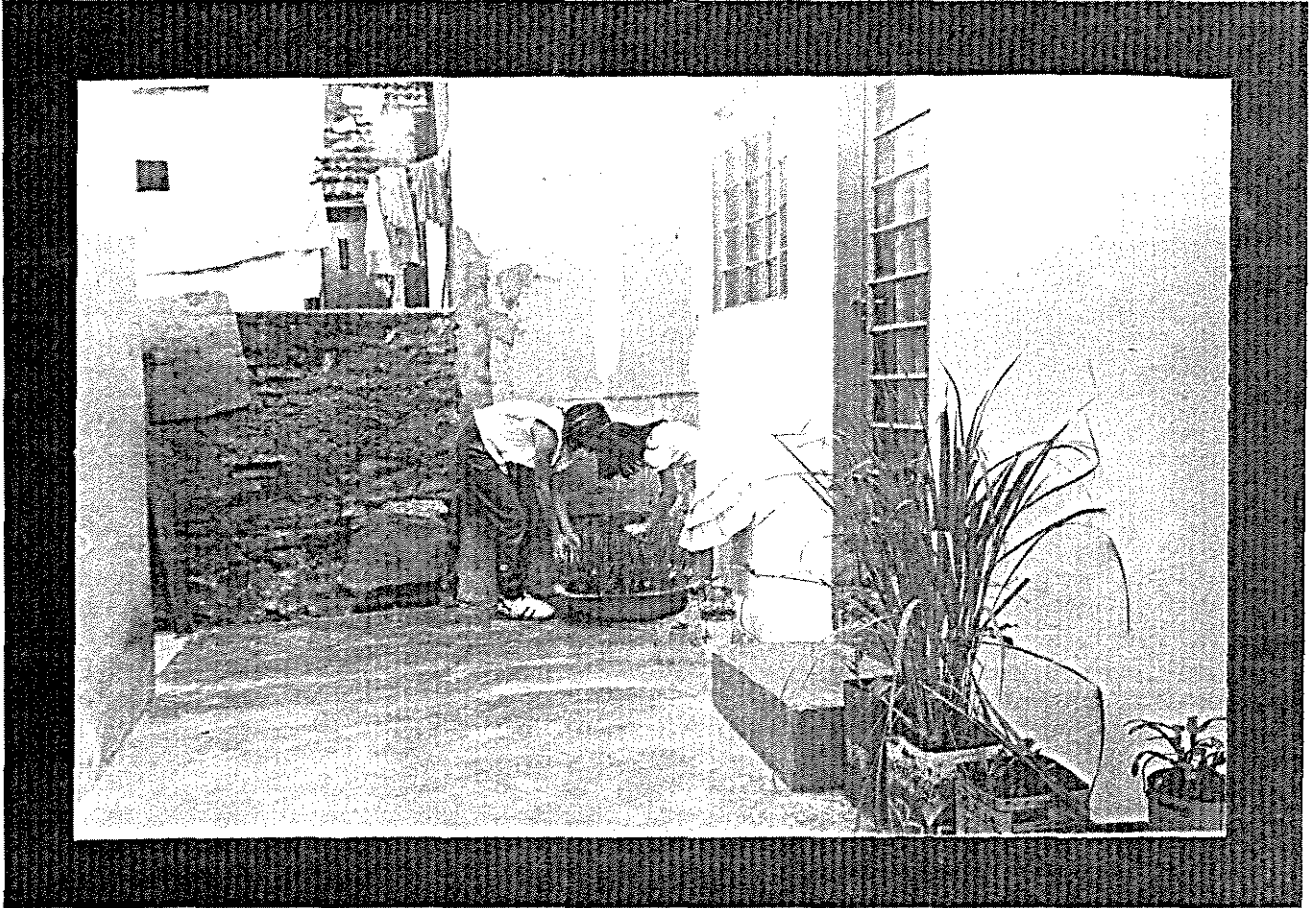
B.6.2.13



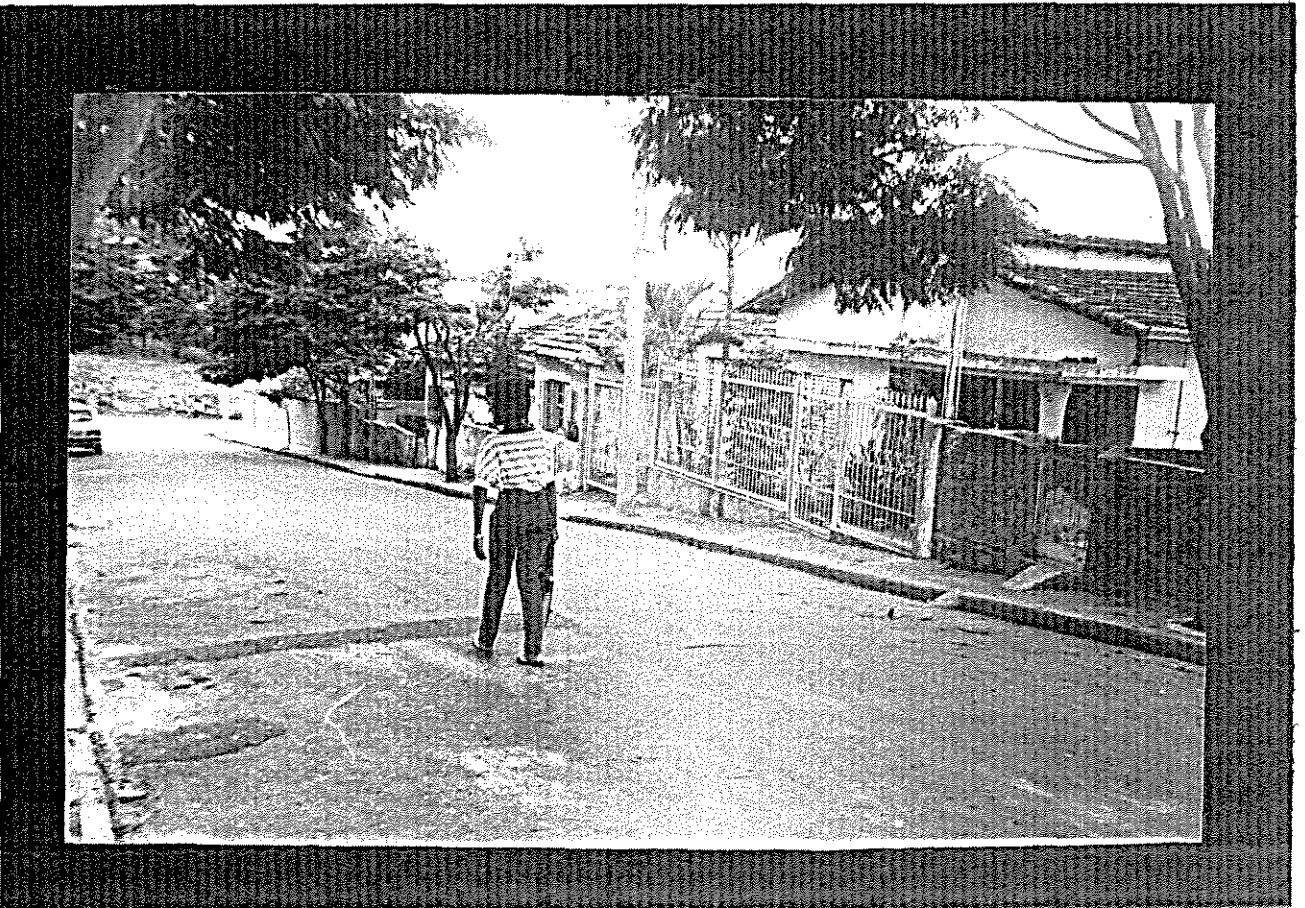
B.6.2.14



B.6.2.15



B.6.2.16



B.6.2.17



B.6.2.18f



B.6.2.01

mãe	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
porta (quarto)	$4 \times 3 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 432$
mesa/cadeiras	$4 \times 1 \times 5 \times 1 \times 3 \times 1 = 60$
fogão	$3 \times 3 \times 4 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$

int.social/

int.social

B.6.2.02

pia	$2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 324$
fogão	$4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 648$
mesa/cadeiras	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
B.6	$3 \times 2 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 720$
sobrinho	$4 \times 2 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 192$

idem

B.6.2.03

pai	$2 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 900$
sobrinho 1	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$
sobrinha 1	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$
porta(cozinha/sala)	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
imagem do Papa(parede)	$2 \times 4 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 96$
retratos	$2 \times 4 \times 4 \times 1 \times 3 \times 1 = 96$
parede(cozinha)	$3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 4 = 1080$

int.semi-públ./

int.interm.

B.6.2.04

pai	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 2 = 1350$
porta(cozinha/banheiro)	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
armarinho	$4 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 720$
cadeira	$2 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 2 = 240$

int.social/

int.social

B.6.2.05

sobrinha 1	$4 \times 3 \times 4 \times 2 \times 2 \times 2 = 384$
geladeira	$4 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 \times 2 = 576$
cadeira	$2 \times 2 \times 4 \times 2 \times 2 \times 2 = 128$
mesa	$5 \times 2 \times 5 \times 1 \times 2 \times 2 = 200$

idem

**B.6.2.06**

sobrinho 1	$4 \times 2 \times 5 \times 4 \times 2 \times 2 = 640$
sobrinha 1	$4 \times 2 \times 5 \times 1 \times 2 \times 2 = 160$
estante	$3 \times 4 \times 5 \times 2 \times 2 \times 2 = 480$

int.social/

int.social

**B.6.2.07**

sobrinha 1	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 2 = 1080$
estante	$3 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 4 = 1296$

idem

**B.6.2.08**

cachorro	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 2 \times 2 = 960$
irmã casada	$2 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 \times 2 = 480$

idem

**B.6.2.09**

B.6	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
cachorro	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 1 = 540$
porta(cozinha/sala)	$2 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
estante	$3 \times 4 \times 3 \times 4 \times 3 \times 2 = 864$
sofá	$2 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 144$

int.limiar/

int.social

**B.6.2.10**

mesa/cadeiras	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 2 \times 3 = 540$
fogão	$4 \times 3 \times 4 \times 4 \times 2 \times 2 = 768$
pia	$2 \times 3 \times 4 \times 4 \times 2 \times 2 = 384$

int.limiar/

int.social

**B.6.2.11**

plantas/vasos	$3 \times 3 \times 5 \times 5 \times 3 \times 3 = 2025$
porta(cozinha)	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$

int.intermed./

int.intermed.

**B.6.2.12**

mesa/cadeiras	$4 \times 2 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 384$
pia	$4 \times 2 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
fogão	$4 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$
porta(sala/cozinha)	$4 \times 3 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 1620$
poltronas	$2 \times 2 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 120$

int.social/

int.social



**B.6.2.13**

mesa/cadeiras	$3 \times 2 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
geladeira	$3 \times 3 \times 4 \times 1 \times 3 \times 2 = 216$
porta(cozinha/sala)	$2 \times 4 \times 4 \times 2 \times 3 \times 2 = 384$
estante	$2 \times 4 \times 3 \times 2 \times 3 \times 2 = 288$

int.social/  
int.social

**B.6.2.14**

porta (sala/quarto)	$3 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 4 = 1080$
guarda-roupa	$3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 486$
cama	$2 \times 2 \times 4 \times 3 \times 3 \times 2 = 288$

int.limiar/  
int.íntimo

**B.6.2.15**

muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 = 972$
porta de entrada e frente	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$
irmã casada 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinha 2	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
fundos(casa vizinha)	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$

ext.semi-públ./  
ext.semi-públ.

**B.6.2.16**

rua	$3 \times 2 \times 5 \times 3 \times 3 \times 3 = 810$
casas vizinhas	$2 \times 3 \times 4 \times 3 \times 3 \times 3 = 648$
vizinha	$4 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1440$

ext.públ./  
ext. públ.

**B.6.2.17**

irmã casada 2	$3 \times 3 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinha 2	$4 \times 3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 2 = 648$
sobrinha 3	$3 \times 3 \times 4 \times 5 \times 3 \times 2 = 1080$
sobrinho 2	$4 \times 3 \times 2 \times 3 \times 3 \times 2 = 432$
fundos (casa vizinha)	$5 \times 3 \times 5 \times 1 \times 3 \times 2 = 450$
muro limítrofe c/ casas vizinhas	$4 \times 3 \times 1 \times 2 \times 3 \times 3 = 216$
porta de entrada e frente	$2 \times 3 \times 5 \times 2 \times 3 \times 3 = 540$

ext.semi-públ./  
ext.semi-públ.

B.6.2.18

irmã casada 1	3x3x4x4x3x2 = 864
fogão	4x3x3x3x3x2 = 648
mesa/cadeiras	4x2x5x1x3x2 = 240
pia	2x2x3x2x3x2 = 192
vitro	2x4x2x2x3x2 = 192
filtro	1x4x5x1x3x2 = 40

int.social/

int.social

## Quadro 1 - Elementos da interioridade da casa

estante	2928
mesa/cadeiras	2632
fogão	2568
porta(sala/cozinha)	1620
cachorro	1500
porta(cozinha/sala)	1194
pia	1140
porta(sala/quarto)	1080
geladeira	792
armarinho	720
guarda-roupa	486
porta(cozinha/banheiro)	432
porta(quarto)	432
cama	288
sofá/poltronas	164
total	17976

## Agrupamento dos elementos da interioridade da casa

## sala

estante	2928
porta(sala/cozinha)	1620
cachorro	1500
porta(sala/quarto)	1080
sofá/poltrona	164
total	7292

## cozinha

mesa/cadeiras	2632
fogão	2568
porta(coz/sala)	1194
pia	1140
geladeira	792
armarinho	720
porta(coz/banheiro)	432
total	9478

## quarto

guarda-roupa	486
porta	432
cama	288
total	1206

## Quadro 2 - Elementos da exterioridade da casa

plantas/vasos	2025
muro limítrofe c/ casas vizinhas	1188
porta de entrada e frente da casa	1080
fundos da casa vizinha	900
rua/calçada	810
casas vizinhas	648
porta(cozinha)	450
total	7101

Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins

irmã casada 2	2160
B.6	1800
sobrinha 2	1728
sobrinha 1	1624
mãe	1350
pai	1350
irmã casada 1	1344
vizinha	1440
sobrinha 3	1080
sobrinho 1	832
sobrinho 2	432
total	15140

Quadro 4 - casa da irmã casada 1

fogão	648
mesa/cadeiras	240
pia	192
vitro	192
filtro	40
total	1312

Quadro 5 - Quadro geral

elementos da interioridade da casa	17976
elementos da exterioridade da casa	7101
presença humana	15140
total geral	40217

QUADROS GERAIS

## Quadros Gerais - Homens

Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa

frente da casa	12834
fundos da casa	11880
limites(casa/rua,portão/grade)	10458
muro limítrofe c/ casas vizinhas	8550
varal de roupas	8208
rua	5811

Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa

## sala

estante	7666
retratos(pai/mãe)	4230
sofá/poltronas	3864
televisão	2280
cortina	2024

## cozinha

armário	5510
geladeira	4578
fogão	2538
cachorro(pelúcia)	2025
mesa/cadeiras	1950

## quarto

reproduções gráficas de fotografia (moto/artistas/time de futebol/mulher nua)	30364
cama	8375
aparelhos de som (rádios/gravadores/etc)	4296
crucifixo	4116
cortina	3888

## banheiro

banheiro	696
----------	-----

**Quadro 3 - Presença humana - familiares e afins**

esposa	8325
irmã	7386
irmão	6342
namorada	5670
mãe	2580
irmã casada	2025
pai	1575

**grupos**

vizinhos/amigos	1764
-----------------	------

**Quadros Gerais - Mulheres**

**Quadro 1 - Elementos da exterioridade da casa**

frente da casa/porta de entrada	11553
casas vizinhas	8988
muro limítrofe c/ casa vizinha	5646
pátio comum	4536
rua/calçada	3150
jardim	2610

**Quadro 2 - Elementos da interioridade da casa**

**sala**

estante	10506
sofá/poltronas	7163
imagens religiosas	6408
cachorro de pelúcia	3648
televisão	2436

**quarto**

cama	5856
bonecas	2160
rádio	1500
penteadeira	1263
imagens infantis	1080

**cozinha**

mesa/cadeiras	4732
fogão	4512
armário	2880
lâmpião	1920
geladeira	1476
pia	1440

**banheiro**

banheiro	2106
----------	------

**Quadro 3 - Presença Humana - familiares e afins**

irmão	6474
mãe	5750
irmã casada	5694
B	3950
pai	1350

grupos

sobrinhos/sobrinhas	15306
vizinhos/amigos	8602

**Totais gerais - Homens**

elementos da exterioridade da casa	47334	25,3%
elementos da interioridade da casa	92736	49,5%
presença humana	47136	25,2%

**Totais gerais - Mulheres**

elementos da exterioridade da casa	57741	32,4%
elementos da interioridade da casa	84700	47,5%
presença humana	35667	20,0%

**Quadro geral total - Homens/Mulheres**

(considerando todos elementos fotografados)

elementos da exterioridade da casa	32,9%
elementos da interioridade da casa	47,1%
presença humana	20,0%



## Exterioridade - Homens

suporte	variante paradigmática	termo da variante atualizada no sintagma	significação
frente da casa/porta de entrada	de posição	anterioridade	territorialidade limite público/privado
idem	de estilo	popular	simplicidade, funcionalidade
fundos da casa	de posição	posterioridade	limite semi-público/privado
limites casa/rua/portão/grade	de posição	anterioridade	territorialidade limite público/privado
muro limítrofe c/ casas vizinhas	de posição	lateralidade	territorialidade
varal de roupas	de uso	cotidiano	utilitário, extensão da casa
rua	de posição	anterioridade	territorialidade limite público/privado

Interioridade - Homens

Sala

suporte	variante paradigmática	termo da variante atualizado no sintagma	significação
estante	de estilo	popular	status, "kitsch"
estante	relativo à composição na foto	centralizada	estabilidade, equilíbrio, <u>as</u> sumida importância
estante	de modelo	tradicional	verticalidade, senso comum
estante	de uso	cotidiano	utilitarismo, <u>su</u> porte decorativo
estante	de materialidade	madeira/imitação de madeira	status
retratos pai/mãe	de estilo	popular antigo (fotografia <u>pinta</u> da a mão)	tradição, origem, identificação
retratos pai/mãe	de gestualidade	pose fotográfica (clichê)	ritualidade, respeitabilidade
sofá/poltronas	de modelo	tradicional	simplicidade, senso comum
sofá/poltronas	de uso	cotidiano	conforto, ambiência
televisão	de uso	cotidiano	alienação/ <u>in</u> dústria cultural, informação

## Cozinha

suporte	variante paradigmática	termo da variante atualizado no sintagma	significação
armário	de uso	cotidiano	funcionalidade, utilitarismo
geladeira	de uso	cotidiano	funcionalidade, utilitarismo
fogão	de uso	cotidiano	funcionalidade, utilitarismo
cachorro de pelúcia	de estilo	popular	estética kitsch, elemento decorativo, representação infantil, simulacro
mesa/cadeiras	de uso	cotidiano	funcionalidade, utilitarismo

## Banheiro

vaso sanitário	de uso	cotidiano	utilitarismo
----------------	--------	-----------	--------------

## Exterioridade - Mulheres

suporte	variante paradigmática	termo da variante atualizada no sintagma	significação
frente da casa/porta de entrada	de posição	anterioridade	territorialidade limite público/ privado
casas vizinhas	de posição	lateralidade	territorialidade
muro limítrofe c/casas vizinhas	de posição	lateralidade	territorialidade
pátio comum	de uso	espaço coletivo	relações de vizinhança
rua/calçada	de posição	anterioridade	limite público/ privado
jardim/folhagens	de forma	pequenos espaços	ambiência natural, sensibilidade

## Interioridade - Sala

estante	de estilo	popular	status, kitsch
estante	relativo à composição na foto	centralizada	estabilidade, equilíbrio, assumida importância, status, convenção
estante	de modelo	tradicional	estabilidade, verticalidade, senso comum
televisão	relativo à localização na foto	centralizada	status, lazer, assumida importância, indústria cultural
cortina	de materialidade	tecido	status

## Quarto

suporte	variante paradigmática	termo da variante atualizada no sintagma	significação
reproduções gráficas de fotografias - motos -	de estilo	competição	auto-projeção, dominação, exibição, status
idem - artistas -	de gestualidade	pose fotográfica - retrato -	auto-projeção, desejo, status
idem - times de futebol -	de gestualidade	pose fotográfica - time campeão -	auto-projeção, dominação, competição, ascensão, vitória
idem - mulheres nuas -	de gestualidade	pose fotográfica	desejo, sexualidade, dominação
cama	de uso	cotidiano	conforto, sensibilidade, repouso/corpo
aparelhos de som	de uso	cotidiano	lazer/indústria cultural, informação
crucifixo	de estado	relativo ao indivíduo	religiosidade
cortina	de uso	cotidiano	utilitarismo, demarcação de espaço
estante	de uso	cotidiano	utilitarismo, suporte decorativo
estante	de materialidade	madeira/imitação	status
sofá/poltronas	de modelo	tradicional	conforto, kitsch, simplicidade, senso comum

imagens religiosas	de posição	espaço coletivo familiar	devoção, religiosidade oficial, simulacro, kitsch
cachorro de pelúcia	de estilo	popular kitsch	elemento decorativo, representação infantil
televisão	de uso	cotidiano	alienação/indústria cultural, informação, lazer
televisão	relativo à composição na foto	centralizada	assumida importância

### Cozinha

mesa/cadeiras	de uso	cotidiano	funcionalidade, utilitarismo, rústico/arcaico (lampião)
fogão			
armário			
lampião			
geladeira			
pia			

### Quarto

cama	de uso	cotidiano	conforto, repouso/corpo, sensibilidade
bonecas	de estilo	popular	representação infantil, instinto maternal, simulacro

bonecas	de uso	decorativo	representação infantil, instinto maternal, lúdico
rádio	de uso	cotidiano	indústria cultural/informação
penteadeira	de uso	cotidiano	auto-projeção, intimidade/corpo, narcisismo
imagens infantis	de forma	bidimensional	projeção da infância, instinto maternal, regressão

Banheiro

pia/espelho	de uso	cotidiano	utilitarismo, auto-projeção, intimidade/corpo, assepsia, narcisismo
-------------	--------	-----------	---