
A FOTOGRAFIA E A INTERSUBJETIVIDADE DO OLHAR

Jefferson Fernandes Alves
Departamento de Educação/PPGED - UFRN

RESUMO

Esse texto aborda a fotografia como signo imagético provocador daquilo que Bakhtin designa como *distanciamento do olhar*, uma vez que construímos a imagem interior de nossa corporeidade a partir do olhar que o outro lança sobre nós e, por conseguinte, da capacidade que temos de visualizar a totalidade corpórea do outro. Procura ainda, dimensionar as possibilidades pedagógicas da fotografia no ambiente formal de ensino.

Palavras-chave

Fotografia - Olhar - Ensino

ABSTRACT

This text refers to photography as an Imagery sign challenger for Bakhtin says as "out side looking". We building an internal image about own bodily through the look of other for us and to capacity to have a mirror the corporeal totality of other. Looking for to present the pedagogical possibilities of photography in the teaching formal context.

Key Words

Photography - Looking - Teaching

Não é na categoria do eu mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um todo plástico-pictural. (Bakhtin, 1992, p. 55).

A questão que nos impeliu para a sistematização teórica de algumas inquietações agrupadas neste texto é de como a fotografia, através da deflagração da visão excedente, poderia mediar a construção subjetiva de nós mesmos, via processos interativos no ambiente escolar.

O chamado *olhar distanciado*¹ ou visão excedente é um conceito construído por Bakhtin para dar conta do fenômeno de apreensão interativa do outro e de nós mesmos. Aliás, todo o pensamento deste autor russo orienta-se pela constituição sócio-interativa do sujeito, em que a categoria "diálogo" assume posição estrutural, na medida em que a nossa constituição liga-se à presença do outro, através do acervo comunicacional que é lançado/construído nos processos de mediação. Assim, encara a subjetividade como uma construção interativa, gestada socialmente por processos semióticos.

O delineamento teórico que apresentamos

baseia-se na experiência que estamos construindo em torno da utilização da imagem fotográfica no ensino-aprendizagem, no Projeto de Pesquisa *Escola e Currículo: a formação de conceito como componente básico da organização escolar*, vinculado à base de pesquisa Formação de Conceitos na Escola Elementar – PPGEd/UFRN, em curso nos primeiros ciclos do Ensino Fundamental da Escola Estadual Berilo Wanderley, zona sul de Natal/RN, cujos desdobramentos culminaram com a sistematização de um estudo de doutorado, tendo como eixo central a fotografia e o ensino-aprendizagem.

As peripécias de Gurdulu

Começamos com uma pequena história.

Quando Carlos Magno e seus doze pares da França calvagavam para a Bretanha, encontraram um bando de patos margeando o caminho e, entre eles, divisaram um homem em andrajos e franjas. Com o barulho dos cascos dos cavalos, o bando de patos alçou vôo para o pântano próximo, o qual foi seguido pelo homem que movimentava os braços num esforço de voar como seus amigos. Pula no espelho d'água e procura nadar como os patos, afunda e, com muito esforço, alcança a extremidade e se depara com várias rãs em cantoria. De súbito, passa a coachar com elas, pondo-se de cócoras. O rei, e seus cavaleiros, que a tudo presencia-

va, parou uma camponesa e lhe perguntou quem era aquele homem estranho.

– Majestade, é Omobó, disse ela, sem esquecer a devida reverência.

– Ele se confunde com as coisas, mas é inofensivo, continuou. Certa vez, estava pescando e, de repente, jogou-se na rede por achar que também era peixe.

Ao procurarem Gurdulu - este era outro dos muitos nomes que ele ostentava - encontraram-no mais adiante, estático, com os braços para o alto, retorcidos e, aqui e ali, aparecia uma pera entre os farrapos. Agora era uma pereira. As frutas foram se soltando e rolando pelo chão. Gurdulu desabou instantaneamente e saiu girando pelo campo, acompanhando o percurso das peras, desaparecendo mais abaixo.

Carlos Magno retoma seu caminho e, mais à frente, depara-se com um ancião, ao qual lhe pergunta se avistou um homem em debandada pelos campos. Imediatamente, o velho percebeu que se tratava de Martinzul:

– Majestade, esta criatura vive zanzando pelo mundo. Em cada aldeia ou lugarejo ele tem um nome diferente e está sempre se confundindo com as coisas.

Carlos Magno mandou buscar Gurdulu e este, após ter sido perdoado por achar que era o próprio rei, foi nomeado escudeiro de um dos cavaleiros - Agilulfo - o cavaleiro inexistente.

A história de Gurdulu, aqui recriada, entrecruza-se com o itinerário de outros personagens que povoam o livro *O Cavaleiro Inexistente*, de Ítalo Calvino (1993a), no qual as peripécias de Gurdulu nos chamaram a atenção por apresentar uma alegoria radical da constituição da subjetividade como decorrência das interações com os outros e o meio circundante. Mesmo no plano da ficção, as peripécias de Gurdulu põe em evidência que o olhar distanciado se constrói num processo dialógico em que sua unicidade, sempre aberta, orchestra-se a partir e com a diversidade de fenô-

menos, seres e coisas com os quais interage. A própria multiplicidade de nomes que possui não se constitui como falta de identidade, mas que a mesma é constituída por múltiplos conteúdos interativos e nominativos decorrentes das relações que ele contrai nas suas andanças.

O nosso personagem ao mirar-se no outro (seres e coisas), aparentemente, procura fundir-se no horizonte concreto daquilo que lhe é exterior, negando-se. Na verdade, o problema da inversibilidade física, ou seja, a impossibilidade de ser pato, rã, pereira, rei ou sopa não o impede de sentir-se (ou ser momentaneamente) pato, rã, pereira, rei ou sopa. A radicalidade de Gurdulu não é constituir-se dialogicamente apenas pelo olhar, mas pela totalidade corpórea. Assim, as experiências de não simplesmente *ver* o outro, mas *ser* o outro proporcional sua existência como sujeito, na proporção em que isso lhe assegure o conhecimento de si mesmo, pois o olhar distanciado parte da identificação com o outro para depois voltar a nós mesmos. Bakhtin é explícito:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele (...) (1992, p. 45).

Estes dois níveis de captação do outro, próprio da visão excedente, propicia a construção interativa da identidade dos sujeitos no sentido de que aquele que processa o olhar distanciado o faz para desencadear a percepção interna de si mesmo ao mesmo tempo em que estimula esta percepção no outro (no caso dos seres humanos), pois ambos, orientam-se pela validação emotivo-volitiva do sujeito com o qual interagem. Neste caso, segundo Bakhtin, "*Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais.*" (Idem, p. 46).

A evocação desta figura das páginas da literatura, à luz da visão excedente, ajuda-nos no entendimento do processo de alteridade que construímos em interfaces estabelecidas com os sujeitos

e coisas com os quais interagimos. Por intermédio do olhar distanciado, captamos o outro em sua totalidade plástico-pictural, por estar diante e fora de nós mesmos.

Enxergar o outro em sua plenitude, contrasta com a impossibilidade de enxergarmos, externamente, o nosso próprio corpo, sendo a apreensão externa fragmentária. A construção da unidade da percepção de nosso próprio corpo decorre da percepção interna que fazemos dele por intermédio da validação emotivo-volitiva, a partir do outro e para o outro. Assim, para termos consciência do nosso próprio corpo, precisamos interagir com o outro. Como Gurdulu, dirigimo-nos, portanto, para o outro como forma de assegurar a apreensão de nós mesmos.

O exemplo literário condensado em Gurdulu aponta para uma indicação bakhtiniana de que os processos dialógicos não se restringe ao discurso verbal. Embora este autor dedique-se à esta modalidade sócio-comunicacional humana, explicita que a dialogia pode se manifestar em outras linguagens:

As relações dialógicas - fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente - são um fenômeno quase universal, que penetra a linguagem humana e todas as manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (Bakhtin, 1997, p. 42).

Se olharmos atentamente para Gurdulu e suas "performances", perceberemos que ele capta e incorpora, fundamentalmente, a forma, movimento e ação dos elementos, coisas e seres com os quais interage. Quando a linguagem verbal se manifesta (no caso do rei), integra-se a uma totalidade corpórea. Assim, Gurdulu apresenta uma condição dialógica não restrita à incorporação de outras vozes, mas também de estruturas visuais, conferindo maior multiplicidade ao seu próprio eu.

A fotografia e o olhar distanciado

Na tentativa de justificar a utilização da fotografia como mediação para o exercício de subjetivação do sujeito em relação ao outro e para o outro, partiremos de uma oposição a uma determinada idéia de Bakhtin em relação à fotografia.

Na Estética da criação verbal, antes de referir-se à fotografia, ele constata que a imagem refletida pelo espelho é apenas reflexo do aspecto físico e não o aspecto físico propriamente dito, mesmo assim, a posição assumida diante do espelho é determinada pelo outro e é direcionada para o outro, entretanto:

A fotografia oferece apenas material para o coitejo, e, também nela, o que vemos é o nosso reflexo sem autor. Esse reflexo, é verdade, não reproduz a expressão do outro fictício, ou seja, é mais puro do que nosso reflexo no espelho, mas nem por isso é menos fortuito, artificial, e não expressa nossa postura emotivo-volitiva na existência. É um material bruto que não incorpora à unidade de nossa própria experiência de vida, por falta do princípio que lhe permitiria a incorporação. (Bakhtin, 1992, p. 54).

Enxergar-se na fotografia é considerar, implicitamente, a autoria como uma conjunção composicional entre quem fotografa e quem é fotografado, a qual revela um compartilhamento, mesmo que assimétrico, dos valores culturais que dão sustentação à própria existência da fotografia enquanto artefato social.

Um retrato deve dizer-nos qual é o pensamento, a opinião do autor sobre a pessoa que foi retratada; se o fotógrafo conseguiu, ou não, estabelecer uma relação com seu tema; quem é a pessoa fotografada, que tipo humano representa, a que classe ou a que estrato pertence, qual o seu temperamento, o seu ânimo; se é rica ou pobre, feliz ou infeliz, alegre ou triste. Estas e muitas outras coisas podem ser encontradas num retrato fotográfico. Nem sempre, e não necessariamente, todas juntas, mas são estes os elementos que constituem a substância do retrato. (Arcari, 2001, p. 123)

Diametralmente, Bakhtin enxerga na pintura de um retrato feito por um artista aquilo que falta à fotografia:

Não sucede o mesmo com o retrato executado por um artista que tem prestígio para nós. Nele temos realmente uma janela que se abre para o mundo do outro, através do outro impregnado de pureza e de integridade, desse outro que é o artista e esta é uma visão que equivale a uma adivinhação e comporta algo determinante. (1992, p. 54).

Ao que nos parece Bakhtin, implicitamente, ingressa numa discussão bipolar que atravessa o século XIX e que se arrasta pelo século XX, a qual distingue a fotografia e a pintura tendo como parâmetro o caráter proximal da imagem fotográfica com o referente e da conseqüente "ausência" da intervenção do fotógrafo na produção da imagem. Dubois ao discorrer sobre esta distinção calcada naquilo que ele designa como *a fotografia como espelho do real*", aponta a síntese desta distinção que, segundo ele, é redutora:

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e atividade humana, por outro. Nesta perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito. (Dubois, 1998, p. 32. Grifos do autor).

Contrariando tal "ausência" do sujeito no ato fotográfico, Freund (1995) cita Nadar (escritor, desenhista, caricaturista e aeronauta) que, em 1853, abre um estúdio fotográfico em Paris, cujo trabalho não só ratifica a "presença" do autor da fotografia, como apresenta argumentos de que o processo de captação da imagem do outro corresponde aos aspectos inerentes ao distanciamento do olhar:

Face às primeiras fotografias fixadas por Nadar nas suas placas, ficamos fascinados. Esses rostos olham-nos, falam-nos quase, com uma vida surpreendente. A superioridade estética destas imagens reside na importância preponderante que nelas assume a fisionomia: as atitudes do corpo apenas servem para sublinhar a expressão. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano através da câmara fotográfica. A objectiva mergulha no interior mesmo da fisionomia. Aquilo que Nadar persegue não é a beleza exterior do rosto; ele procura sobretudo fazer sobressair a expressão característica de um homem. (p. 52-3).

Apesar de que nem toda fotografia tenha a assinatura de um fotógrafo renomado ou não se

conhecer quem a tirou, ou ainda, se ela foi tirada ao acaso ou propositalmente produzida, ou mesmo que o sujeito que a contempla não esteja implicado diretamente no processo como fotógrafo ou como fotografado, o fenômeno da visão excedente pode se manifestar, pois a fotografia, entre outras coisas, pressupõe um sujeito que a registra e um modelo que é registrado, cuja imagem resultante, tem sua existência assegurada plenamente nos processos de circulação e leitura.

Por conseguinte, dimensionamos na fotografia, à luz do próprio pensamento bakhtiniano, o princípio norteador que a define como artefato expressivo da nossa externalidade, senão em sua totalidade, pelo menos em fragmento, validada pela presença do outro, quer seja o fotógrafo, todas as pessoas que efetiva e potencialmente possam apreciar a fotografia ou mesmo o próprio sujeito fotografado.

A fotografia não se restringe a uma relação entre os elementos internos do campo visual (Almeida, 1995) ou deste com o extra-campo, mas, fundamentalmente, contempla uma ligação entre aquele que é fotografado e o outro que fotografa. O primeiro se põe diante da câmera também na busca da validação do outro que irá apreciar a fotografia em múltiplas situações sociais, ao mesmo tempo, a forma como se posiciona, o contexto em que a fotografia é produzida, o tipo de fotografia, a destinação social da mesma, decorrem da presença do outro no ato fotográfico e das expectativas que serão suscitadas ou atendidas nos atos posteriores de leitura.

Aquele que está sendo fotografado submete-se ao olhar distanciado de quem está fotografando, na perspectiva de construir processos validativos que subsidiem a constituição de sua subjetividade. Da mesma forma, aquele que fotografa, o faz tendo como parâmetro a apreensão de totalidade do outro que está sendo fotografado, e não deixa de estar submetido aos mecanismos orientadores da visão excedente. Neste caso, ambos estão imersos numa relação propiciadora de movimentos recíprocos de subjetivação.

A nossa imagem fotográfica faz com que defrontemo-nos com o resultado do olhar distanciado

do de quem a registrou. É um olhar que materializa códigos e valores sócio-estéticos, cuja apreensão externa faz com que nos vejamos pela visão que os outros construíram de nós mesmos. Assim, não nos vemos diretamente na imagem fotográfica, mas nos enxergamos a partir do olhar do outro. (cf. Machado, 1984).

Ademais, a impossibilidade de ser a própria manifestação física do sujeito confere à fotografia a perspectiva de mediar a relação entre a nossa construção interna e a representação fotográfica de sua externalidade. É recorrente o espanto, o estranhamento, a discrepância ou a correspondência entre a nossa fotografia e a imagem interna que temos de nós mesmos, pois o processo de constituição dessa imagem interna decorre da inter-relação com as imagens socialmente construídas pelos múltiplos sujeitos com os quais interagimos.

A fotografia, por conseguinte, proporciona o exercício sistemático da visão excedente no processo de constituição da alteridade dos sujeitos, pois, para aprender e apreender as coisas (e nós mesmos), precisamos do outro, temos a necessidade de estarmos em interação com os outros sujeitos sociais. Neste caso, a unidade construída pelo compartilhamento dos valores culturais também matiza as diferenças daqueles que se integram para que se procure evitar o equívoco de que todos devem ser iguais a nós mesmos.

Uma perspectiva escolar para a fotografia

No nosso caso específico, pensar a fotografia como expressão visual que vai à sala de aula como possibilidade de constituição de narrativas e exercício de nossa subjetividade (cf. Lopes et al., 2000), deve estar intimamente ligada a uma concepção de linguagem como fenômeno decorrente e instaurador de processos sócio-interativos em que

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. (Arte e Produção, 10).
- ARCARI, Antonio. *A Fotografia, as formas, os objetos, o homem*. Tradução por J. J. Soares da Costa. Lisboa: Edições 70, 2001. Pesquisa iconográfica de Gianfranco Mazzocchi. Tradução de La fotografia – le forme, gli oggetti, l'uomo.
- BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do mé-*

os sujeitos geram um fluxo dialógico que atravessa a cadeia semiótica promotora da compreensão. (Bakhtin, 1988).

Sendo assim, a presença da fotografia no ambiente escolar não se encerra em si mesma, ao contrário, expande-se necessariamente para e pelas outras expressividades. Em outros termos, integra a cadeia verbo-sonoro-imagético-corporal que media os processos de compreensão. Por conseguinte, os procedimentos de ensino-aprendizagem mediados pela imagem fotográfica devem levar em conta essas conexões, assegurando, ao mesmo tempo, a especificidade de cada uma.

As conexões semióticas são vistas por Ítalo Calvino como constituidora do pensar, mais precisamente do imaginar como faculdade essencialmente humano-criadora. Ao eleger a visibilidade como um dos valores humano-literários a ser preservado, Calvino estava explicitando sua preocupação com o afinamento da capacidade humana de “pensar por imagem” e propõe a constituição da *pedagogia da imaginação* “(...) que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”.” (1993b, p. 108).

A constituição desta visão interior, enquanto construção imagética intrapessoal é, invariavelmente, mediada pela visão excedente. A individualidade inerente à prática do olhar articula-se com a natureza sócio-interativa que orienta tal prática, a qual concorre para nossa constituição subjetiva pela apreensão do outro e do mundo que nos emoldura e que se apresenta fora de nós.

todo sociológico na Ciência da Linguagem. Tradução por Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1988. (Tradução a partir da versão francesa, consultas à versão inglesa e ao original russo).

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução por Narua Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tradução da versão francesa).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução por Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. (Tradução de: Problémi poétiki Dostoiévskovo).

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. Tradução por Nilson Moulin. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993a. (Tradução de: Il cavaliere inesistente).

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3 reimpressão. Tradução por Ivo Barroso. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993b. (Tradução de Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução por Maria Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1998. (Tradução de L'acte photographique et autres essais).

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2. ed. Tradução por Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1995. (Col. Comunicação & Linguagens). Tradução de Photographie et société.

LOPES, Ana Elizabete. et al. A criação de narrativas na escola: uma abordagem através da fotografia. In: PAIVA, Aparecida et al. (orgs). *No fim do século: a diversidade - o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

Notas Finais

¹ Paulo Bezerra, tradutor de Bakhtin, atualmente traduzindo a *Estética da criação verbal*, diretamente da edição russa, aponta o equívoco da designação de *exotopia* presente na atual edição brasileira, traduzida da versão francesa, pois, para ele, a justa denominação é *distanciamento*.