

Mutualismo nas imagens e edificação de Outro olhar¹

Paulo Bernardo Ferreira Vaz²

Renata Maria Lobato da Cunha³

Departamento de Comunicação — Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

Parte do projeto de pesquisa “Um outro Outro no fotojornalismo: lampejos de cidadania”⁴, esse trabalho analisa fotografias jornalísticas publicadas na *Folha de S. Paulo*, imagens que se destacam do lugar comum das publicações. Nelas se busca a construção do olhar como base das relações entre leitor e fotografado. Fala-se aqui de dois tipos de relações, segundo termos emprestados pela ecologia: a parasitária — referente ao lugar onde se encontra a sobrevivência do leitor em detrimento do lugar de fala do Outro — e a mutualística — espaço onde atuam formas de leitura a partir de um diálogo profícuo entre leitor e fotografado. O caso analisado ilustra a relação mutualística, recorrendo ao conceito de “museu imaginário” próprio do leitor.

Palavras-Chave: Olhar; alteridade; fotojornalismo

Das relações com a imagem

Há, dentro do jornal, um diálogo silencioso. Uma relação de interdependência se configura imediatamente ao diálogo: de um lado, o leitor lança mão do olhar e investe na imagem do outro, presente na página em suas mãos; de outro, o fotografado despertado pelo leitor, instiga nele a investigação de si mesmo, pela diferença entre os dois. Um depende da força de indagação do outro, mesmo sendo uma dependência mínima compactuada com a verdade de que um necessita do outro para que possa reconhecer a própria existência.

Lugares são estabelecidos de acordo com a relação que se manifesta entre ambos. A *simbiose*⁵, apropriada da ecologia, se torna possível, desdobrando-se em dois tipos de relações: a *Parasitária* e a *Mutualística*.

¹ Trabalho apresentado ao NP2 0 – Fotografia: Comunicação e Cultura do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Doutor em Ciências da Educação e da Comunicação pela Université de Paris Nord (Paris XIII) (1983). Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS/UFMG). paulobvaz@ufmg.br

³ Graduanda em Comunicação Social pela UFMG. renatamlobato@yahoo.com.br

⁴ Parte do Projeto Integrado de Pesquisa “Narrativas II: Consonâncias e dissonâncias no âmbito da Comunicação” realizado pelo GRIS – Grupo de Pesquisa Imagem e Sociabilidade da UFMG, desde março 2003.

⁵ “1.Eco. Interação entre duas espécies que vivem juntas. 1.1 Eco. Associação entre seres vivos na qual ambos são beneficiados. (...) do v. “smbióo” viver junto.” Vide verbete simbiose . In: Houaiss.

A relação parasitária: o apagamento do Outro, o outro alimento

No parasitismo, a interação entre duas espécies é estabelecida segundo o interesse do parasita. Este suga do outro a sua sobrevivência, sem que o Outro tenha algum benefício, e podendo causar-lhe danos de menor ou maior importância. Tomando o universo da imagem, a relação leitor-fotografado seria uma espécie de interlocução categórica, um imperativo de delimitação do lugar do Outro por parte daquele que comanda a situação, no caso, o parasita.

A acomodação do leitor num contexto sócio-cultural faria dele um comensal, um sujeito que mantém o seu lugar a partir da providência do Outro. Neste sentido, a imagem do fotografado teria a função de um alimento mantenedor do *status quo*, no qual a posição de conforto do leitor é renovada a cada olhar.

A relação parasitária pode ser encontrada naquelas fotografias⁶, em que o negro-mestiço, configurado como o Outro, possui um lugar demarcado, onde a projeção do olhar provoca a sua anulação, o seu apagamento pela fala silenciada. Quando o leitor enquadra o Outro à margem do jornal, ou de acordo com a expectativa do meio do qual faz parte, resulta que aquele lugar sustente o lugar de superioridade do leitor sobre o Outro-fotografado. O “Outro” sustentaria a fala do leitor, frente à possibilidade de uma Outra-fala.

Um dos mecanismos utilizados para que o parasitismo se estabeleça está diretamente ligado à repetição. Ao repetir a idéia de um Outro-marginal — que está à margem do jornal — estabelece-se uma espécie de alienação na leitura das imagens, pelo vício do olhar, um instrumento de instalação voraz que imobiliza a força do Outro, eliminando a possibilidade de uma outra leitura. Neste sentido, o conceito de dispositivo trazido por Mouillaud (2002), visto como elemento que “prepara para o sentido”, “... como uma ‘matriz’ que impõe suas formas aos textos”, vem como um reforço do parasitismo, um ideal de manutenção do movimento dos olhos do leitor.

A relação mutualística: o Outro devorador devorado

Encontra-se aqui, a proposta de um novo olhar. Um olhar mutualístico, em que ambos se sugam para sobreviver, enquanto procuram manter uma relação fundamentada no diálogo, na cooperação. Não há sobreposição ou imposição. As relações se colocam em posição de permuta

⁶ “Narrativas do Cotidiano: Na mídia, na rua. Fase I”, concluída no GRIS, em fevereiro de 2003.

do olhar, cada um contribui com a sua força em pé de igualdade, mesmo não se tratando de forças iguais.

Como na ecologia, há uma “... associação entre dois seres vivos, na qual ambos são beneficiados, resultando freqüentemente em dependência mútua”.⁷ Se o leitor depende do fotografado para se colocar como leitor, o fotografado também depende do leitor para despertá-lo como tal. Quando o leitor compreende a dimensão da importância do lugar do Outro, não somente como um “meio-paciente” de manutenção da trivialidade, mas como agente de interferência no cotidiano, como força possível de reajuste do movimento do olhar.

É no momento em que um se dá conta do outro, que se pode encaminhar para o que há de mais precioso no termo “mutualismo”: o seu radical “*mut*”. Da apropriação deste radical partem verbos essenciais para esta relação: “*mutō, mutas, mutavi, mutatum, mutare*”, “*commuto (as), demuto (as), immuto (as), intermuto(as), permuto (as), transmuto (as)*”, verbos que traduzem as conseqüências e as ações que envolvem este tipo de relação, figurando nos sentidos de “*metamorfosar, tingir, divergir, desfigurar, permutar, mudar de lugar, deslocar, dar outra posição, sentido, transportar, transferir, trocar, converter, mudar, alterar, modificar, transformar*”.

Nossa proposta de uma relação mutualística, no movimento do olhar, parte da possibilidade de se estabelecer um processo que abrange cada um destes verbos. Ao agrupá-los, possibilitaria atingir uma conquista, tanto por parte daquele que se abre a novos sentidos (leitor), quanto por parte daquele utiliza outros sentidos de fala (tomado na forma do outro Outro do fotojornalismo).

Nesta perspectiva, os momentos de ação na perspectiva do fotografado, num processo de fundamentação da relação mutualística foram divididos em três: (1) apropriação do inconsciente coletivo de imagens (ligado aos verbos metamorfosar, tingir); (2) interferência do instrumento de ação, a partir da perspectiva do olhar (ligado aos verbos divergir, desfigurar, permutar, mudar de lugar, deslocar, dar outra posição, sentido, transportar, transferir, trocar); (3) transformação do sentido (ligado aos verbos converter, mudar, alterar, modificar, transformar).

Tidos como etapas de um processo, esses elementos passam a trazer consigo a esperança de uma fala a partir do dissonante, de um outro lugar. Urge ser processada aqui uma espécie de capacitação do leitor, através do despertar para um refinamento da leitura da imagem. A sinestesia, neste espaço, torna-se um poderoso aditivo. Ao ser provocado pelo fotografado, o

⁷ Cf. verbete *mutualismo*. In: Houassiss

leitor capacita seus sentidos tornando possível uma “escuta” da imagem. E quando há o silêncio para se ouvir, há também a troca de falas, de experiências de lugares até então divergentes.

Do poder de apropriação da imagem

Toda pessoa carrega consigo um conjunto particular de imagens armazenadas ao longo de sua história de vida. Trata-se de uma espécie de coleção particular que se atualiza a cada contato com o espaço que a cerca. A organização desse acervo mental é estabelecida de maneira peculiar onde imagens são associadas aos sentimentos, experiências, histórias e outras imagens. Ao percebermos visualmente uma imagem nova, atualizamos nosso acervo com as demais, procurando estabelecer vínculos entre elas, vínculos que dizem respeito tanto ao que temos organizado em nosso vasto *museu imaginário*⁸, despertado pelo nosso olhar, quanto ao que é transportado pela própria imagem, valores que a sociedade vai construindo ao longo de sua existência.

Estudos sobre a interpretação das imagens favorecem a nossa forma de olhar e de produzi-las, preocupados com a forma, a ordem, a cor, a disposição, o contraste, entre outros aspectos. Também coloca-nos em face da repetição das imagens, como se houvesse no cerne da sua concepção, tomando a concepção como o resultado do diálogo entre criação e fruidor, um molde, uma “imagem absoluta”, que desencadearia todo o processo de apropriação da imagem.

A imagem mutualística apropria-se desse princípio, tomando como referência a segurança do leitor frente a uma decodificação pré-estabelecida, colocada pela imagem diante do seu fruidor. Na apropriação, o radical “*mut*” inicia a sua peregrinação pela relação mutualística, dando o sentido de mutação/*mutatum*, quando a imagem se metamorfoseia em um sentido acessível, tanto no aspecto estético quanto no ético, para estabelecer o salto, o outro sentido. A imagem aterrissa no universo conhecido para trazer, por intermédio deste, o desconhecido, o dissonante.

⁸ “...o museu imaginário não é um palmar; ele é, primeiramente, a expressão de uma aventura humana, do imenso inventário das formas inventadas.” “... *le musée imaginaire n’est pas un palmarès; il est d’abord l’expression d’une aventure humaine, l’immense éventail des formes inventées.*” MALRAUX, André. *Lê musée imaginaire de la sculpture mondiale*. La Galeria de la Péiade:1952. NRF.

São “... formas de diálogo entre as obras que , para significar, se iluminam umas às outras.(...) não se pode imaginar uma arte que não provenha das artes. Biblioteca e museu fundamentam-se na ausência de um saber único (a tradição, a certeza, a verdade) e abrem-se ao desejo de saber (a confrontação das obras, o diálogo, a intertextualidade).” (SILVA, In:VAZ,CASANOVA (orgs.),p:22)

O exercício de passar os olhos pelas fotografias jornalísticas cotidianamente revela que as imagens podem ser fragmentos de uma “imagem absoluta” dissolvida pelo tempo. As fotografias geralmente se auto-referenciam de alguma forma, cabendo ao dispositivo criar o lugar da confortabilidade, diante da dificuldade de reconhecimento. Para que ocorra o sentimento de estabilidade do leitor, é definido o lugar de cada imagem no jornal, afim de que sua imaginação possa classificá-la em seu *museu*, identificando-a, relacionando-a com outras e prosseguindo com sua leitura.

Há, porém, algumas imagens mais evidentes quando tratamos dessa relação de auto-referência. Surge então o primeiro momento de provocação do leitor, quando ele é convidado a procurar o que seria uma espécie de outra peça da imagem; outra imagem que pudesse se impor, provocando uma busca na memória por uma imagem correspondente. Vemos que um resgate das imagens é fruto do segundo estágio de sua auto-devoração, a iconofagia pura, proposto por Baitello (2003), no qual as imagens são apropriadas por outras imagens.

Felipe e Cristo: conduzindo olhares

Um exemplo desse tipo de experiência pode ser encontrado na leitura da fotografia de Cristiano Machado na *Folha de S. Paulo*⁹, que faz o leitor transitar pelo universo do conhecido e das imagens que se auto-referenciam, trazendo um sentido já construído. Na fotografia, encontramos uma cena de resgate. A imagem ocupa a área central da metade inferior da página do jornal, sendo antecedida por outra fotografia, onde uma mulher sentada em uma cama olha para a reprodução da foto de um menino. Trata-se, então, de um diálogo entre duas fotografias, de igual tamanho, uma sobre a outra, no meio da página, cercadas pelos textos da matéria jornalística. O gris ocupa o entorno de ambas as fotos e, abaixo da matéria, no pé da página, encontra-se o obituário do jornal. O olhar da mulher na fotografia superior induz ao prolongamento até a fotografia debaixo, do resgate do menino. No canto inferior esquerdo da fotografia do menino resgatado, vê-se parte da cabeça de um homem em grande plano, sucedida pelas costas de uma mulher vestida de azul escuro; no canto superior direito, um bombeiro de uniforme azul auxilia um companheiro de blusa vermelha. A terra invade o resto da cena, começando nos bombeiros e se destacando na imagem de um menino enterrado até o peito. Toda a cena apresenta um movimento direcionado para esse menino,

⁹ Fotografia de Cristiano Machado. Caderno Cotidiano, Folha de S. Paulo, 11 de maio de 2003. p: A07 (Fotografia de arquivo, Folha Imagem, da Folha de S. Paulo 16 de janeiro de 2003); cores; 19,5cm x 14,5cm.

Felipe, nomeado na legenda. Atrás de sua cabeça, pedaços de madeira se entrelaçam sugerindo uma cruz enterrada ali.

É na Capela dos Scrovegni¹⁰, Itália, que encontramos uma possível face da imagem correspondente. Num afresco de Ambrogio di Bondone (Giotto), Cristo é acolhido pelos braços de seus discípulos enquanto espera a morte. O leitor é convidado a se fechar em um enquadramento especial dentro da enorme cena estampada¹¹, onde o Cristo é sustentado por várias pessoas, mas entre elas, três se colocam mais próximas.

Inicialmente, verifica-se que há neste tipo de relação uma similaridade estética, que permeia tanto a forma, quanto a disposição das personagens e as cores, entre a foto jornalística publicada na folha e o quadro de Giotto. Além disso, há uma espécie de elemento ativador da percepção. Ele seria o responsável por despertar/ativar no leitor a possibilidade do estabelecimento de uma ponte entre as imagens. A cruz da fotografia do menino seria um dos elementos que de certa forma ativaria ou estabeleceria a relação evidente entre as duas imagens. Se há uma relação marcante entre elas, este símbolo seria o que conclamaría esta união.

A conjunção destes elementos culminaria, em especial, no diálogo entre luz e trevas. Ao ver o Cristo ou Felipe tão fortemente destacados pela luz, o leitor teria uma forte sensação de afinidade com estes personagens, mediada pela divinização de suas imagens. É como se ao caminhar em direção aos dois protagonistas o leitor caminhasse em direção à transcendência, à ressurreição. O espectador parte da dimensão humana presente na imagem, caminhando por sua escuridão, até alcançar a imagem sublimada.

Acrescida da aproximação estética entre as imagens, estaria a ética, fundamentada no princípio da humanização do sagrado. É pela imagem do humano Cristo que se chega ao sagrado Felipe, e vice-versa. O sofrimento de Felipe é superado pelo alívio da luz que é lançada sobre ele. O resultado disto é a impressão de sobreposição entre a imagem da *Lamentação de Cristo* por Giotto e a fotografia de Cristiano Machado, da Folha.

Resulta a impressão de que se o leitor lançasse o seu olhar para Felipe nele reconheceria a imagem do Cristo. O conforto inicial residiria numa falsa sensação de que todos os códigos se conectam, e que as imagens estão plenamente encaixadas, recuperando a “imagem absoluta” sugerida pela *Lamentação*. O leitor, a princípio, saberia como se colocar diante das imagens, o que sentir, o que reconhecer. Ali seria o seu porto seguro.

¹⁰ *Lamentação ante Cristo Morto* afresco por Ambrogio di Bondone (Giotto), século XIII. Capela dos Scrovegni, Pádua, Itália.

¹¹ Reprodução da *Lamentação ante Cristo Morto*. In: *Gênios da Pintura*. ABRIL CULTURAL. Editor Victor Civita. São Paulo:1973. COPYRIGHT MUNDIAL, 1967, FRATELLI FABBRI Editori, Milão, Itália. Vol.I, p:22-23; cores.

A despeito da falta de contato entre os sujeitos fotografados, fotógrafos, jornal, obras de arte e os próprios leitores, esses fragmentos da “imagem absoluta” – revelados por fatores estético-éticos se manifestariam, de alguma forma, ao longo da sua história de vida. Ocorre, portanto, em algumas circunstâncias, que se esbarra com obras como estas, imagens que se correlacionam e apresentam uma semelhança entre si. Nestes momentos não só se evidencia a possibilidade de existência das imagens iconofágicas, como a revelação de estruturas básicas essenciais que perduram ao longo da história da humanidade, facilitando a compreensão do próprio mundo pelos homens.

Diante da epifania

Roland Barthes¹² (1984) relata uma experiência ambígua de estranhamento e reconhecimento diante de uma fotografia de infância de sua mãe. O ensaísta conta que ao mesmo tempo em que possuía a consciência de que a criança fotografada carregava traços de sua mãe, ele se perdia por não conseguir reuni-los na imagem que guardava dela completamente. Desta mesma forma o leitor é convidado a ascender à imagem que está no plano da apropriação para o plano da interferência. O primeiro indício da invasão da imagem à fronteira entre a apropriação e a interferência se encontra neste jogo dúbio apresentado entre o reconhecimento e o estranhamento.

Quando falamos do primeiro momento de referência entre as imagens, a apropriação do inconsciente coletivo, gerada pelo leitor, ao organizar a imagem por associação ao que ele traz como bagagem imagética, falamos de uma pseudotranqüilidade, de uma segurança pouco duradoura. O momento que segue o porto seguro se encontrará justamente na impossibilidade de estabelecer um encaixe perfeito entre Fotografia de Cristiano Machado

Desta forma, cria-se o primeiro desnorteamento do leitor. Nesse ponto em que Barthes (1984) vai relatar como aquilo que lhe escapa, e por escapar em fragmentos, acaba escapando como um todo.

O leitor passa a se encontrar no primeiro plano da interferência de um instrumento de ação, estabelecido inicialmente pela tentativa de arranjar as imagens que se autodevoram. A segurança é atormentada pela necessidade de construção do encaixe perfeito entre as imagens, algo impossível por se tratarem de resquícos diferentes da “imagem absoluta”. As peças não

¹² “Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava”.(BARTHES, 1984, p: 99).

se conectam como um todo, e as imagens acabam se confundindo dentro do imaginário do leitor. Este passa a se encontrar na primeira desorientação, no momento seguinte do radical *mut* que se relaciona com a idéia de *divergência*. Saímos de uma visão inicial, da zona de conforto criada pela estética associada à ética, e caminha-se para uma espécie de zona intermediária de conflito, uma preparação para o estranhamento.

Quando da normalidade floresce a contravenção, a face verdadeira dos eleitos, dos bem-aventurados é revelada. Eles se descortinariam no movimento das páginas anteriores à sua no jornal — o inverso dos eleitos — até que se chegue à sua ascensão. O olhar seria um instrumento maior da interferência, um objeto do que Vilches chama de Imagens de alotopia:

... um elemento estranho presente na imagem, se converte no ponto de partida de uma nova série que tem uma reinterpretação mais ou menos completa do material figurativo. Aqui se estuda a polissemia; quer dizer: as diversas interpretações previstas pelo autor — ou não previstas — e que darão lugar a uma ambigüidade de leitura que resultará somente na aplicação de um ponto de vista de coerência discursiva.¹³
(VILCHES, 1983,p:65)

Parte-se para o segundo ponto da interferência, o da *desfiguração*, que se relaciona diretamente com o primeiro estágio do *punctum* de Barthes (1984), o movimento relacionado com o detalhe, do elemento que se despreza da imagem, e fere, atinge, punge, atrai.

Esse estágio é situado como o ponto mais profícuo da relação, uma vez que vem dele o “*start*” para uma nova forma de conversação. O desafio cria uma desfiguração dupla, do leitor e do seu universo de compreensão do Outro, e do Outro que é desfigurado por um outro olhar. Muda-se a figuração, a cena se transforma a partir do embate criado com a imagem que fora carregada do outro. Introduce-se a questão da força do Olhar do fotografado como instrumento de ação. Verifica-se que a há uma reprodução do torque, da força da imagem não importando tanto as espécies possíveis de olhar — direto, indireto, conjugado — ou a qualidade da fotografia — posada/espontânea, estática/movimento — a ação se concretiza, a provocação se coloca em estágio de emanção.

E logo adiante, une-se ao lugar da revelação, onde figuram as idéias de *permuta*, *de dar outro sentido*, *outra posição* (do lat. *permuto*, *intermuto*), somente possível a partir de outros dois elementos — *mudança de lugar* (do lat. *commuto*, *demuto*) e *deslocamento* — seguidos do conceito de *transferência* (do lat. *transmuto*). É o segundo momento do *punctum* de Barthes (1984) ligado à dramaticidade, à intensidade do tempo na fotografia.

¹³“...un elemento extraño presente en, la imagen, se convierte en el punto de partida de una nueva serie que tiene a una reinterpretación más o menos completa del material figurativo. Aquí se estudia la polissemia; es decir: las diversas interpretaciones previstas por el autor – o no previstas – y, que darán lugar a una ambigüedad de lectura que será resuelta solamente en la aplicación de un punto de vista de coherencia discursiva.” (VILCHES, 1983,p: 65).

Neste momento se tem a troca de falas, o diálogo de forças diferentes, mas com um equilíbrio de posição. Abre-se a brecha necessária afim de que os sujeitos se coloquem ora no lugar do outro, ora em seu lugar, e ainda obtendo a possibilidade de reconhecer o outro em si mesmo, e a si no outro. Verifica-se que há uma dupla colocação, o leitor e o fotografado se colocam em lugar de fala e escuta. Cria-se a trégua para uma outra fala, onde se é conduzido para um outro espaço, o espaço do outro. É o momento que Durand traduz como

... a revelação de um mistério, a presença-ausência de alguma coisa que não está lá, impossível de perceber, mas que, em um certo momento e pelo caminho do símbolo, é dada ao conhecimento. (DURAND,2002,p:47)

Fecha-se, com isto, um ciclo, que possui uma duração variável e imensurável. Nela, o leitor tem a impressão de ascensão a um outro plano, onde a conjugação espaço/tempo se dilata no estágio da sensorialidade. É como se voltássemos ao primeiro encontro com a imagem, sem de fato estarmos, como se o estágio de mediação entre a compreensão e a incompreensão se colocasse numa linha tênue, num processo de difícil limitação. Submete-se o olhar à uma atualização infinita, que parte de um processo de virtualização do visto.

O olhar que fere

Retomemos o ponto da segurança do leitor, seu porto seguro. Felipe na imagem do Cristo e Cristo na imagem de Felipe, ora o leitor reconhece o Felipe sagrado, ora conforta-se com o Cristo humanizado. Essas imagens se cruzam no campo da consciência até o momento em que se verifica que há ali não uma única lamentação, mas uma múltipla. Cristo e Felipe se dialogam no interior do leitor, mas acabam se divergindo porque não são as mesmas imagens.

Como mencionado, há uma espécie de condução para os protagonistas, uma condução tanto da forma, há uma espécie de escada que conduz a ambos, quanto das cores, as zonas escuras que promovem a condução do olhar para as claras, no caso Felipe e Cristo. Mas toda a conexão é apropriada para se chegar a uma espécie de curto-circuito gerado por um golpe direto: o olhar do menino.

A imagem de Felipe se encerra num olhar direto, uma fusão do ameaçador, do desbravador, do interpelador, do perscrutador do outro. Como duas pequenas balas de revólver os olhos se despregam da moldura do jornal, tomam vida e se lançam diretamente para o olhar do leitor. Este se transforma numa espécie de refém do olhar, num jogo de sedução e medo, que suspende a capacidade de uma decodificação imediata do leitor.

O olhar se torna a quebra de todo o conjunto de associações, ele é o elemento que vai silenciar as falas anteriores. Estas se tornarão uma parte do encaminhamento até o olhar, que trará a ressurreição do outro falar.

Todo o processo anterior vai culminar numa desautomatização do olhar. Caminha-se para velar o corpo, antes de morrer, Felipe começa a ser velado pelo leitor, mas resiste, transcende, ressuscita. O conjunto inicial de associações distrai o leitor, e quando este percebe, já está dentro da armadilha, já está envolvido pela imagem.

O enigma se faz a partir desta ilusão de mortalidade, desta “presença de ausência”, de um corpo que morre e que resiste, momento em que “a representação... revela-se ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidade entre presença e ausência do corpo”.(DIDI-HUBERMAN, 1998,p: 10).

O olhar de Felipe é de tal convicção e desafio para o leitor, que dá a impressão de que ele está sendo tragado pela terra, mas seu corpo é erguido e sobrevive para a defesa e suspensão daquele olhar.

Neste sentido, há um tempo do estranhamento, a interferência geralmente é um tempo ínfimo de revelação, circunstância do não-pensar, ocasionando talvez um encontro com a incompreensão. Seria o momento em que, tomado pelo não dizer, o leitor se silencia, perdendo-se, surpreendido, pela outra visão. Estaria-se colocado no que Didi-Huberman (1998) descreve como distância aurática¹⁴. Faz-se o momento da suspensão, o leitor escapa do tempo e do espaço fixo do jornal para um outro lugar, um outro encontro.

Felipe é o sujo, aquele que ao contrário do belo, devasta o lugar imóvel da compreensão. Bauman vai dizer que “... as coisas que são ‘sujas’ num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar e vice-versa.”(BAUMAN,2003,p:14). A interferência do olhar é este ruído que o olhar de Felipe provoca. Esta captura do olhar pelo enfrentamento acaba transcendendo, sofrendo um processo de purificação.

O leitor se depara diante da idéia de cova de Felipe, espera o Cristo, a cruz sinaliza, os discípulos conduzem à lamentação, a Virgem chora, e Felipe chama para si toda a encenação, para se firmar como história, como um outro personagem a partir de um modelo cristão.

A pintura então deixa de ser artigo exclusivo da carga imagética dos olhos da câmera e do leitor, e torna-se instrumento do olhar de Felipe, proporcionando um diálogo entre aqueles olhares — do fotografado e do leitor — e o do fotografado, numa seqüência que vai da

¹⁴ “...entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro.” (DIDI-HUBERMAN, 1998,p:22)

apropriação de todo um histórico de imagens que a coletividade carrega no seu inconsciente. Em seguida, a partir desse histórico, gera o estranhamento, seguido da acomodação de um novo olhar, um olhar a partir do dissonante. Trata-se de algo maior que a substituição de um olhar viciado, trata-se de uma ruptura com o vício deste tipo de olhar.

O último estágio da relação mutualística possui um desenvolvimento que caminha para a transformação, passando pela conversão, mudança, alteração para chegar, enfim à transformação pura.

A conversão é o primeiro movimento que faz o leitor caminhar, ou ao menos reconhecer, o universo do outro. Nela reside o instante em que o olhar do fotografado se coloca diante do leitor propondo-lhe a conversão da fala em escuta, do apagamento em evidência. Este é o ponto da localização do leitor na imagem, no jornal, e o seu primeiro questionamento com relação à fotografia, à matéria e ao lugar do protagonista. É o momento em que se configura a pergunta: que lugar é este que eu não reconheço como o do outro, mas que onde ele se faz conhecer?

Caminha-se, com esta questão, para a segunda fase que conduz à transformação: a mudança. Nesse instante há uma busca por outras referências que se possam surtir efeito sobre a imagem do Outro, e que corresponderiam à imagem que se despreza do jornal. Não há mais uma correspondência pura com o lugar onde o Outro estava situado dentro do universo de leitor. Há uma modificação inicial de um olhar comprometido a princípio pelo não apagamento, e um mergulho tanto no universo do Outro, quanto no próprio *museu imaginário* em busca de uma nova conexão entre os dois. Muda-se, a princípio, a postura do leitor diante da dúvida. Em vez de se fechar, ele irá ampliar sua visão de mundo, modificando e ampliando a sua inserção nas brechas transpostas.

Com o universo do Outro se tornando uma variável a mais para o conjunto de imagens do leitor, este passa a reconhecer no Outro a possibilidade de outra fala, de um outro Outro. Não que seja uma relação dependente em exclusivo do interesse do leitor em reconhecer o fotografado, mas do fotografado, como imagem, colocar-se diante do leitor afim de que ocorra um reconhecimento mútuo. É com esta postura que se alcança o estágio da alteração, período em que o leitor se abre ao entendimento, transcendendo a dimensão do Outro pela alteração de postura diante do fotografado, não mais sitiado pela passividade.

Como ponto final deste estágio culmina-se, enfim, para a transformação pura, quando o leitor modifica a sua postura ao olhar novamente a outra fotografia. Passa-se a relevar a possibilidade de um discurso divergente ao que estava preparado para o fotografado, sabe-se, e aqui se inclui os dois sentidos deste verbo — saber e sabor — a outra existência, provando-

a. Chega-se ao espaço em que um outro Outro passa a assumir um outro lugar dentro das falas dissolvidas pelo cotidiano.

Encaminha-se ao rearranjo das conexões pré-existentes no arcabouço imagético do leitor, a partir de um questionamento dos lugares pré-estabelecidos. É o que de certa forma responderia ao desejo de Flüsser (2002) quanto à ânsia em decifrar as condições culturais dribladas. Por esse movimento do invisível, presente na fala do outro Outro e provocado pelo que há de mais afim com a visibilidade, no caso, o olhar, não padecemos como Narciso. Fazemos, nesse momento, a imagem do Outro refletir algo mais que nós mesmos, mas uma face dele que omitimos, escondemos, ou desconhecemos.



Bombeiro resgata Felipe Laurêncio dos Santos, filho de Valdezita, que deixou os escombros com vida, mas morreu no hospital
A condução do olhar – Fotografia de Cristiano Machado

Diante da cegueira do não olhar

O fotógrafo e filósofo Evgen Bavchar levanta esta questão da importância do olhar. Poeticamente ele o define como talvez “... a soma de todos os sonhos, cuja parte do pesadelo se esqueceu, quando a gente pode pôr-se a olhar diferentemente...” (BAVCHAR, In: SAMAIN, 1998, p:13) Bavchar, que é cego, talvez nos coloque a questão de forma ampliada,

chamando nossa atenção para o fato de olhar com variados campos dos sentidos, e não somente com a visão.

Talvez esteja em cheque justamente o não-olhar que perpassa o nosso cotidiano. Imagens como a de Felipe acabam se tornando uma espécie de despertar. Elas denunciam que a saturação cala as imagens, e nós calamos o outro quando o fechamos em uma só visão. A cegueira aqui é outra. Cegueira daquele que não quer ver, e se sente tentado a desconhecer o lugar do Outro.

Quando se introduz a possibilidade de transcendência da relação da imagem e leitor, numa seqüência que parte da apropriação de um inconsciente coletivo de imagens progredindo para um processo de interferência, tratamos de possibilidades de uma outra visão, assumindo esta última como ápice dessa relação. As imagens passam a se retirar do universo do *studium*, aqui relacionado à apropriação, e ascender ao caráter de *punctum*, Barthes (1984), que age dentro da interferência.

Transformados, passa-se a retomar freqüentemente a idéia do diálogo, da abertura, da brecha que é rompida, afim de que uma outra fala desperte e seja despertada. Nesse rompimento, que trabalha em especial com o estranhamento, vê-se a capacidade da permuta não só de falas, mas de lugares de fala. O espaço conquistado se torna significativo pela transcendência dos sentidos, antes atrelados ao fazer jornalístico. Comporta-se uma efetivação do que sugere Didi-Huberman, e que traduz a fenda provocada pelo outro olhar, o olhar a partir do dissonante: “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.(DIDI-HUBERMAN, 1998,p: 31).

Constata-se uma suplantação do olhar, a possibilidade de trazer à tona “o ver a mais” em detrimento do “ver como” (estão as coisas) como lembra Dubois (1998). Dessa experiência com o outro Outro na fotografia, os lugares se perdem afim de que vença um novo olhar. Verifica-se um caminho que vai da suspensão à conversão, do olhar transtornado ao transformado.

Referências Bibliográficas

. BAITELLO JÚNIOR, Norval. *As quatro devorações: Iconofagia e Antropofagia na comunicação e na cultura*. In: FRANÇA, Vera; WEBER, Maria Helena; PAIVA, Raquel; SOVIK, Liv. *Estudos de Comunicação*. XI Compôs. P: 49-58. Sulinas: 2003.

.BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

.BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- .BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003
- .CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1- Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- .DIDI – HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- .DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993. (Original: L'imagination symbolique. Presses Universitaires de France, 1964)
- .DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- .FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumerá, 2002.
- . HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. São Paulo: Ed. Memo, 1997.
- . HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- .KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Edição 4. Barcelona, Barral : Labor, 1983.
- . MALRAUX, André. *Le musee imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris : La Galerie de La Pleiade, 1952.
- .MANGEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . MOUILLAUD, Maurice. *Da forma ao sentido*. In: MOUILLAUD, Maurice (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2ªed. Brasília: UnB, 2002.
- . SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- . VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera Lúcia de Carvalho. *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- .VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen – prensa, cine, televisión*. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1983.