

A AVENTURA FOTOGRÁFICA PARTILHADA – MODOS DE OLHAR

Kati Caetano

Pós-Doutora Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

O olhar oblíquo

O ato de leitura de uma foto está comumente associado a uma atitude de reconhecimento figurativo das coisas do mundo, dependente de atividades sensoriais de ordem visual.

As fotos nos incitam, porém, a vários tipos de leituras, segundo a concepção implícita de vínculo com o real que simulam ou de acordo com as estratégias que mobilizam para uma maior eficácia do processo comunicacional, fundado na busca conjunta de sentidos atribuíveis a objetos e práticas sociais devidos aos modos de presença dos sujeitos no mundo (destinadores e destinatários). (Landowski, 2004, p. 106) Os modos de presença envolvem dispositivos tanto intelectivos quanto sensíveis na experiência cotidiana; assim também, os sentidos emanam, em consequência, dessas duas ordens de relação com o mundo, na maneira como o apreendemos e como ele se deixa apreender em sua concretude.

Ao tratar da fotografia pelo viés da relação da imagem com a realidade, Floch (1986) distingue, de partida, duas maneiras distintas de configurá-la. A primeira consiste em abordá-la pelo seu caráter referencial, como reprodução do real, portadora da impressão de que nela está representada em sua objetividade o objeto ou a cena retratada. Afirma-se aí a transparência da imagem, que, paradoxalmente, perde sua essência, de imagem, para tentar converter-se no próprio objeto. A ontologia físico-química da produção fotográfica favorece essa sensação, que está homologada na afirmação teórica de sua indicialidade (Dubois, Schaeffer). A segunda diz respeito à negação do realismo da imagem na configuração de uma fotografia em que os sentidos segundos, aqueles que transcendem os conteúdos imediatamente deduzíveis de suas formas visíveis, permitem uma nova atribuição de valores aos discursos e, por conseguinte, uma releitura das figuras do mundo. Floch designa a primeira de fotografia referencial e a segunda de mítica, termos reconhecidos pelo teórico como não totalmente adequados para exprimir os conceitos que encerram.

Essa tem sido a distinção convencional, repetidas em múltiplas ocasiões, da dupla marca da fotografia, ora como auxiliar das ciências e das artes, ora como arte em si mesma.

Mas, do ponto de vista lógico, a relação de contrários pressupõe uma relação de contraditórios, e assim tanto a fotografia referencial pode ser negada pela não-referencialidade, ainda que se situando nesse terreno, como a fotografia mítica pode perder seus valores conotados para mostrar-se como técnica, em seu arranjo e virtuosidade plástica. A essas modalidades, Floch denomina, também imprecisamente, como fotografias oblíqua e técnica.

Interessa-nos neste ensaio a compreensão da fotografia oblíqua, suas formas de manifestação e as conseqüências que engendra para a discussão das imagens e de suas implicações na comunicação visual. Pode-se dizer que ela desvela para o espectador o princípio de representatividade da imagem, resultado de uma seleção e combinação sígnicas, sem derivar, para tanto, na evidência do virtuosismo técnico. Ao contrário, sob a aparência de uma fotografia referencial, que reproduz fragmentos objetivos do real, a foto oblíqua desmonta essa relação automatizada, mais ou menos confortável, de limitar-se a reconhecer na foto o delineamento de algo que lhe é externo. Como diz Floch, ela puxa o tapete do leitor ao flagrá-lo nessa busca incessante de reconhecimentos, seja para identificar figuras do mundo, seja para procurar nas imagens seus sentidos conotados, suas “mensagens”, seja para comprazer-se com os efeitos técnicos de um tratamento laboratorial ou digital.

A fotografia evidencia aí a sua dupla face: a impressão fotoquímica e a atitude do enunciador que se deixa marcar pela escolha temática do quê e como fotografar. Assemelha-se assim a outros discursos visuais, cujos sentidos são condicionados a operações técnicas e dispositivos discursivos.

As fotos aqui examinadas privilegiam as relações enunciativas entre a imagem e espectador, em detrimento de seu conteúdo referencial, daquilo que elas registram. Pode-se dizer, por conseguinte, que antes de reproduzir uma cena, elas significam algo. Essa significação é autorizada pela composição geral do discurso visual que delinea um percurso do olhar mais voltado ao estabelecimento de relações de cumplicidade entre os interlocutores do ato comunicativo, do que cargas informacionais. O valor informativo da foto está assim preterido em favor de um jogo enunciativo, de inserção do leitor no espaço imagético e que gera o efeito cômico do discurso fotográfico, similar nesse procedimento às narrativas gráficas de humor, como a charge e o cartoon em seu papel de criar releituras do mundo. Pode-se dizer que esse tipo de fotografia revela princípios e práticas sociais destinados a romper com a automatização e a seriedade da vida cotidiana, no sentido de que representam saídas momentâneas não só ao lugar comum, mas às tensões implícitas nas fotos mais elaboradas. Não se situam, portanto, nem entre as fotos referenciais, nem

entre as míticas, propostas por Floch, mas às oblíquas, que divertem o leitor flagrado como co-responsável pela construção de sentidos gerados em ato. Significações que não podem ser reproduzidas fora das circunstâncias daquela foto, porque além de ocorrer num momento e situação precisos, só têm sentido na composição específica que os manifesta (por isso não são meras reproduções da realidade). Em outros termos, correspondem talvez ao que Bresson designa como o “instante decisivo” (Aumont, 2001, p. 167) ou evidenciam a afirmação de Boris Kossoy de que a fotografia constrói realidades.

Essas experiências parecem atualizar assim algumas das atitudes prescritas por Greimas na segunda parte de *Da imperfeição*, as chamadas escapatórias, pela necessidade de ressemantização das relações intersubjetivas, que impõem a introdução de novas experiências ou novas práticas à nossa experiência cotidiana, graças à atenção vigilante para o inesperado ou a “espera esperada do inesperado”. (2002, p. 89)

De que maneira essa inserção do enunciatário pode-se operar no espaço fotográfico? Três fotos foram selecionadas para examinar essa questão. O que há de comum entre elas é a presença de uma figura enunciativa, que determina o percurso do olhar fruidor.

Três percursos ópticos

A primeira fotografia selecionada é de Orlando Azevedo, português com nacionalidade brasileira e radicado atualmente em Curitiba. Trata-se de uma dos trabalhos da série *Paris*, focalizando a fachada de uma vitrina com manequins trajando roupas de festa, incluindo um vestido de noiva, e uma mulher que se vira para olhar algo na rua enquanto entra na loja. Do lado esquerdo do quadro-foto, há a imagem de um cartaz com a pintura de uma mulher cujo olhar se dirige para o fora-de-cena, em atitude de provocação ao enunciatário, a quem parece estar convidando a entrar no ambiente interno oculto pela cortina

(foto 1).

O jogo cruzado de olhares cria a possibilidade de um evento único, cujo sentido é passível de ser concretizado apenas pela foto naquele instante. O leitor é convocado para o interior do quadro a partir do olhar da mulher inserida na imagem (como se nos piscasse), que, na verdade, é um cartaz afixado na vitrina. O efeito cômico resulta da cumplicidade estabelecida com o enunciatário para a leitura da cena, de uma mulher que olha para trás (supostamente para o fotógrafo e, por intermédio dele, para o leitor da foto), e que está ironizada pela mirada da mulher ao lado, esta inscrita como imagem dentro da imagem, portanto como figura enunciativa virtual.

Aparentemente estamos diante de um único plano linear, uma extensão, que está configurada como o espaço de domínio de uma narrativa: a câmera capta não só a mulher adentrando o espaço de uma loja, cuja vitrina pode ser apreciada. Ela condiciona a construção de uma narrativa, desdobrada em, no mínimo, dois programas: o da mulher que “pisca” para o enunciatário, instalada no lado esquerdo do quadro, e o da mulher curiosa, situada do lado direito. Deve-se salientar que essa leitura da atitude curiosa só é possível graças ao gesto convocatório da primeira (a mulher do cartaz), transformado pela composição do enunciado em fazer sancionador da outra (que se volta para o fotógrafo). Embora ambas dirijam o olhar para fora do quadro, e portanto para o destinatário da foto, suas figuras criam campos visuais diferentes, desfazendo a impressão primeira de um único plano em seqüência, para dotá-las de valores de profundidade. Com esse procedimento topológico, orienta-se o percurso do olhar do leitor que passa inevitavelmente pelo apelo da mulher do cartaz e se detém naquela que se volta para “olhar o fotógrafo” antes de entrar no interior da loja.

O ato de fixar essa cena em curso é que abre perspectiva para um novo contrato entre o enunciatário e a imagem pintada na vitrina ao lado: utilizada como figura manipulatória, com o papel de atribuir valor humorístico à cena, a mulher-imagem não olha apenas para o leitor, ela o incita a perceber a relação entre a imagem da mulher que entra na loja e as manequins expostas na vitrina. Expõe-se a contradição entre o micro-universo da mundanidade, situado no plano do desejo feminino, e a condição real da mulher “vivida” por aquela que parece ser de carne e osso na foto. As manequins não olham, têm o olhar perdido no infinito, centrado num ponto indefinível, fora do contexto em que se inscrevem. Estão ali para serem vistas, enquanto a mulher não pode deixar de olhar para trás, pois se sente na mira do olhar do outro. Elas se opõem não só do ponto de vista físico; os gestos denunciam suas dimensões ontológicas: de um lado, o distanciamento do ilusório, de outro, a pregnância da condição humana.

Deve-se à mulher do cartaz, no lado esquerdo da foto, essa retenção do olhar no espaço das imagens contraditórias, mas ela também suscita uma nova reflexão. Tal como as manequins, seu estatuto é o da simulação da imagem (afinal trata-se de um cartaz dentro da foto), embora o enunciado global situe-se na dimensão simbólica. O leitor é flagrado assumindo o contrato persuasivo de distinguir na superfície imagens de mulheres (as manequins e a figura do cartaz) e o registro de uma mulher real. Reforça-se assim a impressão de que a fotografia é a reprodução do real, ao mesmo tempo que se desvela o caráter ilusório de sua própria referencialidade. Com esse jogo cruzado de olhares fica em evidência o plano de real e do virtual. O olhar do fotógrafo é o olhar do enunciatário e se

opera uma suspensão da oposição enunciado/enunciação graças ao olhar da mulher que se encontra com a objetiva da câmera e é captado por ela. Essa cena, que parece retratar ingenuamente uma cena da vida, transforma-se em outra, pertencente ao plano puramente fotográfico, não sendo vista fora dessa composição. É o enquadramento naquele momento, daquele modo e em tais circunstâncias que criou a imagem única e com esse sentido específico, a de um jogo de olhares, em que a piscadela que se reportava ao nosso olhar sobre a vitrina passa a ser a do olhar sobre a pessoa que nos olha. Pergunta-se inclusive se o cartaz pertence à mesma vitrina, pois os elementos da fachada mudam: frisos, pintura dos frisos, enfeite do vidro, projeção abaulada da porta. O efeito é o da construção de uma narrativa que se efetiva no discurso em ato: o leitor participa da elaboração da cena e atribui-lhe um sentido possível apenas naquela composição.

A orientação imprimida ao nosso olhar, da esquerda para a direita, se confirma diante do fato de que a foto foi publicada invertida, o que pode ser constatado pelas letras afixadas no vidro da porta (parte inferior da vitrina: “Paris pas cher”), também invertidas. Desvirando a foto, para acertar o texto verbal, perdemos o efeito em ricochete dado pelo olhar do cartaz a partir de onde todo o percurso de leitura se estabelece. Do mesmo modo, o enquadramento das imagens segmentando seja o lado do cartaz, seja o lado da mulher curiosa, reduziria a surpresa do ato flagrado e desqualificaria esse percurso obrigatório do olhar.

De Ivo Ferreira da Silva, fotógrafo brasileiro modernista, da chamada Escola Paulista, vem a segunda foto a ser comentada. Intitulada *Da fidelidade*, expõe um cachorrinho posicionado em atitude ereta diante de uma rua de paralelepípedos iluminada, aparentemente olhando ou buscando algo que se encontra ao fundo (foto 2).

Aquilo que parecia ser o foco da foto torna-se o ponto de ancoragem do percurso do olhar do leitor, incitado a percorrer a rua de paralelepípedos estrategicamente iluminados para, instalando-se na posição do cão, tentar distinguir no fundo da foto o foco do olhar do cão, aquilo que ele busca ou espera. Em ambos os casos, o fora-de-cena se anula em proveito de uma dilatação do espaço imagético convertido em caminho a ser trilhado pelo próprio espectador. O cachorrinho está posicionado no mesmo espaço do campo de visão do fotógrafo, a partir de quem estabelecemos o olhar do enunciatário. Procuramos no fundo da fotografia o foco de atenção do cachorro, intensificado pelo próprio título, que nos faz supor a presença, captável no espaço representado, de alguém que ele conhece e que poderíamos identificar. A disposição do campo de profundidade em grande extensão linear, indo da luz para o predomínio de tons cinzentos, incita a aproximação do olhar

numa primeira tentativa. Tenta-se ver ao longe. Diante da negação desse programa, há uma manipulação para o deslocar-se, dada sobretudo pelo enquadramento geométrico da foto em perspectiva retangular. A figura do cão, em primeiro plano, no entanto, obstrui essa possibilidade. Assim como na foto de Doisneau, *Fox-Terrier sur le Pont des Arts*, de 1951 (Floch, 1987, págs. 56-57), o cachorrinho da foto de Ivo Ferreira da Silva também se coloca em atitude de guarda, como se nos impedisse de avançar e de verificar o que ele olha. Desempenha o mesmo papel de figura surrealista do cão presente na foto de Doisneau, que revela a impossibilidade de ver aquilo que supomos poder ver, a reprodução do real, como se nos sancionasse negativamente por termos acreditado ter acesso ao que está representado na imagem. A foto nos incita a isso, pois está tecnicamente bem elaborada: em preto e branco, o que lhe confere uma aura de mistério, intensa nitidez do primeiro plano com incidência da luminosidade que nos dá o efeito de realidade e que orienta o percurso do olhar, promovendo o querer caminhar nessa rua, ir até o fundo e examinar o movimento de pessoas para identificar aí o possível dono do cachorro, que ele pacientemente espera.

Por analogia ao texto verbal, podemos aventar a hipótese de que esse tipo de configuração fotográfica assume o estatuto de um discurso performativo, no sentido que lhe dá a filosofia analítica da linguagem, mais especificamente nos trabalhos de Austin (1970, p.139), que é o de atribuir a certos enunciados o valor não só de elocução, de dizer algo sobre alguma coisa, mas de realizar o ato contido na própria elocução no momento em que se fala. Um exemplo clássico, reiteradas vezes apresentado para ilustrar esse fenômeno, é a frase “eu prometo”, porque evidencia não só a expressão de um conteúdo mas a realização do próprio ato de prometer no momento da enunciação. Assim também, a foto em questão não nos mostra apenas um cachorrinho numa ruela de paralelepípedos iluminados, ela nos incita a concretizar os movimentos repetidos de preenchimento de uma distância que supomos esteja sendo “atravessado” pelo olhar do cão.

Se, na foto anterior, de Orlando Azevedo, obedecíamos a uma direção desencadeada pela piscadela que, em ricochete, promovia a seqüência da leitura da imagem sobre nova base, agora, o olhar é incitado a deslocar-se na foto em linha reta, em idas e voltas, delineando uma aventura de caminhante sobre a rua.

O último exemplo a ser comentado é a clássica fotografia do mexicano Manuel Alvarez Bravo, intitulada *Parábola óptica* (1931), publicada em diversas ocasiões em livros e revistas, e também disponível em sites de fotografia (foto 3).

Na superfície da imagem, vários olhos podem ser distinguidos, criando o efeito surreal de que eles foram superpostos à imagem com funções metafóricas de representar o

controle do olhar de dentro para fora, ou seja para o olhar do próprio leitor. Uma vez reconhecido o estratagema de que se trata, na verdade, de projeções de imagens sobre uma vitrina e que a foto foi publicada invertida, o reconhecimento da genialidade da tomada se consolida. O que é interior e exterior se confundem e, por conseguinte, a segmentação dos dois espaços se anula. Não há um limite claro entre a superfície do projetado e do que serve de base de projeção, servindo a própria foto, em seu enunciado global, de porta de entrada a uma seqüência labiríntica e enigmática de possibilidades virtuais de percursos a serem trilhados pelo leitor, formalizando em imagem visual a referência ao “rosto que mira e é mirado” projetado no espelho de Jorge Luiz Borges (1977, p.121). O caráter translúcido dos limites, imposto pelos vidros em que os olhos/olhares se projetam imprime o valor especular à imagem, sobre a qual nosso olhar também pode-se perder em inúmeras experiências metafóricas. Esse valor encontra-se inscrito tanto na idéia onipresente dos olhares quanto na própria topologia do traçado dos olhos, projetados em vários pontos da superfície da foto, configurando um relação motivada entre o plano do conteúdo e o da expressão. Nosso olhar é obrigado a passear pela foto em diferentes sentidos cobrindo-a magicamente em movimento circular, cumprindo um ritual que Vilém Flusser (2002, p.8) atribui à fotografia em geral, mas que está aqui plenamente metaforizado.

Embora haja uma relação evidente dessa foto (pela composição figurativa e plástica) com a cena do relógio sem ponteiros do sonho no filme de Ingmar Bergman, *Morangos Silvestres*, buscamos a analogia das impressões causadas pela fotografia de Alvarez Bravo na caracterização do olhar, presente nas imagens “quase fotográficas” da filmografia de Yasujiro Ozu, tal como foi descrita exemplarmente pelo crítico Kiju Yoshida. Ao contrário do movimento contínuo do olhar sobre as coisas visíveis do mundo, pautado por interrupções apenas transitórias sobre este ou aquele ponto, Yoshida afirma que a contemplação da imagem requer um olhar descontínuo sobre focos específicos na extensão espacial, o que representa a morte do olhar. Para o crítico, a obra de Ozu opera uma tentativa de recuperação desse “olhar inútil”, dando tratos à imaginação não para mostrar suas imagens, mas para fazê-las sofrerem a ação do olhar e devolverem o olhar do espectador”. (2003, p. 73) Ora, a cena construída por Alvarez Bravo é a concretização dessa imagem que não se mostra, mas submete-se à ação do olhar, restituindo ao espectador o papel de agente ativo na configuração desse “excedente enorme de movimentos oculares”. (Id., p. 69) Em ambas analogias, transparece a idéia da multiplicação do objeto e do ato, do caráter ilusório e diáfano da nossa pobre impressão de realidade refletida nas imagens, das quais a fotografia, assim como o espelho, são algumas das manifestações. O sonho do filme de Bergman e o espelho de Alvarez Bravo

representam poeticamente esse olhar perdido em múltiplas dimensões, que revelam o duplo caráter do “eu mesmo” e do “outro” de que é constituída a nossa condição humana e que nos parece poeticamente formalizado por Borges: “Dios há creado las noches que se arman/ De sueños y las formas del espejo/ Para que el hombre sienta que es reflejo/ Y vanidad. Por eso nos alarman.” (1977, p. 122) Na foto de Alvarez Bravo, no entanto, o enunciatário é levado a executar o movimento óptico da parada necessária sobre o que vê, pela multiplicação do objeto, resgatando o olhar inútil descrito por Kiju Yoshida, responsável pela visibilidade das coisas. Daí a pertinência do título, que remete à parábola, e pode ser compreendida tanto como narrativa alegórica sob a qual se oculta um ensinamento, quanto no sentido matemático, de linha curva, delineada pelo olhar que mira sob os óculos e que se reflete em múltiplas esferas no vidro.

Os três exemplos podem ser identificados como representações de fotos oblíquas de acordo com a classificação de Floch, quando se considera a relação entre a imagem e a realidade, porque desqualificam o seu caráter de iconicidade, ou melhor revelam uma apreensão culturalizada do simbólico ao desconstruir a impressão de reprodução mimética da realidade operada pela foto. As imagens surpreendem pela maneira como exploram as possibilidades de interação dos enunciados com os espectadores na construção dos sentidos, revelando o lado divertido de nossa experiência cotidiana, ao mesmo tempo que recriam esses pequenos e fugazes prazeres no ato comunicativo em que se converte a apreensão de uma boa foto: “Gostamos da esquisitice e da estranheza em foto /.../ mas suas qualidades devem ser as da própria vida, tal como ela é.” (Floch, 1986, p.68).

O processo envolve várias etapas, desde o recorte operado pelo que os olhos vêem, passando pelo acionamento de dispositivos técnicos, tratamentos laboratoriais (ou digitais, na atualidade) e finalizando nas maneiras de fazer a foto circular estabelecendo diversos regimes de interação.

Do ponto de vista da recepção, a fotografia se apresenta como um agenciamento figurativo e plástico, suscetível de engendrar elos comunicacionais tanto amparados em valores cognitivos quanto sensíveis. Nesse sentido, não se contempla apenas a foto, mas pode-se senti-la, vivenciá-la em experiências estésicas e estéticas, em que a identificação do referente é apenas o ponto de partida para a realização de um percurso que pode resultar na compreensão e experimentação do próprio ato fotográfico, ou seja, a retomada do olhar que capta. Não nos referimos aqui ao “punctum” postulado por Barthes, essencialmente dependente da experiência pessoal do destinatário, mas da condição da fotografia de se constituir em sistema significante. Como pondera Floch, a fotografia pode “em certos casos, promover um objeto ou uma configuração a um papel de significação e elaborar

assim um sistema semiótico que se sobrepõe ao conjunto significativo que representa o mundo, afim de rearticulá-lo em proveito de um discurso outro.” (1986, p. 132)

Os exemplos permitem a codificação de três tipos de experiências sensoriais: a do olhar em ricochete, a do olhar caminhante e a do olhar especular, todos eles impondo um novo tipo de relação comunicativa em que os efeitos enunciativos são enfatizados em detrimento do conteúdo informacional. Outros movimentos podem ser identificados, mas todos corroboram a idéia de que o ato de interpretação fotográfica impõe mais do que a atribuição de conteúdos a figuras reconhecíveis numa dada cultura. Essas observações não se restringem à fotografia encarada como arte (antes que artísticas, tratam-se de fotos reconhecidas num primeiro momento como apreensão de cenas da vida), mas tentam demonstrar a enorme potencialidade da fotografia enquanto espaço de novas leituras e experiências da realidade, sobejamente aproveitadas já pela publicidade, mas talvez pouco exploradas no fotojornalismo, sobretudo quando se trata de utilizá-las não apenas como ilustradoras dos fatos relatados nos textos verbais, mas promotoras de sensações compartilhadas entre destinatários e destinatários da imprensa, em leituras desestabilizadoras da ordem aparentemente lógica com que o mundo se nos apresenta nos jornais.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUSTIN, J. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BORGES, J. L. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- COSTA, H. e SILVA, R. R. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUBOIS, Ph. *O ato fotográfico e outros ensaios* (trad. De Marina Appenzeller). Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FLOCH, J.-M. *Les formes de l'empreinte. Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GREIMAS, A.-J. *Da imperfeição* (tradução de Ana Cláudia de Oliveira). São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- LANDOWSKI, E. Modos de presença do visível. OLIVEIRA, A. Cl. (org.) *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SCHAEFFER, J.-M. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico* (trad. De Eleonora Bottmann). Campinas, SP: Papirus, 1996.
- SERÉN, M. do C. *Metáforas do sentir fotográfico*. Porto: Centro Português de Fotografia, 2002.
- YOSHIDA, K. *O antcinema de Yasujiro Ozu* (tradução do Centro de Estudos Japoneses da USP). São Paulo: Cosac Naify, 2003.