revista Fronteiras – estudos midiáticos
VII(3): 206-213, setembro/dezembro 2005
© 2005 by Unisinos

A aventura fotográfica partilhada

Kati Eliana Caetano[1]

O ponto de partida deste trabalho é a análise de um certo tipo de fotografias consideradas, a partir da classificação proposta pelo semioticista francês Jean-Marie Floch, como imagens oblíquas. O interesse específico por esse tipo de fotografia justifica-se pelo fato de que nela se ocultam, sob a aparência de uma representação evidente de cenas da vida cotidiana, modos de apreensão dos significados fundados tanto no ver quanto no sentir. O exame de três fotos selecionadas aponta representações do olhar, constituídas antes como proposta de percursos ópticos a serem desencadeados pelo leitor/espectador do que reproduções de um real fixado.

Palavras-chave: fotografia, sentido, interação.

Sharing the photografic adventure. The present work analyzes a particular kind of photographs considered by Jean-Marie Floch to be obliquitous images. The specific interest in this kind of photography is justified by the fact that it veils modes of capturing meanings based on seeing and feeling, under the appearance of an overt representation of everyday scenes. The examination of three selected pictures indicates representations of the look that are constituted as proposals of optical trajectories to be constructed by the viewer rather than reproductions of a fixed reality.

Key words: photography, meaning, interaction.

Ce travail a pour point de départ l'analyse d'un certain type de photographies, désignées, selon la classification proposée par le sémioticien Jean-Marie Floch, comme obliques. L'intérêt de ce type de photographie se justifie par le fait que, sous l'apparence d'une représentation évidente de scènes de la vie quotidienne, se cachent des modes d'appréhension des significations fondées soit sur le voir soit sur le sentir. L'examen des trois photos sélectionnées montre des représentations du regard, constituées plus comme des propositions de parcours optiques pour le lecteur-spectateur que comme des reproductions d'un réel figé.

Mots-clés: photographie, sens, interaction.

[1] Professora Doutora da Universidade Tuiuti do Paraná.

A foto reenvia perpetuamente (e por vezes deliciosamente) ao presente da pose, num ir e vir vertiginoso entre o presente-presente daquele que a contempla e o presente-passado da pose.
(Edmond Couchot, 1993, p. 40-41).

O olhar oblíquo[2]

O ato de leitura de uma foto está comumente associado a uma atitude de reconhecimento figurativo das coisas do mundo, dependente de atividades sensórias 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 conseqüência, 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, 1993; Schaeffer, 1996). 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, de 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

[2] Versão preliminar desse texto foi apresentada no XIV Encontro Anual dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação-COMPÓS, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Niterói, em junho de 2005. Alguns aprofundamentos aqui efetivados foram suscitados pelo debate do trabalho no GT Produção de sentido nas mídias.

08_Art06_KCaetano.pmd 207 27/01/2006, 14:16

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 o 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 delineia 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 as 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 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 um dos trabalhos da série *Paris* (de 2001), 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 (Figura 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

Figura 1. Orlando Azevedo (2004, p. 61).

08_Art06_KCaetano.pmd 208 27/01/2006, 14:16

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 no 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 microuniverso 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 se situe 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 do 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* (de 1962), expõe um cachorrinho, em primeiro plano, sentado, ereto e de costas para o espectador, diante de uma rua de paralelepípedos iluminada, aparentemente olhando ou buscando algo que se encontra ao fundo (Figura 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 de seu olhar, 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 especta-

08_Art06_KCaetano.pmd 209 27/01/2006, 14:16

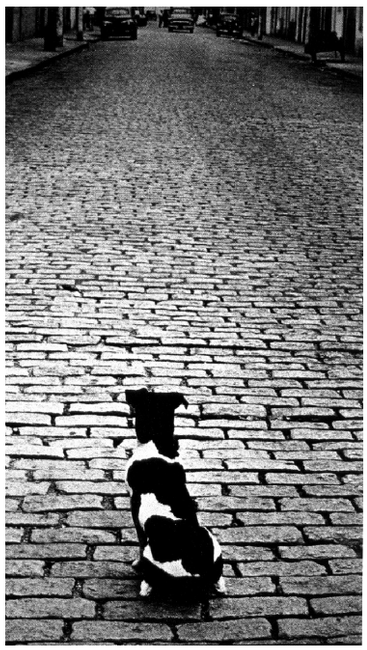

Figura 2. Ivo Ferreira da Silva (Costa e Silva, 2004, p. 54).

dor. O cachorrinho está posicionado no mesmo espaço do campo de visão do fotógrafo, a partir de quem é estabelecido o olhar do enunciatário. Procuramos no fundo da fotografia o motivo da 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 opacos, 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 Ponts des Arts*, de 1951 (Floch, 1986, p. 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. Além disso, o formato retangular da foto, dilatado no sentido vertical e estreito no horizontal, delineia exemplarmente a figura da rua a ser percorrida.

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 apenas nos mostra um cachorrinho numa ruela de paralelepípedos iluminados, mas ela também nos incita a concretizar os movimentos repetidos de preenchimento de uma distância que supomos esteja sendo "atravessada" 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. Em ambas as fotos, o caráter sincrético dos textos – pela conjunção do verbal e do visual – é determinante para o fazer interpretativo amparado na idéia de uma orientação guiada do olhar: na foto da vitrina, a indicação de sua publicação invertida só é permitida pelo verbal ("pas cher"), o que reforça a importância da figura do cartaz posicionada à esquerda (pelo menos nas culturas ocidentais), enquanto que, na imagem do cachorrinho, é o título, *Da fidelidade*, que autoriza a leitura de uma busca.

O último exemplo a ser comentado é a clássica fotografia do mexicano Manuel Alvarez Bravo, intitulada *Parábola óptica* (de 1931), publicada em diversas ocasiões em livros e revistas, e também disponível em *sites* de fotografia (Figura 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 o que é exterior se confundem, e, por conseguinte, a segmentação dos dois espaços se anula. Não há um limite claro entre a superfície do

08_Art06_KCaetano.pmd 210 27/01/2006, 14:16

Figura 3. Manuel Alvarez Bravo, 2001, foto [2])

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 "esse rostro que mira y es mirado" projetado no espelho de Jorge Luis 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 uma 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.

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 cinematográfica 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 (Yoshida, 2003, p. 73). Ora, a cena construída por Alvarez Bravo é a concretização dessa imagem que não se mostra, mas se submete à ação do olhar, restituindo ao espectador o papel de agente ativo na configuração desse "excedente enorme de movimentos oculares". (Yoshida, 2003, p. 69)

Em ambas as 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 ha 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, novamente, a pertinência do título, que remete à parábola, a qual 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.

Regimes de visibilidade, regimes de interação

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, trata-se de fotos reconhecidas num

08_Art06_KCaetano.pmd 211 27/01/2006, 14:16

primeiro momento como apreensão de cenas da vida), mas intentam demonstrar a enorme potencialidade da fotografia enquanto espaço de experiências, 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 destinadores e destinatários da imprensa, em leituras desestabilizadoras da ordem aparentemente lógica com que o mundo se nos apresenta nos jornais.

Os três textos 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 em 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.

Quais são, em suma, os tratamentos de instalação do enunciatário? Tais experiências são provocadas por caminhos propostos ao enunciatário em modos de organização oblíqua da visibilidade, no plano da expressão, que se homologam, no plano do conteúdo, a uma subversão dos significados imediatamente apreensíveis. A enunciação se plasma, assim, numa figuratividade cuja leitura está ordenada pela forma de organização dos elementos da expressão.

Trata-se de dispositivos destinados a fazer experimentar o sentir do sentir: o enunciatário não olha apenas, ele se movimenta opticamente, e essa convocação físico-perceptiva do corpo próprio inscreve tanto o papel do enunciatário como co-responsável pelos sentidos construídos, quanto instaura um outro tipo de interação na relação com imagens que é a do olhar oblíquo. Na verdade, o passeio do olhar não marca sua ritualidade mágica apenas pela circularidade, como diria Flusser, mas pela obliqüidade que pode delinear um movimento triangular na primeira foto, longitudinal (da frente ao fundo) na segunda e circular, em orientação caótica, na terceira, exprimindo por meio da retórica visual a idéia do olho no olho. Outros movimentos podem ser estabelecidos, mas todos eles no paradigma da mesma tipologia, de regimes de visibilidade que inscrevem o espectador como co-responsável dos sentidos a partilhar. O efeito obtido é o de inscrição do enunciatário no mesmo espaço-tempo daquele ocupado pelo fotógrafo, como se o ato estivesse sendo captado em sintonia pelos dois, *aqui e agora*. O nível das figuras é ordenado pelos formantes do plano da expressão (topologia, contrastes, luminosidade, cor e orientação do olhar) não para levar a imagem até o espectador, mas para trazê-lo até a dimensão imagética como olho e corpo do próprio operador. Assim, a foto, como qualquer texto, é possibilidade de experiência, porque a organização da linguagem nos põe em seus mundos, que são os da linguagem e não os da realidade. Pode-se dizer, nesses casos, que a fotografia é experiência de algo, de um sentido que nos faz ser ao senti-lo. O arranjo do plano da expressão, nele e por ele, traça os caminhos do olhar do enunciatário sob o comando da estratégia enunciativa. Com isso, o tipo de experiência promovida pelas fotos oblíquas é tanto o de desmontagem do caráter referencial da fotografia, quanto o de engendramento de relações comunicativas pela produção/recepção de imagens.

Partindo de uma imagem que se caracteriza na aparência pela referencialidade, dota-se a foto de uma outra função que tem mais a ver com a função comunicativa, estabelecida sobre as bases dos 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 significante que representa o mundo, a fim de rearticulá-lo em proveito de um discurso outro" (1986, p. 132).

08_Art06_KCaetano.pmd 212 27/01/2006, 14:16

Referências

ALVAREZ BRAVO, M. 2001. *Cien años, cien días*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fundación Televisiva.

AUMONT, J. 2001. *A imagem*. 5ª ed., Campinas, SP, Papirus, 317 p.

AUSTIN, J. 1970. *Quand dire, c´est faire*. Paris, Éditions du Seuil, 187 p.

AZEVEDO, O. 2004. *Sudarium*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 189 p.

BORGES, J. L. 1977. *Obra poética*. 10ª ed., Buenos Aires, Emecé Editores, 520 p.

COSTA, H. e SILVA, R. R. 2004. *A fotografia moderna no Brasil*. 2ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 224 p.

COUCHOT, E. 1993. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. *In:* A. PARENTE (org.), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34, p. 7-48.

DUBOIS, Ph. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5ª ed., Campinas, Papirus, 362 p.

FLOCH, J.-M. 1986. *Les formes de l'mpreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*. Périgueux, Pierre Fanlac, 145 p.

FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 83 p.

GREIMAS, A.-J. 2002. *Da imperfeição*. São Paulo, Hacker Editores, 160 p.

LANDOWSKI, E. 2004. Modos de presença do visível. *In:* A. Cl. de OLIVEIRA (org.), *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker Editores, p. 97-112.

SCHAEFFER, J.-M. 1996. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, Papirus, 215 p.

YOSHIDA, K. 2003. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo, Cosac Naify, 312 p.

08_Art06_KCaetano.pmd 213 27/01/2006, 14:17