



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM**

**Ficções e poéticas imagéticas:
fotografias de projetos sócio-culturais**

Roberta Simon
orientação do professor Dr. **Marcelo Feijó Rocha Lima**

Brasília
2010

ROBERTA SIMON

FICÇÕES E POÉTICAS IMAGÉTICAS:
FOTOGRAFIAS DE PROJETOS SÓCIO-CULTURAIS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação. Linha de pesquisa: Imagem e Som.

ORIENTAÇÃO: Prof. Dr. MARCELO FEIJÓ ROCHA LIMA

Brasília
2009

ROBERTA SIMON

FICÇÕES E POÉTICAS IMAGÉTICAS:
FOTOGRAFIAS DE PROJETOS SÓCIO-CULTURAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade de Brasília,
e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima
Orientador
FAC/Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Membro interno
FAC/Universidade de Brasília

Prof. Dra. Simonetta Persichetti
Membro externo
Universidade Estadual de Londrina

Brasília, 26 de fevereiro de 2010.

**Dedico aos meus amores:
Mavi, Kinho, Dudu, Mãyta e Cacau.**

Agradeço:

Ao querido orientador **Marcelo Feijó**, pela amizade, diálogos, atenção, estímulos e por acreditar na pesquisa, é o “nós” do trabalho.

À amada **família**, pelo ensinamento poético da vida. Ao **Mavi**, minha paixão, meu leitor, narrador e poeta, meu silêncio, sorriso e diversão, meu ouvinte, cúmplice e guia.

Aos outros leitores desse trabalho: **Rafa** (pelos comentários, diálogos, passeios e atenção); **Alice** (pelos comentários, abraços, doçuras e a firmeza que me inspira; antes, durante e depois do mestrado); **Itamar** (pelo escaneamento e tratamento das imagens); **Mãyta** (que leu comigo e leu o meu trabalho).

Aos colegas de mestrado: **Mike** (o ouvido, a voz, a doçura e a diversão – um cúmplice), **Gabee** (a parceira de descobertas, sofás, cafês, estéticas do nosso cotidiano e do novo olhar que encontramos para nossas vias), **Rômulo** (o parceiro de muitos *rendez-vous* de tranquilidade, diversão e trocas), **Danydoll** (a emoção poética na graciosidade gigante), **Braz** (a sua irreverência divertida e sublime), **Barba** (a seriedade, alegria e tranquilidade), **César** (a energia contagiante), **David** (o vermelho mais azul que conheço), **Rafiza** (o sorriso da sabedoria), **Cláudio** (a presença e o diálogo de diversão e informação), **Jane** (os inúmeros cafês psico-filosóficos, a atenção, a superamizade e as gargalhadas calorosas).

À **Raquel**, em especial, que foi mais do que uma colega de mestrado, mais do que uma amiga, uma irmã gaúcha-brasiliense que ganhei, sei, para toda a vida.

Aos professores: **Fernando Bastos** (em memória). (O começo de minha mudança para compreender poeticamente a existência na vida e do mundo), **Gerson Brea** (mais do que uma visão de mundo, uma forma gostosa de refletir o indecifrável!), **Luiz Motta** (as narrativas do carisma), **Luiz Martins** (que me presenteou com a revelação do sagrado), **Miriam Manini** (os comentários e o incentivo à leitura mais objetiva das imagens), **Ciro Marcondes Filho** (a simpatia, o conhecimento e a abertura para pensar a estrutura desse trabalho). Em especial, ao mestre, amigo e guru **Gustavo de Castro**, (o incentivo desde antes de começar, a cada encontro e a cada oportunidade me oferecida; um companheiro espiritual, do conhecimento, da poética e do amor à filosofia da comunicação. Esse trabalho foi escrito para ser lido por ele; é com quem o ‘nós’ do texto dialoga).

À lanchonete da biblioteca da UnB, na pessoa de **Ricardo, Antonio, Francisca e Sandra** (o alimento de todos os dias e a participação afetiva do processo). Ao **Fininho** e à **Nat** (a atenção semanal com o capuccino n.º 122 e a impecável seleção sonora do Senhoritas Café).

Aos **alunos** que contribuíram para as trocas de conhecimento e de afeto. À **CAPES**, pelo apoio financeiro à pesquisa. Às perguntas em **congressos** que participei e me fizeram refletir e compreender melhor meu caminho. Aos colegas e parceiros de **yoga** de todos os momentos e lugares, ou não-lugares! E à **Brasília**, que me acolheu como uma filha.

Lo visible es un adorno de lo invisible.
(Roberto Juarroz)

Resumo:

Pesquisamos o processo receptivo de leituras de imagens. Buscamos refletir a desconstrução e construção de sentidos e realidades das imagens fotográficas de projetos sócio-culturais. Adotamos como objeto empírico dois livros impressos: *Arte de Transformação...*, com fotografias de Mila Petrillo, e *Do Avesso ao Direito*, com fotografias de Iolanda Huzak. As leituras ocorrem a partir da potencialidade da comunicação ficcional e poética dessas imagens. Nesse momento, percebemos um jogo de conexão estético-afetiva entre homem, mundo e imagem. A potencialidade ficcional acontece pela narrativa de formação de novos sentidos, pelos silêncios de internalização, pelas transformações da imagem em palavras e pelas encruzilhadas de imaginários. A potencialidade poética percebemos pela compreensão do invisível, do onírico, do conteúdo sensível e das metáforas visuais. Por fim, pelo processo de compartilhamento de narrativas e poéticas, a experiência do sagrado se revela e reconstrói imaginários, religando homem, mundo e imagem.

Palavras-Chave: imagem fotográfica; projetos sócio-culturais; potência ficcional; potência poética; ser social.

Fictions and poetics imagetics: photographs of socio-cultural projects.

Abstract

Our research deals with the reception process regarding image reading. We aim to reflect the deconstruction and construction of the senses and realities in photographic images of socio-cultural projects. We employ two books as empirical objects: *Arte de Transformação...* (*Art of Transformation...*), with photographs by Mila Petrillo, and *Do Avesso ao Direito* (*Turning Wrongs into Rights*), with photographs by Iolanda Huzak. Image reading stems from the potential of fictional communication and from the poetics of the images concerned. The fictional potential is fulfilled by means of narratives in the formation of new senses, by means of silences in the internalization process, by means of the transformation of images into words and of the crossroads of imaginaries. We perceive the poetic potential as stemming from non-visual comprehension of the images, from their oneiric aspect, from their sensitive core and from their visual metaphors. Finally, as a consequence of the joint process of narrative and poetics, a holy experience is revealed and rebuilds imaginaries, reconnecting man, world and image.

Key-words: photograph image; socio-cultural projects; fictional potency; poetic potency; social being.

Índice de imagens por capítulos

1.a. Centro de Referencia Integral de Adolescentes/BA (Petrillo, p. 3).	18
Meninas no Projeto Casa Renascer (RN) (Huzak, p.1)	21
Edisca/CE (Petrillo, p. 253)	23
Projeto Saúde e Alegria/PA (Huzak, p. 132)	23
1.b Aulas de acordeão/Projeto Tapera das Artes/Assoc. Menino Jesus de Praga/CE (Huzak,p. 117).30	
CPCD/Meninos do Araçuaí/MG (Petrillo, p. 201)	38
2.a Edisca/CE (Petrillo, p. 246-7);	43
Aula de cerâmica/Projeto Terra do Coração Branco/PE (Huzak, p. 112)	47
Meninos tocam flauta no projeto do Grupo Cultural Bagunçaço (GCB)/BA (Petrillo, p.117)	49
Aulas de flauta/Assoc. Menino Jesus de Praga/Projeto Tapera das Artes/CE (Huzak, p. 116)	49
Projeto Axé/BA (Petrillo, p. 221);	50
Fazenda Taboco/Projeto Escola Pantaneira/MS (Huzak, p. 28)	50
Projeto Axé (Petrillo, p. 276)	55
Cia Étnica de Dança e Teatro (Petrillo, p. 302)	55
2.b Projeto Axé/BA (Petrillo, p. 278)	56
Dança Comunidade/SP (p. 228)	60
3.a Menina moradora da Reserva Extrativista de Suruacá/Projeto Saúde e Alegria/PA	
(Huzak,p. 18)	64
Cia Étnica de Dança e Teatro” (do Rio de Janeiro) (Petrillo, p. 333)	70
3.b Auto Estima da Criança Negra (Petrillo, p. 107)	75
Engenho Gutiuba/Assentamento Dorcelina/PE (Huzak, p. 114)	75
Fundação Brasil Cidadão/CE (Petrillo, p. 325)	75
Mestre Zézito no circo montado no quintal de casa/GO (Huzak, p. 115)	82
4.a Edisca/CE (Petrillo, p. 250)	87
Menino no alto no Morro do Macaco/RJ (Huzak, p. 156)	92
4.b Edisca/CE (Petrillo, orelha da contracapa)	96
Fundação Brasil Cidadão (Petrillo, p. 56)	102

Sumário

Introdução	11
1. Pensar a pesquisa	
a. Projetos sócio-culturais	18
b. Ser social (ou homem, mundo, imagem)	30
2. Pensar as potências imagéticas	
a. Leitura de imagens	43
b. Imagem e imaginário	56
3. Potencialidade ficcional	
a. Imagens fotográficas e suas realidades	64
b. Narrativas fotográficas	75
4. Potencialidade poética	
a. Comunicação (e) poética	87
b. Metáfora e sagrado	96
5. Conclusão	110
6. Referências bibliográficas	112
7. Anexos	117

Introdução

Como ocorre o processo de leituras de imagens? Essa é a questão que nos instiga. Propomos compreender e refletir sobre os caminhos trilhados na construção e desconstrução de sentidos e realidades imagéticas. As leituras ocorrem a partir da potencialidade da comunicação ficcional e poética de algumas imagens fotográficas de projetos sócio-culturais e da relação intrínseca existente entre homem, mundo e imagem.

Pesquisamos duas publicações de projetos sócio-culturais para desvendar esse movimento da experiência narrativa e poética: os livros *Arte de transformação...* (fotografias de Mila Petrillo e textos de Bené Fonteles, Severino Francisco e TT Catalão) e *Do Avesso ao Direito* (fotografias de Iolanda Huzak e textos de Paloma B. Klisys). Dentre as obras encontradas, essas duas se destacam pela qualidade da publicação e das imagens, pela existência de apenas um fotógrafo em cada livro e pelas diferentes maneiras com que são tratados os projetos, como veremos adiante. Essas diferenças enriquecem as possibilidades de leituras sobre um mesmo assunto. Outras quatro publicações encontradas sobre a mesma temática seguem nos anexos (de um a quatro).

Consideramos publicações de projetos sócio-culturais aqueles materiais impressos que focam a Arte-Educação. “A imagem impressa permanece sempre alcançável, o que permite releituras. Daí sua importância. Podemos, assim, voltar a ela quantas vezes quiser” (HUMBERTO, 2000, p. 90). Ao tratar de Arte-Educação, abordamos tal ideia por uma visão mais antropológica sobre cultura. Um projeto sócio-cultural não precisa necessariamente estar focado na arte como um produto, ele também faz referência a um processo cultural.

Pensamos cultura como um modo de cultivar e partilhar, por meio da comunicação, características de uma sociedade. Conforme afirma Laraia, “a comunicação é um processo cultural” (2007, p. 52). E pela comunicação participamos das diversas manifestações de um povo, como a música, o teatro, os rituais religiosos, a língua falada e escrita, os mitos, os hábitos alimentares, as danças, a arquitetura, as invenções, os pensamentos e as formas de organização social. A cultura é a maneira de viver de um povo. Pela produção cultural,

podemos compreender o modo de ser de um povo, pois seus produtos carregam interpretações características de certas percepções de mundo.

As publicações são produtos culturais que promovem uma reflexão da sociedade. Suas fotografias revelam um discurso, desde já, pré-compreendido de inclusão social. Elas fotografam esse discurso e não apenas acontecimentos do cotidiano, flagrados ao acaso. Tanto o livro com fotografias de Petrillo, como o de Huzak, trazem o tema da transformação social de jovens menos favorecidos a partir de atividades de Arte-Educação.

As leituras que propomos fazer dos objetos empíricos se concentram em perceber os elementos narrativos (ficcionais) e sensíveis (poéticos) das imagens. Segundo Martine Joly (1996), “definir o objetivo de uma análise é indispensável para instalar suas próprias ferramentas” (p. 49). A partir das leituras, refletimos a relação comunicacional dos elementos ficcionais e poéticos, fundamentados na condição existencial da interpenetrabilidade entre homem, mundo e imagem. As relações que encontramos ao buscarmos compreender, interpretar e desvelar os sentidos das imagens, também encontramos nas relações entre homem, mundo e imagem. Ambas as relações estão calcadas no dinamismo das conexões e vinculações entre si.

Foucault acredita que os intérpretes não podem compreender nenhuma obra sem, ao mesmo tempo, interpretar-se. É preciso também ter “uma prévia compreensão do sentido daquilo que nos propomos a entender” (apud NUNES, 1999, p. 58). Heidegger complementa: “não há compreensão de si, sem compreensão dos outros e do mundo” (idem). Pensemos então numa noção de abertura para compreender as articulações entre o mundo, os homens e os sentidos imagéticos produzidos nesse meio. Um homem que pensa, vive e se expressa nessa sociedade por meio de uma comunicação de trocas afetivas.

Para as leituras das imagens contamos com a contribuição metodológica da *narratologia* proposta por Luis Gonzaga Motta e associada à *narrativa do vivido*, indicada por Juremir Machado Silva. Esse considera que “a comunicação é uma teia de discursos” (SILVA, 2006, p. 88) e o narrador do vivido é um revelador de imagens latentes, que busca decifrar os enigmas e sombras da produção simbólica. O narrador é um pesquisador de imaginários que “tenta narrar o que não se sabe por meio das vozes dos atores envolvidos na trama em construção” (idem, p. 83). O *vivido*, no caso dessa pesquisa, terá uma conotação um pouco distinta, pois o leitor das imagens vivencia não o “momento passado”, da primeira realidade, como veremos, mas vivencia a experiência receptiva da fotografia; vivencia o “momento durante” da comunicação.

Entendemos, portanto, que uma imagem fotográfica deve ser percebida além do plano iconográfico, levando em conta a pluralidade, complexidade e ambiguidade das informações contidas nas representações fotográficas. Essas não são espelhos fiéis dos fatos, pois portam significados não explícitos e signos omitidos propositalmente, pensados, calculados, que aguardam a decifração (KOSSOY, 2002, pp. 20 e 22). Usamos igualmente como metodologia a proposta de Kossoy em revelar o processo de construção de realidades da fotografia: a primeira, segunda e terceira realidades. Refletiremos, principalmente, sobre a terceira, proveniente do imaginário, e sobre a segunda, da imagem fixa, que é um signo à espera de sua desmontagem.

A desconstrução das imagens, proposta por Kossoy, dar-se-á num âmbito não exatamente semiológico, porém, inevitavelmente, passamos por ele ao buscarmos decifrar seus sentidos e seus símbolos.

Para o semiólogo, o que interessa é o *sentido* da imagem [...]. Os semiólogos passarão daquilo a que chamam o 'significante' (ou seja, o sentido de base: guerreiro, feiticeiro, pássaros) para o 'significado' (o sentido projetado: imagem de uma queda, de um drama). Poderão traduzir em esquema estas circulações teóricas da imagem (GERVEREAU, 2007, p. 43).

Nessa pesquisa não buscamos esquematizações. Segundo Gervereau (2007), há três personagens principais na história dos métodos de análise de imagens: os historiadores de arte, os semiólogos (ou semióticos) e os historiadores. Ivan Lima, por outro lado, propõe uma leitura de imagem baseada na história, na semiologia e na psicologia. Cada um com seus próprios métodos e perspectivas sobre a imagem. Gervereau propõe uma análise através da descrição, contextualização e interpretação. Para descrição utilizamos ainda a metodologia mais pragmática de Martine Joly (1996), inspirada em Roland Barthes. Para ele, uma mensagem visual pode ser decodificada pelos significantes linguísticos, plásticos e icônicos. Como no nosso caso a maioria das imagens fotográficas não contém significantes linguísticos, concentraremos a leitura descritiva e interpretativa pelos elementos plásticos e icônicos.

Essas leituras contribuem para a formação da mensagem narrativa. E, junto a ela, a mensagem poética se revela pelo imaginário fluido, complexo e sensível. Cada imagem nos toca de uma forma distinta. Não há regras, algumas são mais ficcionais; outras, mais poéticas; e outras, instigam o imaginário por ambos os caminhos. No momento da leitura essas potencialidades interagem e se misturam. Portanto, não impomos o estilo ou a forma como a imagem deva ser lida. Lembramos que esse trabalho é uma ficção poética nossa. Tantos os

aspectos visíveis e explícitos, como os obscuros e míticos, apresentam-se para o leitor no momento da recepção. O que é percebido, transforma-se em uma imagem mental carregada de novos sentidos e novas significações.

Todas as interpretações deste trabalho foram resultados de uma decodificação, uma revelação de códigos culturais aos quais estamos envolvidos. Não pretendemos apresentar uma leitura universal, pois ela não existe, cada leitor dessas imagens fará uma interpretação diferente. E cada leitura revela esse mundo particular que rodeia o leitor, sua cultura, suas representações sociais e todo o imaginário coletivo ao qual está ligado. Toda leitura de imagens vem carregada de pré-compreensões do mundo e aqui apresentaremos as nossas.

Pensamos a força metafórica, sublime, mítica e sacra que emanam do jogo entre homem, imagem e mundo. Movimentamos numa experiência de abertura para a comunicação estética do ser-em-comunidade e para o diálogo com os produtos simbólicos que são produzidos, como as imagens fotográficas. “A estética, entendida aqui em seu sentido mais amplo: o da empatia, do desejo *comunitário*, da emoção ou da vibração comum” (MAFFESOLI, 1995, p. 11).

Portanto, nossas reflexões partem de uma filosofia da comunicação e buscamos uma metodologia de intersecção entre as potencialidades ficcionais e poéticas para pensar as imagens. Essas metodologias se completam, interagem e proporcionam ao trabalho uma leitura, releitura e uma construção de olhares que possibilitam a abertura de caminhos e não, simplesmente, conclusões de idéias. O que há em comum entre elas é o jogo de interpretação do explícito e do implícito, ou do dito e do não-dito. As leituras não estão separadas em um único capítulo. Primeiro vemos as imagens, depois as interpretamos e, em seguida, buscamos a teoria correspondente. Há casos em que a teoria lida anteriormente influencia diretamente na interpretação da imagem.

Como não há regras ou métodos fechados, propomos como metodologia uma tentativa de diálogo e intersecção entre as áreas: da filosofia da comunicação (energia interativa na relação do homem, mundo e imagem), da narrativa (ficcional) e da experiência sensível (poética).

Esta intersecção entre a filosofia da comunicação, da narrativa e da experiência sensível forma o processo de produção e interpretação dos sentidos. Desconstruir o objeto é repensá-lo por outros pontos de vista, é procurar outros olhares. Essa busca de olhares começa com o processo realizado pelo fotógrafo, quando faz suas escolhas frente ao assunto

escolhido; passa pelo editor do livro, ao selecionar e ordenar as imagens numa sequência; e pelo leitor, ao interpretar as imagens.

Ao relacionarmos as imagens fotográficas e o homem inserido numa sociedade, refletimos também quais as narrativas que nos são contadas sobre esse mundo contemporâneo, fragmentado e repleto de diversidades sociais e culturais. Antes, as experiências religiosas eram sentidas ‘in-corporadamente’. O corpo era visto como um meio de comunicação e ligação entre o divino e o mundano. Porém, com a chegada do monoteísmo, essa experiência corporal se apagou. O (in)*dividum* hoje é visto como o ciberhumano, internético e tecnocrata. Logo, toda a experiência sensorial passaria por um aparelho técnico, por uma máquina. O corpo viraria produto da técnica (CONTRERA, 2006). Então, o religioso não seria mais sentido pelo corpo, pois este estaria vazio. Não haveria mais incorporação como antes.

Segundo Norval Baitello Junior (2005), vivemos um tempo em que as imagens saturaram nossa contemplação visual, e, por isso, não as captamos mais e não acreditamos mais nelas. Para Nietzsche (2005), “toda credibilidade, toda boa consciência, toda evidência de verdade vem apenas dos sentidos”. Pela supervalorização do sentido *visão* nas comunicações sociais, o mundo ao nosso redor está completamente contaminado pela proliferação sem controle de imagens. Essa falta de controle leva a pensar que somos devorados pelas imagens e que a percepção visual não cruza mais o nosso corpo.

Segundo ele, vivemos num niilismo que simboliza a crise radical da modernidade e da ocidentalização. O niilismo aqui como uma postura que transcende uma característica específica de uma época. Se o fundamento está morto, o supra-supremo, a força do poder e a representação maior também morreram, então, não sobra mais nada, afirma Heidegger. Para Silva Echeto¹, perde-se a força vinculante e entra em crise a relação dos homens com os outros homens. Fica, portanto, a mera simulação, o simulacro e as relações sem vínculos. Esse vazio também é gerado pela técnica aprimorada para tal captação.

Concordamos com a ideia de que a técnica influencia o fazer fotográfico e sua recepção, mas de que adianta a técnica sem a riqueza do sentimento e a impulsão passional que nos convida a decifrar os mistérios da vida? Impulsão para o ato de fotografar e para o instante de captação receptiva da imagem. Também questionamos as outras ideias colocadas

¹ Victor Silva Echeto (Chile) proferiu seminário para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIP, São Paulo, agosto de 2009, sobre o tema: “*Imágenes en descomposición: de cómo la muerte de Dios no es el fin de lo religioso en los medios*”. Esse assunto se estende no artigo produzido para tal curso: SIMON, Roberta. *Imago religare?* – reflexões sobre a sociedade da sacralização da imagem. São Paulo, 2009. (no prelo)

acima, de Contrera, Norval Baitello Junior e Silva Echeto. Será mesmo que passamos despercebidos pelas imagens, sem, de nenhuma forma, senti-las corporalmente? Até que ponto não criamos vínculos e vivemos num niilismo e num vazio corpo-comunicacional?

Os vínculos são a base da comunicação. São os processos afetivos, sagrados das ligações que buscam aproximar os espaços entre homem, mundo e imagem. São as *aberturas* do imaginário através das ligações afetivas. Kandinsky contribui com essa ideia: “Quando a religião, a ciência e a moral (esta última pela mão rude de Nietzsche) são abaladas, e quando os apoios exteriores ameaçam ruir, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e dirige-o para si mesmo” (1990, p. 45). Nessa interação com o seu exterior e seu interior surgem as mudanças no ser humano e no ser imagético, re-ligados pela força sagrada das relações. A transformação acontece nos corpos flexíveis, dispostos à plasticidade do movimento e das potencialidades. Corpos como objetos da cultura, invólucros da carne sensível que sente todos os processos dessa interação. Invólucros são também os livros, que guardam as imagens.

Estamos interessados nessa interação, no movimento das potencialidades imagéticas que penetram em nosso imaginário e nos arrebatam, nos instigam, nos provocam para produzirmos novas significações e interpretações. Essa é a comunicação da relação por atração, da participação afetiva (no sentido de ser afetado) e da interação. É o despertar do imaginário pela captação mágica do sensível, como diz Edgar Morin (2002). E esse delicado limite entre o que nos atrai e nos repele concerne justamente ao contexto em que vivemos e as histórias que nos envolvem como ser; diz respeito ao nosso modo de existir, de nos relacionarmos e participarmos afetivamente na sociedade.

A partir dessa conexão, produzimos novas tramas. Essa é a força da rede etérea e movediça do imaginário. “Todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Vista de um ponto” (SILVA, 2006, p. 8). A potência comunicativa da imagem fotográfica desafia o leitor a interpretar as narrativas imagéticas e sociais. Narrativas, essas, que se entrecruzam, pois vemos nas imagens reflexos do contexto social e, ao mesmo tempo, vemos o mundo como reflexo das imagens. A experiência da comunicação estética do homem na sociedade é circular e produz esse intercâmbio lúdico (no sentido de jogo como relação e não, exatamente, de brincadeira) constante entre o que é captado e o que é projetado.

Pensamos jogo não apenas no sentido de trocas, de atividade que visa o prazer, e nos faz sentir em nenhum-outro-lugar (MORIN, 2002, p. 76). Mas jogo no sentido de abertura para interagir; de reflexo da existência do homem inserido num mundo, posto em relação com

os outros. Um homem que sente alegria em jogar o jogo da vida, em participar seriamente das regras do jogo (HEIDEGGER, 2008, p. 331). Seguir as regras do jogo não quer dizer que não haja liberdade; sim, ela existe na própria essência da existência do homem, na abertura de transcender e ‘ser no mundo’. “Jogar não é nenhuma sequência mecânica de ocorrências, mas um acontecimento livre, um acontecimento que está sempre ligado a regras” (Ibidem, p. 332). Essas regras se formam e se quebram durante o ato de jogar. Isso ocorre com a estética de uma obra, que propõem formas, estruturas, relações internas em sua limitação espacial, ao mesmo tempo em que se abre – pela *poièsis* – para o observador interpretá-la.

A potência comunicativa da imagem fotográfica desafia o leitor a interpretar suas narrativas sociais e perceber seu campo sensível e espiritual num diálogo misterioso entre os ditos e os não-ditos. Quem pretende iniciar esse intercâmbio lúdico é o imaginário, quando as imagens fixas são transformadas em imagens mentais. Imagens que movimentam outras imagens, as do imaginário. Além das narrativas, as imagens possuem uma abertura poética que permite trilhar um caminho de descobertas e desvelamentos iconográficos.

O processo ritual e contínuo de internalização de imagens – sequenciais ou não – constrói histórias cheias de simbolismos, magias, mitos e novos mistérios. Esses símbolos partem de esferas diversas, pois são construídos individual, social e culturalmente. “Não há centro na teia do imaginário. Todas as entradas desembocam na mesma altura da malha simbólica. Tudo é nó e conexão no tecido imaginal. Cada *link*, feito um porto, é ponto de chegada e de partida” (SILVA, 2006, p. 11). O imaginário são os contextos, o mundo que nos envolve e nós, como mundo. Imagens que abrem o imaginário para as trocas simbólicas, num movimento entre o visível e o invisível.

Interpretar imagens é muito mais que apenas perceber as sensações, é recriar e reconstruir novas sensações. É analisar a objetividade intrínseca da imagem fotográfica e sua recepção subjetiva. É compreender um homem que interage socialmente de forma afetiva, testemunha realidades, produz imagens de suas percepções, sensações e reinterpreta tais imagens, o mundo e, inclusive, a si próprio. Através do imaginário é possível apreender as histórias que as imagens nos contam e captar os mistérios ocultos do sensível. É impossível separar imagem e imaginário, pois as imagens são percebidas pelo imaginário e este, no entanto, é constituído de muitas outras imagens juntas, fluidas, em constante movimento. As

imagens fixas *versus* as mentais, diferentemente de algumas teorias da imagem-movimento².
Imagens-duplos de um mundo-imagem.

Pela comunicação afetiva em sociedade, o homem interage e participa do jogo da vida, interpretando as imagens fotográficas de projetos sócio-culturais através de suas potencialidades ficcionais e poéticas.

1. Pensar a pesquisa

a. Projetos sócio-culturais



Centro de Referência Integral de Adolescentes/BA (Petrillo, p. 3)

Essa imagem compõe a capa interna do livro *Arte de transformação...*. Ganham destaque o menino, seu sorriso, a parede pintada de verde, amarelo e o título em vermelho. Também em vermelho os nomes dos idealizadores: Mila Petrillo, Bené Fonteles, Severino Francisco e TT Catalão, no lado direito da página. O título, à altura do olhar do menino, contrasta com o verde do fundo. Pela sobreposição editorial, percebemos que a frase ficou

² Gilles Deleuze é um dos principais pensadores sobre essa noção de imagem-movimento, em que não há diferença entre imagem fixa – ela é movimento, nunca está parada – e a mental. O que se vê externamente é fruto do que se percebe internamente. A imagem é movimento em sua natureza e não há diferença entre a imagem fixa e a imaginação.

exatamente sobre a parte verde que o menino pintou na parede. Pela teoria cromática mais tradicional, verde e vermelho são cores opostas. Dessa forma, a sobreposição das tonalidades gera um desconforto no olhar. É por esse sentimento incômodo que o título se destaca. Ao mesmo tempo, provoca um jogo de leituras. Parece que o garoto está escrevendo o título e assinando embaixo.

A cor vermelha chama a atenção do leitor pela intensidade de vibração e por sua conotação *pathológica* (de *pathos* + *logos*, ou de captura mental pela sedução, paixão, compaixão). Assim, o leitor é convidado a assimilar a mensagem principal do livro: a transformação pela arte. A própria palavra transformação já cai muito bem com a cor vermelha, lembrando revolução, luta, mudanças sofridas, dor e esforço. É a sedução e a dor ao mesmo tempo. São as oposições que penetram em nosso imaginário.

Outra razão que encontramos para o título estar em vermelho é a sua posição na página. Logo à sua esquerda, observamos o boné vermelho do garoto e, à mesma altura da aba, o título. “Pela estrutura perceptual o lado esquerdo é o início e o lado direito a conclusão. A mensagem é dada da esquerda para a direita e isso não se deve ao caráter da escrita ocidental já que mesmo nos países orientais (...) isso se dá também dessa forma” (LIMA, 1988, p. 21). À esquerda da página, o olho capta o signo vermelho do boné, depois segue a leitura para direita e é atraído pela continuação do tom rubro da frase. O título na parte superior da página, sobre outra camada imagética, é característico do estilo pós-moderno de diagramação. Caso tivessem adotado um *design* moderno, teríamos o título na parte branca, de forma mais harmoniosa, *clean*, convencional e clássica. Os apoiadores e patrocinadores, na borda inferior da página, têm pouco destaque. Interessante é perceber que a fotografia de fundo, junto com a diagramação, projeta-se para o primeiro plano.

Vemos o meio-corpo do menino de perfil, que, com o braço esticado, pinta de tinta amarela uma parede originalmente branca (como é plano americano, não fica claro de onde é essa parede, mas parece ser de uma sala). O que chama mais atenção é seu sorriso largo de diversão e satisfação. Ele está num momento lúdico de entrega para o jogo de transcendência e de experiências. É o jogo da vida, uma mistura de realidade e ficção. É como um sentimento de enganação dos sentidos, um momento de magia e transformação. Momentos mágicos são parte de nosso ser. Presenciamos os instantes como um todo, “de corpo e alma”. Também chamamos essa entrega, essa abertura, de “incorporação”, no sentido de presentificar o corpo naquele espaço e tempo. Estamos diante de uma experiência estética, do sentimento de pertencimento ao mundo, ao momento histórico, social e cultural do menino que sorri. Ele

está aberto e entregue ao jogo do real e do ficcional. Seu sorriso sai espontâneo, forte e natural. Sentimos uma leveza, um estado de graça e plenitude.

Essa imagem faz parte do livro *Arte de transformação...*, que tem apoio do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), patrocínio da Agência de Notícias dos Direitos da Infância (ANDI) e do Ministério da Cultura do Governo Federal (MinC). O livro possui coordenação editorial, edição e projeto gráfico de Bené Fonteles, textos de Severino Francisco e TT Catalão e fotografias de Mila Petrillo. Trata-se de um livro de fotografias que registram projetos de arte-educação em comunidades menos favorecidas. Com predomínio das imagens, podemos dizer que “a escrita ilustra a imagem” (LIMA, 1988, p. 33). Tanto as fotografias quanto os textos trazem um discurso de inclusão e transformação social.

Mila Petrillo nasceu no Rio de Janeiro, mas é especialmente a cena cultural de Brasília que fotografa hoje. Há mais de 10 anos se dedica à documentação de projetos sociais ligados à infância e à adolescência, sobretudo ligados à educação artística. Suas fotografias ilustram vários relatórios sócio-culturais de instituições como UNICEF e UNESCO, capas de produtos culturais e acompanha o processo artístico de companhias de teatro e dança profissionais e de projetos sociais ligados a ONGs.

Encontramos suas imagens nos livros: *Arte em Ação Social* (2002, RJ), *O País na ponta da Língua* (2001, SP, de Gilberto Dimenstein e Professor Pasquale), *A Sexualidade do Adolescente* (1999, BA, Fundação Odebrecht), *Protagonismo Juvenil* (2000, BA, do Professor Antonio C. G. da Costa) e *Aos que dizem sim* (1998, DF, parceria da ANDI e BID). Dentre os prêmios recebidos, destacam-se: Prêmio Amazonas de Jornalismo Cultural (2002, categoria fotografia), Grande Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo (1998, ensaio em revista), Comenda Carlos Gomes de Mérito Cultural (1987, pelo conjunto da obra) e o reconhecimento como Jornalista Amiga da Criança, pela ANDI.

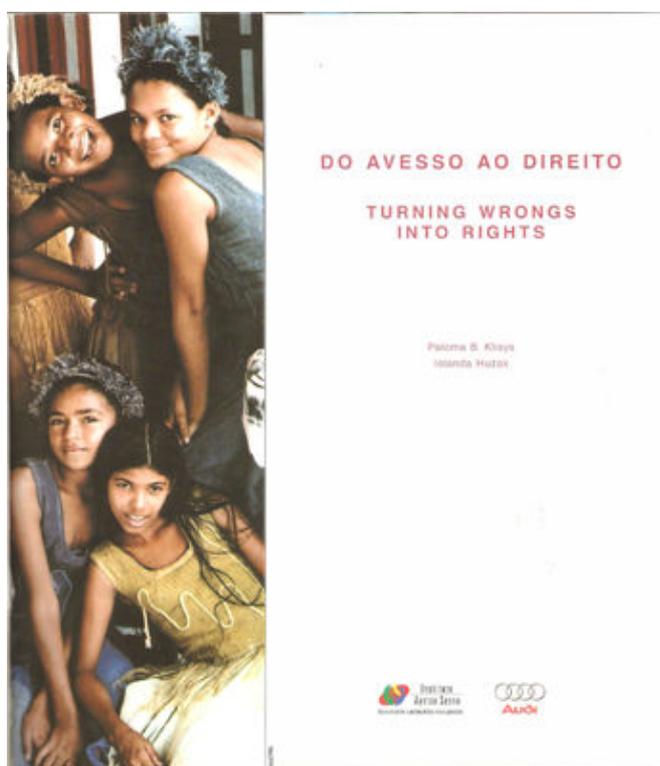
Vejamos o que diz dois trechos do livro. Segundo TT Catalão:

Pela arte em mutação cresce o padrão de exigência e refinam-se as percepções sobre si e o meio. Novas e mais sofisticadas ferramentas são cobradas; sintonias finas ajustadas para melhor divulgar e criar circuitos; aumenta a urgência do diálogo e a atuação em rede para derrubar paredes. Uma vez indomáveis e destemidos (tirando leite de pedras), o senso crítico se amplia e aguça a postura desperta para o não mais engolir o que se impõe (*Arte de transformação...*, 2007, p. 213).

Este trecho corresponde ao que tratamos nessa primeira parte da pesquisa, a visão de circuitos, de processos em teia, em conjunto: o ser-com-o-outro, o estar-junto e o ser-em-comunidade. Outro texto é de Bené Fonteles:

Nossas crianças e jovens, privados dos ritos de passagens tradicionais e necessários nas culturas primevas, encontram no trabalho de instituições e ONGs – que realizam iniciativas sinceras e admiráveis de respeito à diferença e à diversidade – uma forma de cumplicidade com a mito-poética do mundo que os afastará da violência e do medo. E o medo maior é o medo de ser o que cada um é. A arte é o ‘auxílio luxuoso’ para assumir com o melhor de si, este risco sublime e criativo diante de si mesmo e da sua comunidade. [...] ousamos uma persistente e profana poética de recriar mundos... (*Arte de transformação...*, 2007, p. 29).

Essa citação exalta o trabalho dos projetos sócio-culturais e sua potencialidade educacional, poética e reflexiva. Sua capacidade transformadora. Ele afirma que a arte-educação afasta da violência e do medo. Essa questão poderia ser um outro ponto para discutirmos também.



Meninas no Projeto Casa Renascer (RN) (Huzak, p.1)

O outro livro é o *Do Averso ao Direito*, com textos de Paloma B. Klisys e fotografias de Iolanda Huzak. Sua capa interna propõe uma programação visual mais clássica: uma imagem à esquerda, o título à direita superior, também em vermelho, sobre o fundo branco e, na parte inferior, os patrocinadores Instituto Ayrton Senna e a indústria automobilística Audi. Os nomes das autoras aparecem igualmente em vermelho logo abaixo do título. As quatro meninas fotografadas fazem pose e refletem uma “ vaidade típica da juventude”. Com sorrisos

travessos, provocantes, enfeites nas cabeças, nos vestidos, e, com muito charme, elas dão as boas-vindas aos leitores. Essa é uma das poucas fotografias coloridas em tamanho grande no livro.

Essa publicação apresenta resultados de um projeto de investigação da realidade infanto-juvenil brasileira, revelando os avessos políticos, econômicos, sociais e culturais que enfraquecem as possibilidades de desenvolvimento humano, e as atividades que geram esperanças de transformação. Segundo texto de apresentação, as autoras viajaram pelas cinco regiões do país registrando histórias e imagens de 28 projetos, iniciativas e experiências que promovem o respeito ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). O que se percebe nas narrativas é o contraste “entre as possibilidades abertas pela implementação de projetos e a dureza do cotidiano de crianças e adolescentes” (KLISYS, 2003, p. 6). Propõe um discurso sobre os direitos humanos em tom denunciativo.

Huzak publicou outros três livros voltados à preocupação do trabalho infantil. O livro *Crianças de Fibra* ganhou o prêmio de fotografia Vladimir Herzog, e sua adaptação infantil, *Serafina e a criança que trabalha: histórias de verdade*, ganhou o prêmio Malba Tahan de fotografia como melhor livro informativo, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 1996. Sobre esse último livro, a fotógrafa concedeu uma entrevista para o site Boletim Ática, onde lhe foi feita a pergunta: “É possível, pela lente sensível da fotografia, extrair beleza de onde o senso comum normalmente enxerga o feio ou o trágico?”. Huzak respondeu: “Quando fotografo, não estou em busca da beleza, mas à procura de uma verdade, seja ela qual for. Tento me colocar como testemunha daquele momento, da maneira mais humana, digna e correta possível”³.

É exatamente isso que Huzak provoca: um discurso imagético que denuncia a violação dos Direitos da Infância e do Adolescente. A questão da inclusão social pela arte aparece muito, apesar de não ser o foco principal da publicação. A denúncia está principalmente nos textos, nas fotografias com fundo vermelho-escuro e nas legendas⁴. A primeira parte do livro contém textos em português, com algumas ilustrações fotográficas nas margens laterais. A segunda parte possui o mesmo texto versado para o inglês e outras pequenas imagens para ilustrar o mesmo conteúdo.

³ Boletim Ática. Disponível em: <http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=43>. Acessado em: 27/07/2009.

⁴ Exemplo: “Doces flautas nas mãos dos meninos e meninas a salvo do destino amargo das enxadas e facões”. Uma realidade a qual não podemos fechar os olhos, mas não pretendemos aqui fazer apologia ou fechar as questões que nos instigam no quesito denunciativo, e sim, no quesito receptivo das imagens.

No meio do livro, separando as duas partes, percebemos 41 páginas com imagens fotográficas diagramadas em tamanho maior. Dessas, as primeiras narram os problemas sociais dos jovens com fotografias de estilo jornalístico. Em suas legendas prevalece a função de linguagem poética: “prostituição, drogas, reclusão de meninos e meninas que já foram trabalhadores na infância. Retratos sem rosto. Vitimizadas na vida e nas imagens” (KLISYS, 2003, p. 92). Em seguida, as imagens continuam com um tom jornalístico e documental, revelam o processo dos projetos sócio-culturais durante seu desenvolvimento, o seu dia-a-dia. Vemos o processo em curso, que aponta para um caminho, uma direção, uma saída para aquela situação.



Edisca/CE (Petrillo, p. 253)



Projeto Saúde e Alegria/PA (Huzak, p. 132)

Comparando as duas publicações, percebemos diferentes estilos narrativos. O primeiro livro – com fotografias de Petrillo – expõe, na maioria das imagens, os resultados, os produtos finais das atividades culturais. No meio do livro há uma dobra especial com bordas vermelhas e pequenas imagens registrando as atividades em andamento. Porém, na maioria, as imagens jogam com o imaginário da transformação social por meio de seus resultados. Esse imaginário produz algo como uma ‘hierofania’⁵, ou seja, ele constrói uma narrativa de manifestação simbólica do sagrado. A imagem fotográfica acima traz a textura, a cor, a forma e o movimento de um espetáculo. A argila sacra nos provoca o olhar tátil, as malhas dos figurinos enrugam-se no invisível de nossa contemplação. Há uma inquietação de leveza que não sabemos de onde vem exatamente, é como se um som silencioso, uma suspensão naquele olhar fixo nos trouxesse uma delicadeza não visualmente coerente com o ar seco e o gesto duro, paralisado em imagem, da menina-artista.

⁵ Ato de manifestação do sagrado, segundo Eliade, 2003, p. 17.

O segundo livro – com fotografias de Huzak –, apresenta o processo dos projetos sócio-culturais, e não exatamente os seus resultados. Dialoga com a desumanidade e a fé. Como um todo, está mais para uma estética dialética de oposições entre o desmistificar e o louvar, entre o profano e o sagrado. No caso da imagem acima, vemos o momento em que meninos se transformam em palhaços. Dois amigos ajudam um colega com a maquiagem, este olha para cima, olha para um lugar qualquer de esperanças e sonhos. Logo, serão o símbolo da alegria e da diversão. A magia está no ato de produção e transformação. É no movimento, no durante, na transcendência da abertura do ser. O palhaço é o símbolo da alegria, do jocoso, grotesco e provocador. Ele é o risível, o sacerdote das besteiras, das inutilidades, da bobeira. “Sua função social é fazer rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo, mas nos faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade” (CASTRO, 2005, p. 12).

Confrontando o todo fotográfico e textual, Petrillo oferece um livro com fotografias geralmente grandes e coloridas. Os textos de Bené Fonteles, Severino Francisco e TT Catalão não possuem mais que sete páginas cada um. Pequenos fragmentos desses textos se repetem tão diluidamente entre as imagens que podem até passar despercebidos. A maioria dos textos se perde na imensidão de fotografias. As páginas vermelhas do centro do livro possuem dobras e mostram rostos de jovens. Por outro lado, as imagens de Huzak, em sua maioria, estão em dimensões menores e em preto e branco. Ela adota um estilo fotográfico mais jornalístico. É o texto de Klisys que predomina no livro, intercalando histórias, relatos e evidenciando uma realidade de caminhos e descaminhos.

Cada livro possui um propósito comunicacional. Fonteles e Petrillo querem mostrar registros artísticos dos projetos que transformaram cotidianos. Klisys e Huzak querem mostrar os caminhos que estão sendo – ou deveriam estar sendo – percorridos para a transformação social. Livros que narram histórias, esperanças, sonhos, frustrações e desejos.

Escolhemos esses dois livros, pois percebemos que eles versam sobre o mesmo tema, de forma diferente, e possuem um fotógrafo cada um, o que produz um olhar único, uma narrativa e uma poética particular em cada livro. Se fossem vários fotógrafos em cada livro, teríamos muitos olhares, muitas narrativas, o que poderia comprometer nosso foco da pesquisa. Em anexo seguem outros exemplos de publicações. Escolhemos o tema projetos sócio-culturais, pois, inicialmente, nos interessávamos em pesquisar sobre as estratégias retóricas e poéticas de fotografias. Percebemos que a temática dos projetos sócio-culturais estaria de acordo com a problemática. Porém, com o desenvolver da pesquisa, fomos lançados

ao jogo da experiência primeira e fundamental: como ocorrem as leituras de imagens? Mantivemos o mesmo corpo empírico, porém, compreendemos que, antes de afirmar o que as imagens transmitem, é preciso estarmos abertos e deixarmos que a imagem nos anime, nos chame, nos toque.

Portanto, nosso foco não são os projetos sócio-culturais como um todo, mas eles estão presentes nos conteúdos dos livros pesquisados. Por isso, acreditamos que um panorama a respeito da situação dos projetos sócio-culturais no Brasil seja válido. Estamos interpretando esse tipo de fotografia e não fotografias publicitárias ou experimentais. Propomos leituras de imagens a partir de fotografias de projetos sócio-culturais contidas em dois livros específicos. Assim, abordamos, mesmo que lateralmente, esse tema, esse contexto, o qual adentramos com essas imagens.

Para pensarmos a contextualização, conforme sugere metodologia de Gervereau (2007), nesse capítulo levantamos algumas questões relativas ao processo de edição de publicações, de democratização cultural, de inclusão social e de projetos de arte-educação no Brasil. Esses pontos contribuem para construção dos sentidos e das interpretações que são feitas a partir das fotografias.

A fotografia é uma mediadora dessas esferas, que narra histórias do seu contexto e produz novos contextos. Para Gervereau (2007), “a fotografia simboliza todas as convergências específicas da decisão. Permite pormenorizar o processo *encomenda-criação-difusão*” (p. 156). Os livros analisados revelam esse trâmite, pois não haveria publicações se não houvesse o trabalho dos artistas, escritores, editoras e patrocinadores.

Primeiro, temos a encomenda, de uma instituição ou do fotógrafo. Após a criação e, antes de divulgar as publicações, as imagens passam obrigatoriamente pela editoração. A atividade editorial cresceu no mundo todo, diferentemente do que se imaginava com o advento das novas mídias. O editor não somente escolhe o tema de interesse, como também pode modificar bruscamente as imagens. A edição ocorre quando uma imagem vira objeto de uma série de adaptações visando à sua inserção em lugares específicos, como na página do jornal, na revista, no site, no livro ou no cartaz. Kossoy afirma que as edições da pós-produção:

Tratam-se de alterações físicas em sua forma, como por exemplo, os “cortes” ou mutilações que se fazem em seu formato original com o objetivo de que ela simplesmente ‘se encaixe’ em determinado espaço da página, ou que mostre apenas parte do assunto, segundo algum interesse determinado do editor. Nesse sentido, são muitas as possibilidades de manipulação elaboradas pelos meios de comunicação impressa. [...] Desde sempre as imagens foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que

“ilustram”, das legendas que as acompanha, da forma como são paginadas, dos contrapontos que estabelecem quando diagramadas com outras fotos etc (KOSSOY, 2002, p. 54).

As alterações realizadas nas fotografias podem ser perceptíveis até mesmo para um leitor despreparado. Outras vezes, as manipulações passam despercebidas. Conforme Kossoy, os significados das fotografias se alteram quando são feitos encaixes, mutilações de imagens e textos segundo interesses do editor. Podemos ver essas alterações nas fotografias de Petrillo, as quais estão impressas com margem “sangrada”, ou seja, uma editoração que traz imagens sem moldura, recortadas pelas dimensões da página e que não respeitam as dimensões padrão das fotografias.

Essa estrutura propõe novos olhares, a partir do novo enquadramento dado. “A ausência de moldura (...) instaura, portanto, uma imagem centrífuga, que estimula uma construção imaginária complementar” (JOLY, 1996, p. 94). Percebemos a ocorrência de cortes nas imagens, pois as dimensões da página não conferem com a proporcionalidade de uma imagem fotográfica. Assim, a narrativa fotográfica resultante da pós-produção torna-se diferente da narrativa fotográfica criada pela fotógrafa. Além das imagens com margem “sangrada”, vemos também fundos lisos e neutros, para não desviar a atenção das imagens.

No livro com fotografias de Huzak, as partes com imagens denunciativas utilizam o fundo vermelho, e as de arte-educação, o branco. Nessas publicações encontramos muitas histórias. Cada história que é contada em forma de imagens ou a partir delas, pertence a um campo cultural que une o mundo do indivíduo e da sociedade em que está inserido. São jogos que foram produzidos e serão compartilhados. São experiências vividas em um conjunto, em um contexto.

O contexto denunciativo estava presente também nos anos 1990, quando se inicia o processo de redemocratização do País, após o período de regime militar. Nessa época, as organizações não-governamentais florescem em todo o território nacional. Em 1991, é fundada a Associação Brasileira de Organizações Não-Governamentais (ABONG) como instituição sem fins lucrativos buscando consolidar a identidade das ONGs brasileiras e promover o intercâmbio entre os grupos que lutam pela ampliação da cidadania. Em 1998, a ECO98 foi um grande evento que consagrou o conceito ONG no país.

Pela democratização cultural, percebemos as artes como um grande narrador social. As artes como uma parte da cultura de um povo. A cultura contribui para a produção dos sentidos e formação dos meninos-aprendizes. Os projetos de democratização cultural têm entre suas finalidades a educação, a popularização da arte, do conhecimento científico e das

formas de cultura. Ela promove a participação inclusiva e o acesso ao compartilhamento de saberes, de valores e de conhecimentos. Assim como defendia Paulo Freire, um dos maiores nomes engajados no desenvolvimento intelectual, social e cultural do Brasil. Para ele, por meio da educação, “o povo passa de posições meramente expectantes para posições participantes” (FREIRE, 2003, p. 114).

Pela motivação do pensamento crítico, fundado na razão, o homem se abre com mais clareza para seus problemas e possui maior consciência da importância de inserir as formas plásticas e permeavelmente democráticas. Freire afirma que, para tal inserção, é preciso o exercício da participação e da decisão do homem em trabalhar e planificar esse ideal democrático. Ele propõe um caminho por meio da educação extra-escolar, criando centros de alfabetização que promovam hábitos de solidariedade e cooperação. Nosso agir educativo “é antes uma posição política. É uma atitude enraizada em nossas matrizes culturais” (ibidem, p. 84).

Como abordou Daniele Canedo, em texto sobre democratização cultural: é preciso considerar que todo indivíduo é também produtor da cultura. Produtor cultural do seu meio, do seu tempo e do seu cotidiano. O contexto é resignificado pelos jovens aprendizes, pelas lentes do fotógrafo e pelos leitores das imagens.

O contexto social onde as pessoas vivem é muito importante. Gostos, hábitos cotidianos e a bagagem cultural, que é construída ao longo da vida e das relações de sociabilidade de cada ser humano, vão influenciar o aproveitamento que cada pessoa terá no contato com as expressões artísticas. [...] As ações culturais contam com ampla participação e estão enraizadas na comunidade – e é através da participação que se concretiza o direito à cultura. [...] Com o objetivo de transmitir conhecimentos e desenvolver a sensibilidade, [a prática de ações contínuas] procura melhorar as condições sociais para estimular a criatividade coletiva. [...] As atividades culturais acontecem mais próximas de onde as pessoas vivem, nos seus espaços de origem, buscando a descentralização da ação cultural. É claro que, ao se pensar uma administração da cultura que influencie a vida cotidiana e incentive tão ampla participação popular, não se pode querer acreditar que este trabalho será fácil e rápido (CANEDO, p. 4-5).

Então, pensemos que o contexto influencia tanto a qualidade de fruição quanto a criação de novas ações culturais. Sabemos que a cultura de uma sociedade se forma no dia-a-dia desse povo; no compartilhamento de símbolos e na construção, em conjunto, de novas histórias e de re-significações do que vivemos juntos. Mesmo inconscientemente, fazemos as trocas simbólicas, pois esse movimento é inerente ao ser humano, ao existir-junto com a

comunidade. O Instituto Votorantim, através do “Manual de Apoio à Elaboração de Projetos de Democratização Cultural”, afirma:

Para participar dos grupos sociais, temos que negociar os significados que atribuímos às coisas com os significados que as outras pessoas atribuem a essas mesmas coisas. Como resultado, os significados vão sendo aceitos, rejeitados ou transformados. Aos poucos são entrelaçados e formam uma grande teia – em permanente construção – que constitui a cultura do grupo (INSTITUTO VOTORANTIM, p. 6).

A cultura social de um povo é refletida em toda obra e em todo pensamento produzido. Ela se aloja na sociosfera, denominada por Morin como o campo simbólico das relações sociais. Lançamos reflexões sobre as artes, pois acreditamos que ela “privilegiadamente transita pela esfera do simbólico” (PRATES, 1999, p. 39). O simbólico cultural está nas participações e trocas sociais. O contato com o outro abre a possibilidade de re-significarmos o que vemos e o que fazemos. Os meninos que participam dos projetos sociais possuem esse ambiente de trocas e aprendizado. Os projetos fomentam a inclusão social e orientam uma nova sensibilização do olhar para que membros de comunidades carentes desenvolvam um auto-conhecimento e reconstruam uma nova compreensão de mundo e de novas relações sociais. Os jovens fomentam uma cultura de movimento e de silêncio, de captação do interno e de projeção do externo.

Se pensarmos na questão cultural, no Brasil são desenvolvidos projetos dos mais variados ligados à arte e à transformação social, seja por instituições públicas ou privadas. Arte como um meio de educação, sensibilização e democratização. Podemos citar, dentre as iniciativas do setor público, a da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SP), que possui no Departamento de Expansão Cultural o conhecido *Projeto Guri* e o novato *Núcleo Vocacional*⁶. O primeiro procura levar às comunidades mais carentes de recursos aulas de teatro, dança, música e artes plásticas.

O segundo promove o contato de artistas experientes com pessoas que procuram visibilidade e um espaço no mercado musical. Essa troca direta de experiências permite uma orientação artística dando oportunidade para as pessoas aprenderem com outros colegas, receberem as dicas do artista-orientador e mostrarem seus trabalhos para a comunidade, o que eleva a auto-estima, o desenvolvimento e a participação dessas pessoas em sociedade. Eles apresentam o que sabem e interagem com outros grupos, trazendo suas referências e suas

⁶ Veja imagem do anexo quatro.

influências, fruto do que absorvem em suas comunidades. Na verdade, eles são o reflexo dessas realidades.

No âmbito nacional, o Ministério da Cultura criou os *Pontos de Cultura*, que têm o propósito da democratização cultural. Esse projeto faz parte do programa *Mais Cultura*: “Na construção da cidadania, a cultura desempenha o importante papel de fortalecer a auto-estima e o sentimento de pertencimento do indivíduo em seu grupo, sua comunidade, sua cidade”⁷. O homem vive numa dinâmica de trocas com o outro, num jogo e num círculo contínuo de novas experiências. A arte contribui com esse jogo de integração do ser no mundo. Nessas experiências, o narrar e o sentir são as pontes que unem as pessoas entre si.

Projetos como estes são exemplos de políticas públicas de cultura e educação. Nas *Cartas para uma Educação Estética do Homem*, do idealista alemão Fredrich Schiller (1994), a educação estética é tarefa suprema do homem. O autor apresenta uma concepção política sobre o aprimoramento do homem através de uma arte mais erudita, diferente da que vimos tratando aqui. Por meio do belo e da moral, “a humanidade jamais será plenamente emancipada, mas o indivíduo que se cultiva e enobrece moralmente não renuncia à esperança de um dia vir a ser livre”. E continua: “Ao menos em indivíduos isolados, capazes de ações morais justas ou de juízos estéticos desinteressados, a humanidade *caminha* rumo ao cumprimento de sua missão mais importante e elevada” (ibidem, p. 11). Tanto Schiller quanto Paulo Freire acreditam que pela educação moral e estética o homem é capaz de sonhar com a liberdade.

Nesse ideal de promover a liberdade a partir da educação estética, criando mais espaços cidadãos de experimentação e inclusão cultural, vemos que é crescente hoje o número de entidades sem fins lucrativos e ONGs empenhadas em democratizar e facilitar a inclusão social.

⁷ Disponível em: <http://mais.cultura.gov.br/2009/05/06/125/>. Acessado em: 10/10/2009.

1. b. O ser social (ou homem, mundo, imagem)



CPCD/Meninos do Araçuaí/MG (Huzak, p. 201)

Os figurinos brancos sem grandes ornamentos nos remetem àqueles coros comunitários e àquelas cenas de protestos políticos de peças de Bertolt Brecht. A união de todos por um interesse em comum nos faz recordar a ideia de multidão. O conjunto forma um todo único. Uma roda, desordem, aglomeração, a um passo do outro, as mãos e os olhares em uma mesma direção. Jovens que se encontram e juntos clamam. Jovens que interagem, relacionam-se e vibram junto. Estão juntos. Sentimos a energia do coletivo, da força que os une. O branco de fé se sobressai ao fundo negro. Podemos inclusive ouvir suas vozes que dançam e jogam em conjunto.

Participamos com eles dessa oração – ou revolução. Ser-um-com-o-outro que compartilha a experiência. Eles estão entregues uns aos outros, estão entregues ao jogo da cena e à ideia que defendem. Eles confrontam, lutam, protestam. Na imagem, eles existem assim, como um só, juntos; apenas os vemos como nos são dados. Não há indivíduo à parte. Não há saltos, pulos ou intervalos no movimento do olhar. Não há exatamente partes; há o todo. Há um jogo de compartilhar a unicidade do coletivo. Os corpos, os panos, os passos. Há disposição e abertura, mesmo que seja para a figura circular e hermética. Seus rostos não

estão revelados. Pela luz forte que refletem, eles formam um volume só, sem formas definidas, delineadas ou desenhadas⁸.

Nessa parte abordamos a questão do contexto, da noção de mundo, do ser-um-com-o-outro, do ser-em-comunidade e do ser-junto-às-imagens. Pensamos tais ideias como base para refletirmos nossa relação de compartilhamento e pertencimento ao mundo e às imagens; o modo como às imagens pertencem ao mundo e ao homem; e como o mundo pertence às imagens e ao homem. Seria como um “triângulo circulante” em constante movimento e participação. Veremos que esse movimento entre homem, mundo e imagem faz parte do processo de vinculação e comunicação, comunhão e manifestação. O homem inserido num mundo, num contexto, num momento presente que percebe através da *razão durante*⁹ uma imagem e a compreende; no espaço do aqui e no tempo de fusão e transformação.

Segundo Patrick Watier, a comunicação encerra um sentido no social¹⁰. O ser compartilha um número de representações e imagens. Representações originadas nesse ambiente comum, nesse mundo, nessa vida partilhada, nesse cotidiano. Temos muitas maneiras de nos comunicarmos no mundo. O mundo está organizado de diferentes formas, com diferentes similitudes, familiaridades e estranheza, com intimidades e anonimatos. Nós nascemos e morremos, mas o essencial são as relações que estabelecemos. A partir dos sentimentos que essas relações nos trazem, como o sofrimento, a angústia e o desejo, Watier acredita que organizamos nossas vidas. Portanto, pelas relações afetivas intrínsecas e extrínsecas aos grupos somos organizados de maneiras distintas no mundo.

Podemos pensar mundo como *kósmos ontos* (κόσμος οὗτος), quer dizer, um modo de ser e pensar do homem na totalidade, no contexto ao qual está ligado. Mundo como uma postura e uma atitude em relação à abertura para o outro e para si. Como o homem se comporta com os outros e as coisas, e como os outros e as coisas interagem com o homem. Quando falamos do mundo como contexto, queremos apontar que as coisas ao nosso redor são reflexos das nossas atitudes e da forma como externalizamos nossas reflexões. Ao mesmo tempo em que internalizamos, ou estabelecemos uma conexão, um vínculo e uma relação com o que nos é dado.

⁸ “O excesso de luz acentua o contraste entre as superfícies claras e escuras, retirando dos objetos, entretanto, os seus detalhes e texturas, que esmiúçam a sua superfície e imprimem a visão do volume” (LIMA, 1988, p. 87).

⁹ Conceito utilizado por Ciro Marcondes Filho em curso sobre “A Imagem, o Ser Infogênico e os Dilemas de uma Filosofia para a Era Digital”, ocorrido com Manfred Fassler (Alemanha), na ECA/USP, de 10 a 21 de agosto de 2009.

¹⁰ Ideias proferidas por Patrick Watier na palestra *Comunicação, imaginação, compreensão*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 05/11/09.

O mundo é uma forma de ‘nós’, é uma relação. O que compreendo faz parte de mim. Mundo é contrário de imundo, pois ‘mundar’ significa organizar; organizar a degeneração, a “queda do ser”. O homem transcende, pois é um ser-no-mundo. Por exemplo: Mundo – ou *kósmos*, como vimos – contribui para formar a palavra cosmética, que significa organizar a beleza, ou o mundo da beleza! Assim disse uma vez o Prof. Dr. Fernando Bastos em aula¹¹. O mundo organiza nossa forma de pensar e viver. Ele organiza nossas relações com os outros.

Colocamos no tópico anterior uma visão de homem ativo na sociedade. Um sujeito que age e provoca as transformações dos projetos sócio-culturais e que “se comunica com o mundo e deixa nele a marca de suas pegadas” (GIRARDI, 1988, p. 51). Pensemos agora o homem passivo dessa relação, que percebe o mundo a sua volta e se transforma com ele no *durante* da interação. Esses processos não são separados, nem ocorrem em momentos distintos. O ser como agente ou como objeto do mundo pertence ao mesmo princípio: o de se relacionar. “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” (BERGER, 1999, p. 1).

“Na vida com-os-outros o ser humano constrói seu mundo de experiências, de vivências, de conhecimentos” (GIRARDI, 1988, p. 51). Essas experiências unem os entes entre si¹². A experiência de viver numa dinâmica de dar e receber. Uma experiência mediada algumas vezes por palavras, outras por imagens, outras pelo silêncio. Mas a experiência pressupõe sempre uma mediação, algo que liga uma coisa à outra. É o *entre* da relação entre os entes! Ela que possibilita os olhares, toques, paladares, enfim, os jogos estéticos. A experiência como o *entre* da relação, é o espaço de interação e de participação afetiva. Maffesoli acredita que essa participação social ocorre no plano estético. É a experiência do comum. Para Abraham Moles: “comunicar é servir-se daquilo que se tem em comum” (apud MAFFESOLI, 1995, p. 82).

Comunicar é compreender o comum, mas também o diferente. É a força de atração por relação, é abertura e conexão. “O Aberto é aquilo que não restringe, não impede, não há limite, é a grande totalidade de tudo o que não está restringido. E a Comunicação é aquilo que permite a conexão e a relação” (CASTRO, 2007, p. 50). Porém, “falta à Comunicação cumprir o desafio essencial: reconectar o homem ao mundo e a si mesmo. Reinstalá-lo novamente no Aberto das conexões essenciais” (ibidem, p. 58).

¹¹ Anotações do caderno do segundo semestre de 2007.

¹² Utilizamos a palavra ‘entes’ porque nos referimos tanto às pessoas, quanto às coisas, incluindo as imagens. Ente é aquilo que é, segundo Martin Heidegger.

Gustavo de Castro pensa o Aberto como fundamento para a comunicação, refletindo principalmente com o poeta Roberto Juarroz. Para este, o Aberto é como uma dimensão vertical, que complementa a horizontal, e pela experiência poética propõe um modo de ser e não de fazer; um modo de vida, de expressão. “Por trás de todas as superfícies da vida existe a profundidade de tudo aquilo que realmente importa para o homem. É por isso que nada pode ser analisado simplesmente em uma perspectiva horizontal” (ibidem, p. 55).

O Aberto da Comunicação propõe o pensamento poético como a sua essência – veremos no quarto capítulo mais sobre o poético. E pela conexão do homem ao mundo podemos experimentar tal modo de vida. Por isso pensamos o ser-um-com-o-outro, que é conexão, que é uma maneira de existir no mundo. As escolhas de conexão determinam as visões de mundo. Uma coisa só existe quando em conexão ou em relação. Conexão e abertura existem na possibilidade do arriscar-se. Elas estão inseridas na ideia de mobilidade, de potência móvel e fluida do ser humano, na constante disposição do ser em experimentar e na sua liberdade de transcender e ultrapassar a si mesmo. Pela comunicação aberta, percebemos um movimento constante que gera descobertas, compreensões e definições do que estamos interpretando e de quem somos. Na leitura de imagens encontramos esse relacionar-se aberto, fluido, arriscado do homem diante das potencialidades das imagens.

O homem entra nesse movimento de transcendência sem precisar abandonar a si mesmo, pois o movimento para fora não existe separado de si. O movimento faz parte da essência do homem. E justamente por isso é difícil afirmar que exista um exterior e um interior do ser humano, ou que há diferenças nítidas entre o que percebemos externamente e o que dessas percepções são processos internos. Podemos pensar que o interior é determinado pelo modo como o ser humano existe junto a si ao mesmo tempo em que existe junto ao outro. Esse é o seu mundo, seu movimento constante de existir junto a si e ao outro, ao mesmo tempo, como a ideia de Girardi de extrospecção e introspecção. Como extrospecção, o homem é coletivo. Como introspecção, é indivíduo e solidão, “ele é só. Não significa isolamento, mas unicidade” (GIRARDI, 1988, p. 33). Um homem é único e com a capacidade de

Transcender a sua singularidade e seu mundo interior, microcômico e misterioso, encontra o outro homem e descobre sua dimensão social, dialógica e comunitária. Descobre que seu ser pessoal só se desenvolve na medida em que sua vida se der com-os-outros. Tentando penetrar na interioridade de seu ser para conhecer-se a si mesmo, descobre que a convivência com os outros é condição para o conhecimento próprio. [...] O homem precisa do outro. [...] Viver é radicalmente, conviver. Viver é ser para-o-outro e com-o-outro. E aqui está a pluralidade do ser humano (GIRARDI, 1988, p. 33).

Ao lermos imagens, estamos projetando ali nossas participações, afetações e nossos valores decorrentes dessa interação. O ser social é o que participa, é o que está em si e com-o-outro e para-o-outro. Participar é conviver, comunicar e interagir. Girardi propõe um jogo entre a pluralidade comunicativa do ser humano e sua singularidade interiorizada. Descobrimos a dimensão plural do homem pela capacidade de transcender os limites de sua realidade corpórea e, por uma extrospecção, penetrar no campo da comunicação. A singularidade é descoberta em uma esfera de introspecção, quando o homem se volta para a sua interioridade. “Poder-se-ia dizer que o homem é uma ilha, mas que somente aparece enquanto com outras ilhas forma um arquipélago” (GIRARDI, 1988, p. 34). A singularidade do homem só aparece quando exposta à relação com a pluralidade.

Ao nos comunicamos, conhecemos o outro e conhecemos a nós mesmos. Trata-se de uma espiral infinita de compartilhamento e interpenetração. É quando nos abrimos para compreender o mundo, que a nós pertence. É quando tomamos consciência de existirmos inseridos numa esfera de muitas manifestações. É quando compartilhamos nossa essência, pertencemos a um contexto, a uma comunidade, nela interagimos e por ela somos influenciados. “Mostra-nos, pois, o processo de penetração do homem no mundo e o inseparável processo de penetração do mundo no homem” (MORIN, 2002, p. 232). Não há separação entre nós e nosso contexto. Percebemos que os sentidos produzidos em consequência dessa relação influenciam nossas interpretações das imagens. Também influenciam nossa compreensão de mundo e de nós mesmos. De certa forma, são essas as experiências que narramos e poetizamos.

Pensamos as experiências da interpretação e compreensão do processo de abertura da comunicação do homem no mundo. Suas atitudes e pensamentos estão apoiados pela condição do homem ser colocado em jogo, ser projetado e lançado ao mundo, o que acaba sendo jogado para dentro de si mesmo. Esse é o movimento da transcendência, da ultrapassagem de si para o mundo e para si (HEIDEGGER, 2008). Compreensão de existir é o momento da transcendência do ser humano, da condição dele de ser colocado em jogo. Nesse jogo, estamos submetidos e entregues à estrutura das potencialidades, das possibilidades, da natureza a que pertencemos. Sermos colocados em jogo é a condição de existirmos no mundo; é nosso fundamento. Nele estamos desencobertos, entregues ao ‘poder-ser’, ao risco do que pode ser revelado por essa dimensão reflexiva.

A reflexão (sobre as imagens, sobre o mundo ou sobre nós mesmos) parte da abertura e entrega da qual estamos falando. Essa entrega é uma negociação não apenas da liberdade,

mas também de confrontos. “Confrontar-se é colocar-se diante de e encontrar, por meio disso, o lugar de si mesmo e do outro” (nota do tradutor no rodapé em Heidegger, 2008, p. 348-349). Diante de nós colocamos as imagens para interpretá-las. Diante de nós encontramos também o amor. Amor, para Heidegger, é uma luta a favor do outro, não pelo outro. O amor como *pathos*. Amor em virtude do outro através da compreensão de si. Amor que nos afeta e afeta o outro. Amor que participa e silencia a experiência. Amor como o ato de compartilhar. Amor como transcendência do ir além do ente através da compreensão de ser, de existir. Amor como os ‘nós’, o ponto de interação da relação. E também da dissolução e abertura. Assim como *une*, também abre. Por isso ele é a compreensão de ser. Por isso ele é a transcendência, nossa máxima de existirmos no mundo entregues ao mundo e ao outro, logo de princípio.

Somente por esse comportamento confrontador do amor podemos nos entregar em virtude de nós mesmos e vivermos com a possibilidade de existirmos sem riscos, com quietude e segurança (HEIDEGGER, 2008, p. 347). Entretanto, ao mesmo tempo, vivemos com a iminência do risco, da queda, da decadência e do inseguro. O movimento da transcendência não é cômodo ou tranquilo, é exatamente o contrário. É o risco e o perigo. Esse paradoxo é um dos mistérios que perpassamos ao buscarmos uma compreensão de nossa existência e nosso modo de ser no mundo. Essa compreensão contribui para entendermos melhor o processo de leitura das imagens.

Compreender nosso modo de ser no mundo é pensar que ele faz uma ponte entre o individual e o coletivo, é o que conecta. O mundo liga e re-liga constantemente o homem e suas imagens. Podemos jogar com as exposições entregues pelo mundo e nos entregarmos, assim, assumindo o jogo. Como poderíamos falar de imagem, se somos nós, homens, que a criamos a partir de nossa relação com o mundo? Por isso é tão importante em nossa pesquisa refletir essas ideias sobre a essência das conexões e das relações. Essa é a nossa condição de existirmos. De alguma forma sempre estamos em conexão e em comunicação com o mundo.

Chamamos de transcendência essa condição do homem existir sempre-com-o-outro e junto-a-alguma-coisa. Tanto o ‘ser com’ como o ‘ser junto a’ estão entregues ao ente, ou seja, não são indiferentes, eles se envolvem um com o outro. O homem parece ser como que um sujeito pairando sobre o ente, ainda que entregue a ele (HEIDEGGER, 2008, p. 350). Isso quer dizer que existe algo como um fio que sustenta e não deixa que o homem se entregue totalmente. Ele os observa, paira sobre os entes e transcende, ultrapassa a si para pensar o outro em relação a si e a si em relação ao outro, não como coisas diferentes, mas como partes do todo. “No encontro com o outro, na vida comunitária, na transformação do mundo pelo

trabalho e pela técnica, o homem é um ser-com-o-outro e para-o-outro” (GIRARDI, 1988, p. 51).

Homem, mundo e imagem não estão separados. Um existe porque o outro existe. Um se encontra em meio ao outro. Eles se entrelaçam e se confundem. Um permeia o outro ao qual é entregue, ao qual se envolve. O homem é imagem como corpo. A imagem é outro corpo. O homem como corpo é vivo, é natureza, é livre e domina sua existência. Essa ligação existencial entre um e outro está de acordo com a ‘tonalidade afetiva’, ou melhor, a disposição, ou posição diante do mundo para compreendê-lo, para capturá-lo e ser afetado por ele. O movimento da transcendência é em direção ao mundo. Como o mundo é um modo de ser, a transcendência é em direção a um modo de existir, ao modo essencial da existência (HEIDEGGER, 2008).

Ao interpretarmos as imagens, estamos interpretando, de certa forma, nosso mundo e a nós mesmos. Só compreendemos o outro e as imagens depois de nos compreendermos. Só compreendemos o mundo pelo que somos afetados. E somos afetados o tempo todo, produzindo sentidos e significações sem parar.

Por que somos afetados? Por muitas coisas, pelo mundo global que nos invade e pelo local, que invadimos todos os dias. Quando um sujeito percebe e compreende a relação do homem e do mundo, ele já está participando de sua comunidade. Nela estão nossas referências, nossa realidade e nosso espaço de comunhão. É na comunidade que compartilhamos e estabelecemos nossas ligações, conexões e construímos nossos mitos, rituais e imaginários. Somos, portanto, seres-em-comunidade.

O termo ser-em-comunidade permeia toda teoria do filósofo belga Herman Parret no livro *A Estética da Comunicação - para além da pragmática*. Ele está interessado no caminho que o homem trilha a partir de sua interação, de suas relações e dos fatos sociais: as atitudes e os fenômenos humanos, os eventos históricos, os objetos artísticos e culturais que fomentam o processo de comunicação. O ser-em-comunidade é um sujeito que interage, habita e compartilha valores, crenças, sentimentos em comum. Ele é um comunicador, um jogador da vida. Os sentidos e as realidades são percebidos porque, de alguma forma, houve uma interação. Essa interação se estabelece numa comunicação pela *aesthèsis* (pelo sentimento da experiência estética).

Parret afirma que o ser humano busca fundamentos na comunidade pela comunhão com os outros. Apenas dessa forma ele se serve da *estetização* da vida, estruturada pela heterogeneidade, pela fraturação, pela racionalidade estratégica, pela temporalidade melódica,

pela criatividade abdutiva, pelo *pathos* e seu desejo e pela “sedutificação” do sublime (PARRET, 1997, p. 184). Não nos aprofundamos aqui em cada um desses conceitos em particular, pois eles direcionam um destaque para a questão estratégia da comunicação, que busca uma valoração e legitimação do discurso. Esse não é o foco deste trabalho.

Preocupamo-nos não em legitimar as relações ou os discursos, mas em compreender as conexões que contribuem para o processo de leitura de imagens. Pensamos esse ser-em-comunidade que interage e constrói sempre novos sentidos para interpretar o mundo e as imagens. As “comunidades (...) só existem quando partilhamos imagens, estilos, formas que lhes são próprias” (MAFFESOLI, 1995, p. 154). É numa esfera despertada pelos jogos de sedução e sensível que a comunicação se faz. Parret acredita num homem que atua na sociedade de forma a sensibilizar o social, formando um mundo esteticamente mais humano e delicado. Ao mesmo tempo em que promove a socialização do sensível através da divulgação mais democrática da cultura – como vimos no tópico anterior alguns exemplos.

A ligação entre homem, mundo e imagem está no ‘nós’. Segundo Maffesoli, vivemos numa sociedade dionisíaca e terrena; da ambiguidade, ambivalência e obscuridade. Não há mais um Apolo celeste, luminoso e racional. Há um ‘nós’ fusional que concatena vários ‘nós’. Cada pessoa gira em torno de um ‘nós’, de um universo comunitário. Somos o individual e o coletivo, o único e o múltiplo, ao mesmo tempo. Para o autor, existe um ideal comunitário que comporta “a experiência efetiva de estar em relação com outrem, mantendo-a pela comunicação, isto é, de um ponto de vista diretamente relacional”. O princípio relacional põe em jogo” (MAFFESOLI, 1995, 80). O princípio do relacionar-se é o princípio do ‘nós’.

‘Nós’ como sujeito, objeto e como ligação entre eles. Um nó de corda, um fio que enreda histórias e metaforiza as experiências sensíveis. É a fusão da imagem e do imaginário, do individual e do coletivo, da ordem e da desordem, do racional e das paixões. Nos ‘nós’ prevalece o estar-junto, o ser-em-comunidade. É o *entre* da relação homem-mundo-imagem. É como o som do fole da sanfona: só existe quando em movimento. Podíamos até arriscar uma equação: assim como o *entre* está para o fole, a imagem está para o som (pois ambos são produtos finais), o homem está para o músico e o público (são os intérpretes), e o mundo está para a sanfona (como espaço de formação de novos sons – ou imagens).



Aulas de acordeão/Projeto Tapera das Artes/Assoc. Menino Jesus de Praga/CE (Huzak, p. 117)

A sanfona vibra, canta e anima. Todos à volta sorriem e participam. Os corações se alegram com a melodia e cantam, cantam poesia. Nesse mundo de leveza, mestre e aprendizes flutuam nas canções. Numa roda se fundem, é magia, pura sintonia. A brincadeira se faz com a presença do outro, o círculo se fecha na sempre imanência da abertura. É afeto, sentimento e paixão. Os sorrisos da sanfona.

A imagem fotográfica em preto e branco revela um instante poético do contato; com-tato; com-som; com-afeto; com-o-outro; consigo. Um instante de muita magia e imaginação. Uma entrega ao momento; um momento de cada um; e um momento do coletivo. São as pessoas, os instrumentos e o *entre*. A magia do contato e das trocas. Entre a magia e a subjetividade, o sociólogo Edgar Morin diz que há um espaço nebuloso e incerto que ultrapassa o homem sem dele se desligar, um espaço de manifestação do que se chama alma, coração ou sentimento. Esse espaço “é o reino das *projeções-identificações* ou *participações afectivas*. O termo participação vem coincidir exactamente, no plano mental e afectivo, com a noção de *projecção-identificação*” (MORIN, 2002, p. 111). O estágio mágico suscita um estágio da alma. Um estágio de tamanha intensidade da vida que ressuscita uma magia antiga, da memória, ou suscita novas magias e novas histórias. É como o mundo mágico da sanfona que a cada som, a cada história, construímos diferentes participações.

O processo de participação envolve momentos de magia e de afetividade. Participar é se conectar com o plano mágico das imagens. A magia é vista como a linguagem da emoção, da estética. “No estádio em que a civilização conservou o seu fervor pelo imaginário, tendo embora perdido a fé na sua realidade objetiva, a estética é a grande festa onírica da participação” (MORIN, 2002, p. 136). Com-viver é se alimentar desse imaginário coletivo de sonhos e compartilhamentos; é trocar energias e se deixar envolver, se deixar fascinar e seduzir. Os sorrisos da fotografia acima têm o mesmo efeito da eternidade do instante dos beijos cinematográficos: “provocam uma espécie de fascinação absorvente, aspiram e hipnotizam a participação” (ibidem, p. 122). Esses instantes pertencem ao imaginário estético e social, pertencente às necessidades e aspirações do homem, encarnadas e situadas no quadro de uma ficção, alimentadas nas fontes de participação afetiva.

Pensemos as participações não apenas dentro da dimensão projeção-identificação de Morin, mas uma participação invasiva e existencial ao mesmo tempo. Participação como um nó, ou como ‘nós’. Participação como compartilhamento e afetação. Ser afetado é participar esteticamente do processo de comunicação com o mundo. Participar no sentido de ser afetado e afetar o que está a nossa volta. Afetar é pertencer, entregar-se. Entregar-se às interpretações do mundo e das imagens.

Para Maffesoli, o estar-junto partilha dos mesmos mistérios (MAFFESOLI, 1995, p. 13). A conexão dos homens e dos entes no mundo talvez seria um encontro profundo de mistérios. Com-partilhar, ou partilhar com o outro. Essa troca produz na história uma mitologia plural e diversificada. Uma história que valoriza a forma, enfatiza o espaço e suas modulações: corpo, território, comunidade, língua, religiosidade, localismo. Um tempo e um espaço de reciclagem de ideias e mistérios. Maffesoli afirma que hoje estamos vivendo um reencantamento do mundo: um processo cíclico, um movimento do imaginário, do simbólico, do onírico e do festivo; diferentemente daqueles que continuam analisando as sociedades em termos individualistas e desencantados.

Pelo reencantamento do mundo podemos apreender a visão misteriosa das coisas em ação na comunidade. O mistério é aquilo que se partilha com alguns e que conseqüentemente serve de cimento, reforça o sentimento de pertença e favorece uma nova relação com o outro. As imagens registram esse mistério de encantamento do mundo. “A profusão das imagens e a ênfase posta no estilo indicam um retorno à ‘comunidade’. (...) A partir do que é visível, imanente, há algo que leva ao invisível, ao transcendente” (MAFFESOLI, 1995, p. 145).

Gilbert Durand chama de ‘teoria do recital’: a vida é feita de eventos encaixados em uma memória coletiva. ‘O ‘recital’ é reconhecimento, a recitação, a redundância, todas coisas encontradas nas diversas imagens, na maneira de vestir, no sincretismo religioso e filosófico, nas construções arquiteturais, na pintura figurativa, em suma, em uma orientalização do mundo ocidental, capilarizando-se no conjunto da vida social. Evidentemente, deve-se compreender esses ‘orientes míticos’ de maneira metafórica. Não há um lugar particular. É antes um *patchwork* elaborado com um extrato filosófico hindu, uma postura espiritual zen, uma peça negra de vestimenta, uma prática culinária sul-americana, uma utilização deste ou daquele remédio ‘natural’, formando o todo, um sincretismo que dá o tom ao espírito do tempo’ (apud MAFFESOLI, 1995, p. 148).

Essa bricolagem de um não-lugar que compõem a memória coletiva é fruto de um, quiçá, não-tempo de redundâncias, reconstruções, retrocessos, reproduções, retornos, reciclagem e, logo, reencantamento. Por que reencantamento? Porque em nossa memória coletiva também existe o vazio, a não-existência da memória, das lembranças. Uma consciência do presente que não guarda muitas lembranças do coletivo, e sim, de histórias mais pessoais. O estar-junto, o viver em comunidade, provoca nossas atitudes e nossa forma de pensar no presente, ao mesmo tempo em que guardamos imagens e caixas de histórias para lembrar ou reproduzir depois aquilo que experienciamos individualmente. Para Maffesoli, o que marca nosso tempo não é o individualismo, mas o tribalismo. O indivíduo isolado em sua fortaleza da razão perdeu lugar para o conjunto tribal, o qual se comunica ao redor de um conjunto de imagens que são consumidas com avidez.

Bem ou mal, com o ressurgimento da consciência étnica, os diversos fanatismos religiosos, os clãs intelectuais ou políticos, os grupos de pressão e os diversos corporativismos, as associações caritativas, as novas formas de solidariedade, a atualidade parece corroborar essa hipótese (MAFFESOLI, 1995, p. 150).

As associações traduzem essa forma coletiva de viver. Esse coletivo possui um imaginário social que influencia nossas escolhas e o que impulsiona nosso agir perante as coisas. As culturas se interpenetram e contaminam os modos de ser, de ver e de pensar. Podemos compreender uma imagem como uma potência em tornar “visível, sob uma forma determinada, a força invisível que anima” uma outra imagem (MAFFESOLI, 1995, p. 147). Essa força invisível está ligada à partilha dos sentimentos e à participação nas emoções comuns concernentes à subjetividade da comunidade.

Muitas vezes negligenciamos pensar as formas mais humanas de existir em comunidade ou de existir no mundo. Pensamos as relações do homem no mundo a partir da comunicação e de sua interação. Mesmo os atos de solidariedade ou de generosidade sofrem preconceitos de uma sociedade descrente e acostumada com a espetacularização midiática.

Porém, não podemos pensar que todo ato a favor do outro não seja honesto ou vivido honestamente por quem pratica. É certo que vivemos num tempo de visibilidade exacerbada, de mostrar o que se faz ou o que se gostaria de fazer, de exaltar exemplos de atitudes transparentes. Muitas vezes se faz solidariedade apenas para se expor ao outro, para satisfazer uma necessidade hedonista. Acreditamos que seja melhor fazer qualquer coisa, mesmo que seja por motivos pessoais, do que não fazer nada.

Maffesoli, ao contrário, critica a falta de eficácia dos vários concertos pelas grandes causas humanitárias, da multiplicação das ‘organizações não-governamentais’, da atração que elas suscitam, das várias ações caritativas e da recrudescência das ‘boas obras’. Ele pensa que, para compensar, o homem procura viver numa forma de estar-junto, voltada para o próximo, para organizar o presente de forma mais hedonista possível, apesar de buscar a realização de uma sociedade perfeita no futuro.

Esse idealismo comunitário reflete na participação afetiva do homem no mundo e da disposição do estar-junto para formar a sociedade. Uma consciência coletiva serve de suporte para as ações do jogo da vida. Essa consciência se dá pelo estilo ou pela imagem. Estilo depende de um quadro geral no qual se exprime a vida social em um dado momento. Estilo teológico na Idade Média, estilo econômico na Modernidade, estilo estético na Pós-Modernidade. “Estilo é aquilo pelo que uma época se define, escreve e se descreve a si mesma” (MAFFESOLI, 1995, p. 17). Na tradição ocidental, a imagem se tornou ‘religante’: ela une homem e mundo; une nós aos outros que nos rodeiam. Ela é um vetor de comunhão.

O imaginário é outra forma de idealismo comunitário, talvez uma união do estilo e da imagem. Um conjunto de imagens que pertence às diversas ‘tribos’. A vida social pode ser desvendada no imaginário emocional, no sentimento partilhado e na paixão comum. Esses valores remetem ao presente histórico e a um hedonismo mundano. “É exatamente isso que faz destacar o jogo das imagens e sua disseminação virótica” (MAFFESOLI, 1995, p. 19).

O jogo das imagens é pensar o mundo como imagem. Um imaginário que acompanha o ser-em-comunidade. Este projeta o mundo como imagem. Mundo como imagem é pensar imagem como representação do que captamos, apreendemos e interpretamos. Mundo como projeção de nós mesmos. O mundo como imagem é o que se projeta, expõe e potencializa para desvelar. Mundo é uma forma disforme de reflexos das experiências sensíveis do homem numa comunidade. É fruto das participações e é o *entre* do jogo da vida. O mundo é imagem quando o visualizamos em ‘nós’. São os ‘nós’ da comunicação. O não-lugar onde é lançado o amor, onde são fixadas as sensações e onde são diluídos os sons.

Pensar o mundo como imagem é pensar a “comunicação como relação estética com o mundo”¹³. Refletir o mundo como imagem, o mundo das imagens e o mundo em imagens. São muitas noções aí que se fundem e se confundem. Um diálogo do imaginário e do mistério. Trocadilhos que provocam interação entre as imagens visuais fixas palpáveis e as imagens mentais fluidas não-palpáveis.

Na verdade, podemos aí refletir sobre vários aspectos. Um é que há muitas imagens fixas no mundo, uma poluição visual característica do mundo contemporâneo: televisão, cartazes eletrônicos, cartazes em postes, outdoors, placas comerciais, pôsteres culturais, protestantes, informativos, de todos os tipos. A imagem como interface de comunicação para o homem-cidadão interagir socialmente. Uma ferramenta de inclusão e disseminação de ideias para uma nova realidade, um novo mundo.

Imaginemos um quadro pintado. A imagem do mundo “seria como que uma pintura do ente na totalidade” (HEIDEGGER, 1998, p. 122). Pelo quadro poderemos compreender a visão de mundo do pintor e uma exposição de como são dispostos os objetos em cena. Como interagem os objetos em cena? Como o pintor se conecta com sua obra? Como tal imagem é lançada ao contemplador? Tudo isso faz parte da ideia de mundo-imagem. A imagem mental que criamos para dar algum tipo de forma ao mundo, algo não-palpável e não-concreto, mas que também se relaciona e produz – ou conduz a – significados.

A imagem mental é uma criação do homem que pertence a essa imagem e a esse mundo projetado. O homem e o mundo se tornam pertencentes e presentificados em um só, no que se revela. Quando o homem se põe como imagem, ele se põe *em cena*, isto é, no círculo aberto do que é universal e publicamente representado. Assim, o homem põe a si mesmo *como a cena*, torna-se imagem. O homem torna-se aquilo que representa e que projeta. Ele vivencia tal imagem e acaba sujeito e submetido a ela e, conseqüentemente, ao mundo que projetou. (HEIDEGGER, 2002, pp. 113-117).

Vimos nesse o primeiro capítulo o contexto dos projetos sócio-culturais que abarcam as fotografias interpretadas nessa pesquisa e uma reflexão sobre a base que sustenta esse processo interpretativo. A base do ser social dada pelas relações entre homem, mundo e imagem. Vimos a interferência que cada um gera no outro e sua interdependência. A partir desse movimento entre as três esferas, produzimos significados e reconstruímos sentidos.

¹³ Anotação de caderno durante o curso de Ciro Marcondes Filho, conforme já mencionado.

Por trás desse sentido está o afeto, nossa base afetivo-volitiva. Não existe conhecimento sem afeto. Sentir, nos lembra Agnes Heller (1983), é estar envolvido por alguma coisa. Esse envolvimento faz parte da nossa ação, de nosso pensamento, não é algo à parte. É aquilo que percebemos. E, a partir do momento que me sinto envolvido por algo (seja lá o que isso for, uma ideia, um problema, um pessoa etc.), estou me apropriando do mundo (PERSICHETTI, 2001, p. 130).

Ler imagens é buscar uma compreensão, um sentimento, um envolvimento com aquilo que nos é apresentado. Pertencemos às imagens e ao mundo que nos é projetado. Refletir sobre a relação homem, mundo, imagem é buscar compreender os mistérios das relações e as formas com que comunicamos. Estamos olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.

2. Pensar as potências imagéticas

a. Leitura de imagens



Escola de Dança e Integração Social para Criança e Adolescente (EDISCA)/CE (PETRIILLO, p. 246-7)

O que captamos nessa imagem? Sobressai o fundo amarelo-dourado, que ilumina toda cena, ou ganha destaque justamente as sombras misteriosas que nos perseguem? Nosso olhar não pára, inquieta-se com o pingue-pongue entre luz e sombra. Sombras que são mais do que apenas ausência de luz. Elas são os duplos, ou melhor, são cópias de suas próprias imagens.

Formas que se deformam e delineiam o vazio, o oco, o fantasma, o presente-ausente. No peso da mala estão as esperanças, as dores, os lamentos, os sonhos, os suores, as andanças e as esperas. Sombras que não sabem se andam ou se ficam onde estão... à espera de algo. Ou somos nós que esperamos que elas entrem em movimento? O ouro que contorna é o espaço que abraça. A chuva que cai é o tempo lento.

As sombras nos esperam e nos convidam. As manchas ao fundo dão o movimento e marcam esse tempo. Como uma passagem. A fila e a mala são símbolos da passagem e do transitório, da sensação efêmera do tempo que vai passar. Como tudo na vida: passa. Passagens e caminhos. Esperas nas sombras. E sombras que esperam. As sombras são as partes obscuras da imagem. Quanto mais estas forem opacas, mais os objetos parecem densos. Quanto mais forem claras, mais correspondem ao fundo aéreo inconsciente. Segundo Michote van der Berk, as sombras *surgem-nos como se fossem a própria cor dos objetos*. As partes sombrias são constitutivas de objetos corporais (em: “O carácter de realidade das projecções cinematográficas”, in *Revue de Filmologie*, n.º 3-4, Outubro 1948, pág. 124; Apud MORIN, 2002, p. 50.).

Sombra não é o faltar da luz, tampouco é a não-luz. “Na verdade, a sombra é o testemunho patente, mas contudo impenetrável, do luzir encoberto” (HEIDEGGER, 2002, p. 138). As sombras re-velam, evidenciam e escondem, tornam suas formas claras e encobertas. São contornos vazios e preenchimentos intensos de algo que não sabemos o que é. Por isso as sombras são tão mágicas e participam da estética do cotidiano e, principalmente, da estética fotográfica. A “arte fotográfica [está] fundada, acima de tudo, na oposição da sombra e da luz” (MORIN, 2002, p. 51). Ela nos revela o valor afetivo que se atribui à sombra. Nas imagens fotográficas ou nas imagens televisivas, o que vemos não são exatamente pessoas, mas suas sombras, a projeção de suas imagens. Por isso dizem que as almas das pessoas que aparecem são “roubadas”. A imagem rouba a alma e apresenta só o fantasma, a sombra, não o corpo, a carne. Como conta o índio da aldeia Waiãpi, no curta-metragem *O espírito da tv*, que culpa a recém-chegada televisão (durante entrevista de 1973) por ter tido uma noite de pesadelos. Segundo ele, os espíritos dos rituais exibidos tinham atravessado a tela e o atormentado¹⁴. “A imagem, para os indígenas, sempre foi presença, sinônimo de significação, não carecendo de interpretação: a imagem é” (PERSICHETTI, 2001, p. 108).

¹⁴ De Vincent Carelli, Vídeo, Cor, 18 min, 1990, exibido no canal SescTv, no programa CurtaDoc, dia 29/11/2009, às 19 horas, sobre o ‘Poder da Imagem’. Algumas frases-depoimentos tiradas em sequência do vídeo revelam a experiência de índios de uma tribo ao verem imagens de rituais de outros índios: “Quando se agita o maracá, as substâncias dos espíritos penetram nele.” “Esse pessoal está se transformando. Eles é que mandam os espíritos.” “Seu maracá se iluminou.” “Eles estão contentes com a chegada dos espíritos. Nós

Nessa mesma linha de raciocínio, sentimos do lado de cá da imagem o poder ritualístico, mágico e comovente. Sentimos a presença do perigo que a imagem nos traz. Seu apelo visual remete àquilo que ela não explicita, mas, o seu invisível e a sua sombra que permanecerá conosco. Isso é ser afetado pelas sombras das imagens. O poder afetivo da imagem nos mostra que uma das qualidades comoventes da imagem fotográfica está ligada a uma qualidade latente do duplo. “De qualquer modo, quer num universo em que se deixam falar as sombras, quer naquele que as desconhece, o que se apresenta é o duplo” (MORIN, 2002, p. 51).

Esse duplo a que Morin se refere é o encantamento do objeto e a abertura para o imaginário, que abordamos em seguida. O duplo é como o atributo fantasmagórico da imagem fotográfica. “A fotografia aspira os vivos a fim de nos transformar em fantasmas. Para a fotografia, não há fronteira entre a vida e a morte. Extralúcida, abre-se para o invisível” (ibidem, p. 52). Ela registra o passado e o re-presentifica. Transmuta os mortos em vivos e os vivos em mortos. Ela põe em movimento, a nossa frente, o passado. Transformamos-nos em fantasmas, em meras apresentações imagéticas, estáticas e inexauríveis ao tempo. Conforme Morin, o movimento da contemplação começa pela recordação e acaba no fantasma. As imagens que vemos, fixas num papel, ao mesmo tempo em que se parecem com o que foi fotografado, são transformadas em fantasmas por serem uma conjunção das características da imagem mental, do reflexo e da sombra.

Assim como os indígenas, em certas culturas africanas, a imagem traz intrinsecamente a iminência do perigo. Para esses “o espírito a alma desprende-se do morto sob forma de pássaro. (...) O ‘olhe o passarinho’ dirige-se à alma: a alma que vos será tirada, mas para depois se libertar e voar” (MORIN, 2002, p. 53). Esse misto de reflexo e sombra, do dito e não-dito, é o que nos instiga. Portanto, pesquisamos como ocorre esse processo de apreensão, conexão e compreensão da imagem.

Sentimos a imagem, olhamos e o que captamos nesse momento, a sombra que apreendemos involuntariamente, entra no nosso sistema corpóreo. Quando tomamos consciência dela é que realmente a vemos como imagem. Então a decodificamos, traduzindo em pensamentos o que nos é apresentado. Sentimento e pensamento andam juntos nesse

também ficamos, pois eles vêm para curar.” “Acho que os espíritos vieram para matar.” “Eles não vão passar daqui! O Pajé disse que está segurando eles.” “Eu fui dormir tarde e os espíritos quase me mataram. Quando acordei no meio da noite, me senti fraco. As substâncias dos espíritos talvez tenham vindo pela TV. Eles foram chamados pelo som do maracá. Se eu dormisse de novo, voltariam para me matar.” A professora de cinema, Aglair Bernardo, comenta no programa televisivo que o vídeo problematiza o poder que a imagem tem de transportar tempos, lugares, pessoas e promover encontros que não se dariam de outros modos. E quando um diz que foi atacado por espíritos, mostra o perigo e o risco de entrar em contato com esse outro universo.

processo. Às vezes, sentimos primeiro; outras vezes, sentimos depois da racionalização. Não há regras. E para cada pessoa, em cada momento diferente, em cada situação, o processo ocorre diferentemente. Podemos transformar a imagem em palavras, descrevendo-a e interpretando-a. Ou nos silenciemos e conectamos internamente os sentidos de forma não-linear. Pensar sobre uma imagem fixa é também refletir sobre o imaginário. Portanto, “o único meio de constituir uma teoria verdadeira da existência em imagem [mental] seria limitar-se rigorosamente a nada afirmar sobre esta que não tivesse diretamente sua fonte numa experiência reflexiva” (SARTRE, 2008, p. 9). Hegel também acredita que meditar sobre o mundo, sobre alguma coisa desse mundo, necessariamente passa antes pelo espaço lógico do ser reflexivo¹⁵. “Pensando o homem faz, realiza, transforma” (GIRARDI, 1988, p. 21).

O estado reflexivo permite estarmos abertos ao que nos é apresentado. As imagens se comunicam como se nos enviassem um chamado. Somos animados por uma imagem. Animar é sentir o estalo e o chamado da imagem. Ela começa a existir para nós após esse encontro. Tal imagem “me anima e eu a animo” (BARTHES, 1984, p. 37). A atração da fotografia se dá pela aventura, pela fascinação e pela festa que ela provoca; uma pressão do indizível que quer se dizer. A fotografia é animada pelo sujeito. Ela não é animada em si, mas apresenta algo que anima o sujeito a percebê-la, re-significá-la e colocá-la em posição de existência, de imagem. É o processo de percepção da imagem. Ela o anima, e ele a anima.

O corpo participa desse processo; ele é convidado a interagir e se envolver com o que percebe. A imagem, sendo multisensorial, não nos provoca apenas o sentido da visão, mas nos incita ainda por outros sentidos, como o tato e o olfato. A própria mente inicia um processo neurológico de assimilações e conexões. A imagem entra no nosso corpo pela visão, mas rapidamente atíça outras áreas subjetivas. A mensagem é objetiva, mas sua recepção é subjetiva. “O olho está em estreita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que, de resto, acha-se confirmado pela experiência. Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas” (KANDINSKY, 1990, p. 65).

Em relação às imagens, primeiro olhamos, vemos ou enxergamos e depois produzimos algum sentido para nossa percepção. Como “o olhar vem antes das palavras” (BERGER, 1999, p. 35), então, neste trabalho, continuamos dando à linguagem visual seu poder mágico de conteúdo sensível. O que cada um percebe nas imagens e re-significa, produz resultados

¹⁵ Ideia proferida pelo Prof. Dr. Markus Gabriel (Universidade de Bonn, Alemanha) em palestra sobre o idealismo alemão – “Contingência ou necessidade? Schelling e Hegel sobre o estado modal do espaço lógico” –, durante a XXXVII Semana de Filosofia da UnB, em 29/09/2009.

diferentes. Esses resultados são as transformações das imagens em outras imagens. Ver é transformar. “Ver é extrair, ler e escolher, transformar” (MORIN, 2002, p. 230).



Aula de cerâmica/Projeto Terra do Coração Branco/PE (Huzak, p. 112)

Essa menina nos olha. Ela nos convida para participar desse momento. Conforme Ivan Lima, “os olhos são a parte mais atraente de uma foto” (1988, p. 94). O olhar tímido e o sorriso simpático com bochechas salientes sugerem que a menina fora chamada para olhar para a câmera. Parece que ela se desligou por alguns instantes de seu momento criativo, de seu mundo interior e se abriu; olhou para a fotógrafa e respondeu com um sorriso doce. Seu rosto iluminado e tranquilo passam uma ideia de paz. Ela não parece estar exatamente pensando em alguma coisa, apenas se virou e olhou para a máquina. Com as mãos cursivas, a menina modela a argila. Coloca na terra sua força, suas vontades e seus desejos.

No contato com a terra ela se abre para muitas possibilidades, sensações e movimentos. O mover-se para si, que entra em contato com seu eu projetado na criação. O mover-se para fora em direção às expectativas que lhe são colocadas. O mover-se para as inúmeras transformações que esse jogo pode proporcionar. Transformação da mãe-natureza, do ambiente, da postura da menina no mundo, dos conhecimentos, dos prazeres, do com-tato, do equilíbrio. Ela sente e aprende os passos do toque macio e áspero de esculpir; o peso de cada molde. O toque úmido e cuidadoso para a argila não secar, não quebrar, não parar num tempo não desejado. Suas mãos olham por ela. Elas sentem o que os olhos não vêem. Seu tato é aguçado também pelo olfato; o cheiro da terra.

Terra, para Heidegger, no livro *Arte y Poesía*, é a natureza. Essa ideia vem da metáfora mitológica ‘mãe-terra’, ou seja, ela faz e alimenta todos os seres e logo os recolhe em seu seio. A Terra é um ser feminino, que fecunda, guarda o secreto, resiste no enigma, no irracional. Numa obra de arte, o Mundo e a Terra são antagônicos: o Mundo tende a se expor à luz, a se revelar; e a Terra tende a se ocultar e retrair para dentro de si mesma. Segundo Heidegger, no momento da criação, a pessoa deve ficar nesse impasse entre a sua vontade de dar uma forma à matéria bruta e à resistência para expressar um sentido espiritual, para se expor (1958, p. 19). Ou seja, a pessoa expõe suas inspirações na obra, mas quer ocultar seu lado mais íntimo e espiritual, por isso se retrai.

A menina de cabelo preso e avental olha para a imagem e parece serena em seu ofício. Mexer com a terra traz esse sentimento de retração e introspecção. Suas colegas, ao fundo, continuam concentradas, sérias e reflexivas na sua criação. Três jovens entram nesse jogo de descobertas e experiências. Essa imagem fotográfica nos revela um projeto que parece ter continuidade, pois na parede vemos máscaras de diversos tipos, confeccionadas, provavelmente, pelos jovens do projeto. Umas são brancas, outras, pretas; umas possuem nariz comprido, outras, podem nem ter; umas têm cabelos, outras são carecas.

Essa diversidade revela as diferentes personalidades de quem produziu as máscaras e os rituais a que cada um se entregou no momento da confecção. O etnólogo Lévi-Strauss estudou as máscaras kwakiutl, etnia indiana do sudoeste do Canadá, e percebeu que apesar de diferentes, elas se complementavam “em relação à significação mitológica e ao uso ritual dessas máscaras” (LEGROS, 2007, p.158). Elas nos remetem aos cômicos venezianos e aos monstros fantásticos. As máscaras sempre são tipos de monstros. E monstros, segundo etimologia, do latim *monstrare* (mostrar), monstro sugere mostraçã, demonstraçã, signo. “Através da alteridade do monstro, é uma parte de nós mesmos que é revelada, colocada em cena” (ibidem, p. 250). As cores das máscaras africanas, como o vermelho, presentificam os espíritos, tornam vivos monstros e fantasmas. Esses seres fantásticos nem sempre são apenas projeções psicológicas, eles também simbolizam aspectos coletivos e históricos, segundo pensam os sociólogos do imaginário.

O imaginário coletivo atravessa transversalmente a sociedade e se reflete o tempo todo em nossas atividades: na vida política, cotidiana, religiosa, científica, literária, teatral, musical. As imagens provocam um imaginário e podem encarnar músicas, assim como as músicas podem encarnar imagens.



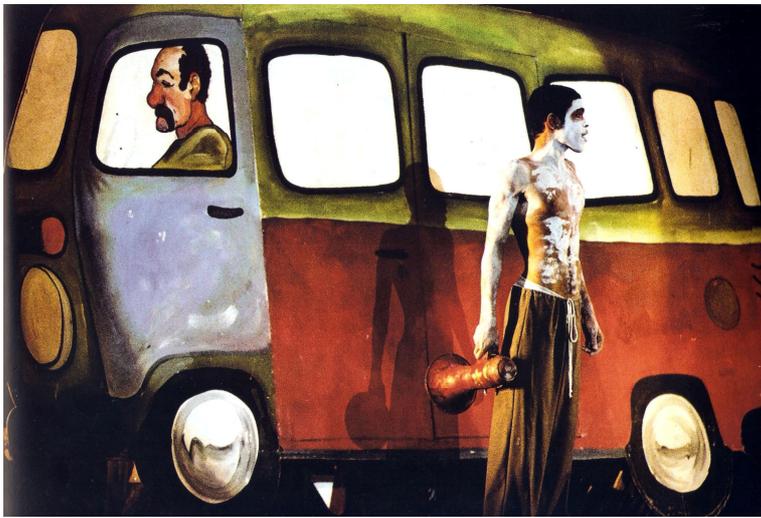
Meninos tocam flauta no projeto do Grupo Cultural Bagunção (GCB), de Salvador/BA (Petrillo, p. 117)



Aulas de flauta/Assoc. Menino Jesus de Praga/Projeto Tapera das ArtesCE (Huzak, p. 116)

Essas imagens se entreolham. Uma toca para a outra. Será que estão uníssonas? Esse agudo que soa, atinge qual parte de nosso corpo? Na nuca ou entre as sobrancelhas? E esses confrontos de olhares, de realidades, de cores, de perspectivas, levam-nos para onde? Essas flautas estilo pífaros, ou pífanos, originalmente eram tocadas por soldados junto com o tambor, provocando uma confluência de sons estridentes e graves. Soldados são esses meninos que lidam com os percalços do cotidiano. São os soldados também do folclore e da música popular. São guerreiros que combatem com a poesia dos tons. Uma frase conhecida de Fernando Sabino diz tudo: “A música é um silêncio em movimento”. E a imagem de música é um movimento em silêncio.

Comparando essas duas imagens percebemos as diferenças de como se revelam os projetos sócio-culturais em cada livro e as disparidades de projetos que existem no Brasil (numa imagem parece haver refletores, apresentação no palco e flautas de alumínio; noutra, iluminação natural, apresentação na calçada e flautas de madeira). Uns projetos são mais estruturados e outros menos. Não delongaremos aqui na leitura comparada dessas duas imagens, pois propomos agora uma reflexão das similitudes e diferenças de outras duas fotografias.



Projeto Axé/BA (Petrillo, p. 221)



Projeto Escola Pantaneira/MS (Huzak, p. 28)

A fotografia do Projeto Axé e a fotografia do Projeto Escola Pantaneira podem nos revelar, pelos olhares de cada fotógrafa, algumas peculiaridades de cada local (BA e MS), as formas como são processados cada projeto, os jogos simbólicos e as nuances imagéticas. Primeiramente notamos a diferença de cor das fotografias. Uma com cores saturadas e a outra em preto e branco.

Em segundo, podemos associar características do que vemos nas imagens com algumas particularidades de cada região: uma Bahia bem marcada, forte, de traços firmes e vibrantes. Uma Kombi que registra uma urbanidade mesclada com o rústico e interiorano que parou no tempo. Uma pele pintada de consagração ritualística. Na Bahia são muito populares os rituais, principalmente, os religiosos. O megafone busca atenção e chama, chama as pessoas o tempo todo: no centro da cidade, para os transeuntes se acercarem dos estabelecimentos comerciais; nos carnavais, para os foliões se animarem; nos comerciais televisivos sobre o estado, para os turistas lá aterrissarem.

De outro lado, vemos um Mato Grosso do Sul mais interiorano, sereno, calmo pelo calor do sol, tranquilo, com árvores altas e animais pastando. O chapéu estilo sertanejo protege e embeleza: é marca do campo; marca do suor iluminado. A camiseta regata branca é um tipo de vestimenta muito usada nessas regiões. O lápis na mão mostra a simplicidade e a característica laboral de tentativa-e-erro, de experimentar e ir com cautela, com possibilidade de apagar os erros, porque o tempo no Mato Grosso do Sul, sugerido pela fotografia, parece ser mais lento.

Em terceiro lugar, pelas imagens descobrimos mais sobre as atividades dos projetos. Num, o menino está de pé, ágil, de olhar fumegante e postura questionadora. O instrumento de voz que fala alto e o corpo que conversa. Noutra, o menino está sentado, de braços apoiados, com olhar reflexivo e analítico. Seus instrumentos falam baixo e dialogam com os dedos atrapalhados e pensantes. Em quarto lugar, percebemos a distinta relação que as imagens propõem entre o primeiro plano e o plano de fundo.

O menino-artista, num palco de teatro, está em primeiro plano e dialoga com um colorido e ilustrativo painel de fundo cênico. O menino e a Kombi se confundem, pois ambos são caricatos e nos remetem à ilustração, brincadeira e jogo. No painel de fundo vemos um motorista conduzindo um automóvel bem colorido, em direção à esquerda da imagem. O motorista olha fixo para a esquerda. Ele nos provoca e nos convida para seguirmos o mesmo caminho. Em contrapartida, o menino-artista olha para o lado direito e, igualmente, com tanta força, que nos induz a olhar para o mesmo sentido. “Um movimento de vaivém é efetuado pelo olho quando dois pontos de igual importância aparecem sobre uma imagem” (LIMA, 1988, p. 59). É no *entre* que encontramos a tensão, a incerteza de não sabermos para onde vamos e para onde devemos seguir. Paramos nesse ponto *entre*. Uma imagem pode nos levar para lugares muito interessantes e longínquos, mas essa nos deixa parado, porque não conseguimos tomar a decisão. Cada personagem indica a possibilidade de seguirmos numa história diferente. Eles visionam, mais do que olham. Visionam novas tramas pela força do imaginário.

Esse jogo de oposições e tensões nos remete à estética dialética hegeliana. Para Hegel, o homem encontra-se em constantes proibições, problemas e limitações. Pela negociação de ideias, o motorista propõe um caminho, e o menino-artista propõe outro, o oposto, refutando a ideia inicial. A síntese seria, para Hegel, o Absoluto, a resolução equilibrada das tensões, o *Ideal* belo (HEGEL, 2001). No entanto, Maffesoli acredita que “a imagem é relativa, no sentido de não pretender o absoluto, e ela coloca em relação. É esse mesmo relativismo que a torna suspeita, pois não permite a certeza” (1995, p. 92). Para ele, nada é absoluto, porém cada coisa possui um valor diferente quando está em relação com certo conjunto de pessoas e de coisas. O valor que se dá depende também dessa relação que se encontra a imagem factual, efêmera e sensual. Uma imagem que se valoriza conforme extrai sua potencialidade do todo social no qual se integra (ibidem, p. 99).

Podemos então perceber que uma imagem fotográfica chama atenção por sua força misteriosa de relação. E essa imagem, em particular, por sua força de oposição. As cores da

Kombi são cores simples, não misturadas, bem marcadas e definidas estruturalmente, lembrando inclusive obras do artista francês Mondrian e, ainda mais, as pinturas do movimento expressionista. Como as lanternas frontais do automóvel não estão iluminadas, o foco da cena fica mesmo no menino-artista. Este se destaca do fundo por um importante indício: sua sombra.

Se não fosse a sua sombra, provavelmente a confusão entre o primeiro e do segundo plano seria maior. “A nossa percepção fotográfica corporaliza imediatamente as sombras: a impressão de realidade que se desprende da fotografia é dada a partir de sombras” (MORIN, 2002, p. 51). O rapaz está entre o centro e a borda direita da imagem, com o corpo rapidamente pintado de branco. Suas calças bem largas de algodão são leves e trazem o espírito livre para contrastar com a tensão das oposições. Um tipo de figurino que pode incomodar os mais críticos por ser quase um clichê nas peças com conteúdo social.

No teatro moderno é muito comum a utilização desse tipo de figurino mais básico, com poucos elementos e geralmente muito confortável. Diferente do teatro clássico, em que o figurino era parte importante para compor a pompa e o discurso elitista que predominavam em cena. Poucos tinham acesso à dramaturgia, e isso permitia uma linguagem rebuscada e uma estética burguesa. Hoje, no entanto, o teatro, mais do que um espaço e que encenação artística, é um meio de comunicação.

Inclusive o *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, se configura como uma manifestação poética, social e política com discurso popular. Nessa onda de dar voz àqueles cuja realidade socioeconômica é menos favorecida, ele alia o teatro à ação social. O teatro como instrumento de emancipação política, que atua também no sistema prisional, nas áreas de educação e de saúde mental. Trata-se de “um método estético que sistematiza Exercícios, Jogos e Técnicas Teatrais que objetivam a desmecanização física e intelectual de seus praticantes, e a democratização do teatro”, conforme descreve o *blog O Teatro de Dionísio*¹⁶. Ainda nesse *blog* há uma frase interessante do mentor desse método: “Todos os seres humanos são atores – porque atuam – e espectadores – porque observam. Somos todos 'espect-atores'.” – Augusto Boal”.

Esse conceito de que todos nós somos atores e espectadores vai de encontro ao nosso pensamento de que o homem habita no mundo num estado constante de jogo e participação. Um mundo como uma zona habitada pelo imaginário e pelo real, ou seja, duas incertezas que

¹⁶ Publicado por Eduardo Humberto, no dia 03 de maio de 2009, sob o título de: “O Teatro Brasileiro veste luto por Augusto Boal”. Disponível em: <http://oteatrodedionisio.blogspot.com/2009/05/o-teatro-brasileiro-veste-luto-por.html>. Acessado em: 09 de dezembro de 2009.

são compartilhadas e são jogadas ao confronto, conforme pensa Pierre le Quéau. Duas superfícies tênues de articulações que formam o todo. Construimos juntos esse mundo imaginário ao nos comunicarmos. “A formação na comunicação é muito frágil, mas o mais importante é construirmos juntos o mundo. E tentar construir um castelo de areia das nossas incertezas, compartilhando com os outros”¹⁷. As imagens nos ligam aos outros e também nos aprisionam. Essa corrente é que dá sentido às nossas vivências.

Porém, ao pensarmos a imagem fotográfica de Huzak, percebemos que o menino 'spect-ator' se comporta de forma um tanto particular. Ao notarmos que ele se dedica ao exercício do desenho a partir da observação de bichos de plástico que lhe servem de modelo, questionamos por que ele não se vira e observa o animal vivo que está atrás. Por que privilegiar e incentivar a valorização da reprodução da reprodução?

Em aulas de desenho é muito comum a utilização de modelos e moldes estáticos para facilitar a observação do artista. Contudo, o enquadramento proposto pela fotógrafa mostra que, logo atrás do menino, circula pelo gramado um bovino que se alimenta do pasto. O inusitado é pensarmos na possibilidade do menino, que convive com esses animais de grande porte, nunca os ter desenhado antes. Apenas começou a refletir e a representar o seu cotidiano a partir dos moldes de plástico. Mas o que pinta o menino, perguntamos. O seu habitat ou uma representação dele? O menino ensaia representar uma representação do seu cotidiano e nós vemos pela imagem uma outra representação dessa cena. Num jogo, mais uma vez lúdico, percebemos a presença de elementos intercambiantes, que dialogam entre si.

O diálogo de imagens e realidades que se formam narra uma história de pertencimento ao presente e ao passado, duas configurações da existência. Existimos hoje ao observarmos a fotografia e existimos no passado ao trazermos aquele tempo para o presente. A fotografia de Huzak, diferentemente da imagem de Petrillo, possui um plano mais aberto e mostra o lugar onde o menino estava desenhando. A mimese com o real produz sentidos estéticos que lembram o pensamento de Aristóteles, quando classifica a arte como representação e cópia da Beleza Natural. Esse sentido de mimese é provocado pelos referentes da imagem fotográfica. Barthes chama o referente de “plano de expressão fotográfico” (1990, p. 14). Esse plano está tanto na fotografia como no desenho que o menino está fazendo.

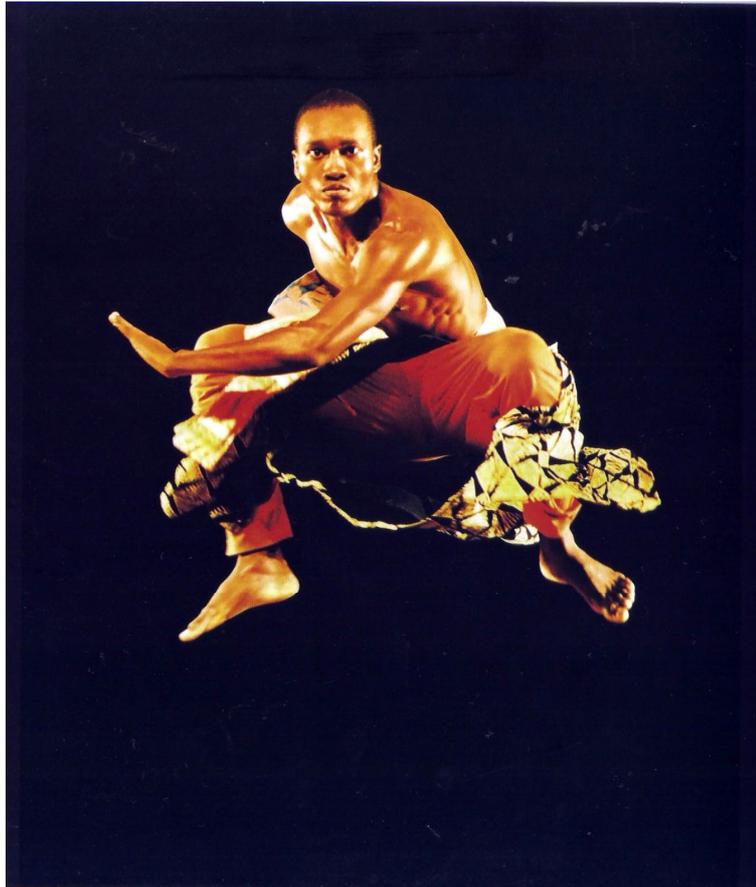
¹⁷ Ideias proferidas por Pierre le Quéau (Grenoble) na palestra *A forma da interface – a origem da imagem*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D'Étude sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 04/11/09.

Ambos são apresentações expressivas de um modo de ver as coisas ao nosso redor. Na fotografia de Huzak, a estética da imagem fotográfica não nos seduz pela contradição e tensão de movimentos opostos, como ocorreu na imagem de Petrillo. Nela encontramos a verossimilhança. O que percebemos de cada uma se une às experiências vividas anteriormente e, juntas, formam a mensagem conotada. Apesar dessa união, Barthes acredita que é na própria imagem, da composição dos elementos em cena, que a mensagem se constrói. “A conotação *emerge* de alguma maneira de todas essas unidades significantes, ‘captadas’, no entanto, como se se tratasse de uma cena imediata e espontânea” (BARTHES, 1990, p. 17). É justamente por essa captação imediata em que se arquitetam os sentidos, que propomos para estrutura desse trabalho colocar primeiro as imagens; assim, o leitor do texto poderá criar suas próprias interpretações antes de entrar em contato com as nossas. Cada pessoa cria ou recria histórias diferentes a partir de suas leituras.

Se pensarmos apenas nas imagens, nos elementos que as compõem, percebemos que esses elementos são os indutores das associações de ideias. Eles são simbólicos, descontínuos e independentes entre si. Ao mesmo tempo, juntos, projetam novos significados, formam uma mensagem. “Por trás de cada imagem existe um conceito, uma teoria. Uma mensagem que pretende ser transmitida” (PERSICHETTI, 2001, p. 118). Quando o fotógrafo coloca ou justapõe objetos num mesmo enquadramento, ele está construindo uma mensagem, um sentido. “O objeto talvez não possua mais uma *força*, mas possui, certamente, um sentido” (BARTHES, 1990, p. 18).

O fotógrafo busca esse jogo dos sentidos, provoca-o e, diante de suas intenções, constrói as tramas que acredita serem mais interessantes. Hoje não podemos mais defender a ideia do “olho inocente” do fotógrafo, pois sabemos que “a Câmera é sempre uma presença intrusa” (GASKELL, 1992, p. 266). Sempre há um recorte da realidade; uma apresentação da realidade pela linguagem visual. O que o leitor interpreta provem do que foi construído anteriormente pelo fotógrafo e pelo editor da publicação. Todos são construtores de imaginários.

Propomos para as duas próximas imagens uma leitura silenciosa, completada pelo imaginário de cada leitor deste trabalho.



Projeto Axé (Petrillo, p. 276)



Cia Étnica de Dança e Teatro (Petrillo, p. 302)

2. b. Imagem e Imaginário



Projeto Axé/BA (PETRILLO, p. 278).

A imagem que ultrapassa o que representa. É pura fantasia, emoção e movimento. Apresenta-se como uma espécie de imagem mental, dinâmica, fluida, maleável e moldável a cada olhada. Está na transição, na transformação, nos sonhos e no não-dito. Essa imagem é luz, sem formas e com cores diluídas. Somos nós em pensamento. É o mundo que se (en)forma ou (dis)forma. No finito, pura sensibilidade infinita. Em cada instante há um movimento. É uma pintura de traços soltos. Nos riscos, nos círculos e nas sombras, a doce solidez. Uma solidez efêmera de sensações. Movimentos que bailam, giram, ventam.

Caminhar pelo imaginário é percorrer uma via incerta, não racional, é possibilitar um saber que revela e oculta a própria coisa descrita por ele e fecha verdades múltiplas a partir de metáforas. Pelo imaginário, cada observador precisa “desvelar, isto é, de compreender por si mesmo e para si mesmo o que convém descobrir” (MAFFESOLI, 1998, p. 21). “O imaginário resulta de uma imaginação criativa de circulação de formas sensíveis. A imaginação é a louca

acorrentada no fundo da casa, segundo Maffesoli”¹⁸. O imaginário é o mediador do jogo; é o processo fluido de imagens que se comunicam. Ele contribui para nossa capacidade de imaginação. “A imaginação completa a forma insinuada” (LIMA, 1988, p. 75), por isso conseguimos perceber uma pessoa dançando na fotografia acima. Nosso olhar, pela imaginação, reconstrói as formas sugeridas. Conforme o *Dicionário de Filosofia*, imaginação é a

faculdade de formar imagens reproduzindo o que foi percebido ou repetindo mentalmente o que antes foi objeto de uma percepção (imaginação *reprodutora*). Mas também a faculdade de combinar imagens provenientes da experiência num novo conjunto: é então a imaginação *criadora* ou inovadora (DUROZOI e ROUSSEL, 1996, p. 236).

Refletimos a relação entre as imagens fixas e mentais e a relação entre imaginação *reprodutora* e *criadora*. Ribot, fundador da psicologia da síntese, não busca descrever a imagem mental como tal, mas procura uma noção biológica de um pensamento inconsciente surgido ao longo da evolução. Sartre critica essa postura de já se chegar à imagem com a ideia de síntese. Segundo ele, deveria “se tirar uma certa concepção da síntese a partir de uma reflexão sobre a imagem” (SARTRE, 2008, p. 136-7). Captar e refletir antes de explicar e sintetizar. Essa imagem mental, ou imaginário, é um ato de consciência *de* alguma coisa e não é exatamente *uma* coisa. Ela não é um elemento, é a própria consciência; um tipo de consciência. Uma tipo de consciência que Ribot propõe, no livro *A imaginação criadora*, é que “a partir de imagens fornecidas pela lembrança podem constituir-se conjunto novos ou ‘ficções’” (Ibidem, p. 38). Os sonhos são os melhores exemplos de imaginação criadora.

Se pensarmos a relação imagem mental e consciência, percebemos que a consciência é certa coleção de coisas relacionadas entre si no espaço da imaginação. Pela associação se encontra “o modo de ser dos fatos psíquicos e o modo de ser das coisas” (ibidem, p. 21), ou seja, o mundo da psique e o mundo mundano, um quase-sacro e o outro quase-profano. O imaginário é um conjunto de imagens e coisas que mantém entre si certo tipo de relações.

Podemos perceber o imaginário como ato ao compreender a experiência em sua essência; de entender a possibilidade que ele traz em si de efetuar as passagens, as aberturas para o jogo poético e ficcional.

¹⁸ Ideia proferida por Muniz Sodré na palestra *Imaginário ativo na cultura brasileira*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 03/11/09.

Se o imaginário é uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação, é também uma represa de sentidos, de emoções, de vestígio, de sentimentos, de afetos, de imagens, de símbolos e de valores. Pelo imaginário o ser constrói-se na cultura. Assim, o imaginário não é a cultura, nem a crença, menos ainda a ideologia. Por meio do imaginário o ser encontra reconhecimento no outro e reconhece-se a si mesmo (SILVA, 2006, p. 14).

Vemos, de alguma forma, os caminhos, descaminhos e percursos do ser humano. Essas relações subjetivas que fazem o homem se comunicar e trocar símbolos, poesias, paixões e imagens. São interações, formas de perceber a mensagem visual, contemplar simplesmente ou dialogar com elas; imagens que formam outras imagens. Uma são fixas e exigem a visão; outras, o fluxo mental. Poderíamos dizer que as imagens entram no imaginário humano num movimento vertical, aberto, interpretativo e afetivo. Pensamos a imagem não como uma coisa, mas como um ente. Pois uma coisa é o que *é*, e um ente se revela pela totalidade do ser, pelo invisível, além do que se vê, pelo movimento de transcendência (HEIDEGGER, 2008). A imagem é produto de nossas experiências, nossas posturas no mundo e nossas formas de participações. A imagem e o imaginário são frutos da comunicação entre o que está presente e o que está ausente.

Ambos são intermediários entre o homem e o mundo. Segundo Morin, não é possível dissociar o imaginário da presença do mundo no homem e da presença do homem no mundo. O imaginário tem o poder de tornar um objeto ausente em sua própria presença e de estar presente em sua própria ausência. O que captamos no dia-a-dia, nas experiências vividas, é encarnado no imaginário. Este “é uma presença vivida e uma ausência real. Uma presença-ausência” (MORIN, 2002, p. 42). O imaginário é um reflexo do que vivemos, ou seja, ele é um duplo. O mesmo ocorre com a imagem fixa que reproduz o que experienciamos, vivemos e o que somos. Ela nos revela. Tanto a imagem quanto o imaginário são duplos de nós mesmos e do nosso mundo.

A partir do imaginário o homem, ao mesmo tempo, se mascara, se conhece e se constrói. Ele participa, compartilha, vivencia, capta imagens num movimento de se projetar e de se identificar. Desvenda pelo imaginário as qualidades afetivas da imagem. Dizer que algo nos afetou é mostrar que participamos sensivelmente do jogo. “A participação é a fonte permanente do imaginário. O que nos pode parecer mais irreal tem como origem o que há de mais real. A participação é a presença concreta do homem no mundo: é a sua vida” (MORIN, 2002, p. 235). Ao participar o homem agrega, compartilha, sociabiliza, comunica-se. Ele desvenda os mistérios da relação imagem-imaginário pela racionalidade objetiva e pela afetividade subjetiva.

Os poderes subjetivos projetam a imagem e o imaginário para a fantasia e para o sonho. “O imaginário enfeitiça a imagem, porque esta é já a feiticeira em potência” (MORIN, 2002, p. 98). O imaginário cristaliza e revela as necessidades humanas. E justamente “no encontro alucinatório da máxima subjectiva com a máxima objectiva, no lugar geométrico da máxima alienação e da máxima aspiração, encontra-se o duplo, imagem-espectro do homem” (ibidem, p. 44). O duplo traz consigo a imortalidade do homem, sua projeção e irradiação (cuja força e existência da aura ultrapassam o homem). O duplo tanto contém os mitos projetados pelo homem, como ele próprio é um mito. Ele se esconde na invisibilidade, mas, quando se mostra, traz consigo toda a carga mítica e sublime. Uma imagem justamente apresenta essa força de explicitar cenas cotidianas ou criar, dar forma e projetar sonhos. A imagem fixa materializa o imaginário. Ela é um duplo do imaginário e do mundo que registramos. Ao mesmo tempo, o imaginário é um duplo das imagens que visualizamos e do mundo que internalizamos.

Não há como determinar essas fronteiras tão efêmeras. A todo tempo, há um indivíduo que conecta e desconecta o mundo, as imagens e o imaginário, sem muita conscientização do processo. O duplo, portanto, abarca essas esferas tênues e nele encontramos também todas as aspirações do homem. “O duplo, efetivamente, é essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, imagem reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação” (MORIN, 2002, p. 44). Muitas vezes os duplos são representações estereotipadas, fetichizadas ou magnificadas nas crenças religiosas. O duplo talvez seja o único grande mito humano universal, um mito experimental: “sentido e adivinhado no vento e na natureza, presenciado, uma vez mais, nos sonhos. Cada um vive acompanhado do seu próprio duplo: não tanto uma cópia exacta, mas sim, contudo, que um *alter ego*: *ego alter*, um eu-próprio outro” (idem).

Tanto o imaginário quanto o duplo detêm a força mágica. Para Maffesoli, “seja qual for, a potência mágica da imagem [mental] é essencialmente uma potência de agregação, ela favorece a viscosidade” (1995, p. 130) e fascinação, pois ela cria a atmosfera misteriosa da aura. Potência mítica que envolve e ultrapassa uma obra e o próprio homem. Esse imaginário, para ele, é sempre social, grupal e tribal, nunca individual, justamente por isso ultrapassa o indivíduo. É uma atmosfera de partilha, é o que move as multidões.

O conceito do que é feio, belo, agradável, aceitável, condenável, também é um conceito social. Esse seria o imaginário comunitário, social, que preenche as imagens com cargas oníricas e sustentam a relação dessas imagens com os homens e o mundo

(MAFFESOLI, 1995, p. 79). Para Maffesoli, a imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela se interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte, orgiaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (pela *aisthesis*) (ibidem, p. 93-94).

Silva, no entanto, acredita que há um imaginário individual e um coletivo. “O imaginário explica o ‘eu’ (parte) no ‘outro’ (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura” (SILVA, 2006, p. 13-14). Pensar as imagens fotográficas como um todo e como parte de um todo é conceber o poder metafórico da imagem poética. A capacidade que ela possui de provocar o observador e entregar-se ao jogo, às suas possibilidades interpretativas, à meditação do leitor. Como dissemos, pensamos o compartilhamento de experiências sensíveis entre homem, mundo e imagens. Consideramos a ilusão dos ditos e os mistérios dos não-ditos, a beleza da sedução e o brilho da contemplação, os caminhos e a floresta.



Dança Comunidade/SP (Petrillo, p. 228)

Esse azul que cintila nos convida navegar sem prumo no imaginário. É uma viagem de imersão na profundidade sobre a superfície. Azul da superfície do mar. O tempo, no mar, sempre é outro. A brisa unifica as superfícies da pele com a do mar. Apesar de distantes, elas

se tocam. Na brisa, sentimos o mar de perto. Cheiramos seu cheiro, sentimos seu gosto e afinamos o sentido do vento. O mar é um vento líquido. Por que não? São fluxos em constante movimento. Levam sempre alguma coisa para algum lugar. Eles transportam ideias, partículas, moléculas, sons, perfumes, matérias e o que mais se deixar levar. Basta deixar entrar no fluxo.

O mar, o vento e o imaginário são azuis. Nem sempre tranquilos ou calmos, mas frios como o azul. Essa frieza gera distanciamento. Parece que nunca realmente conseguimos tocar no mar, nem no vento, nem no imaginário. Intocáveis, mas sempre nos convidam ao mergulho. O azul tem disso, vibra num tom fraternal, mas nos repele por segurança: para não adentrarmos e nos perdermos na sua vastidão desconhecida. Se adentrarmos fundo no azul, será que conseguimos voltar? Preferimos ficar como os jovens da fotografia, na superfície da profundidade do azul. Eles parecem as Três Marias no céu. Três estrelas-sombras. Lá de cima, a Terra também é azul. Azul da cor da Terra.

O azul é pura representação e está classificada por Kandinsky como uma cor profunda, fria, de morte de possibilidades, que propõe um movimento concêntrico, para dentro da imagem, ao mesmo tempo em que distancia o observador. Ele afirma que sentimos esse distanciamento, pois o azul atinge o espiritual do espectador e não o corporal (como seria o amarelo). O azul produz um efeito circular e de formas redondas (1990, p. 71 e 83). Se não tivéssemos a imagem a nossa frente e apenas pronunciássemos a palavra azul, esse tom que não vemos, que apenas concebemos de maneira abstrata, despertaria uma representação íntima, precisa e imprecisa, ilimitada e vaga de uma sonoridade interior.

Para Kandinsky, as cores têm formas próprias e são compostas tal como uma harmonia musical. Elas fazem ouvir seu som; possuem uma sonoridade própria, como ocorre na semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano; o tom azul-ultramar escuro parece ser liso, aveludado, dá vontade de acariciar e podemos sentir seu perfume. As cores atingem a alma de várias formas, inclusive pela conexão com os outros sentidos. “Seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma” (ibidem, p. 64). Fazemos tal associação, pois as cores provocam um duplo efeito: a excitação física e a vibração psíquica¹⁹. A cor comunica com a alma.

¹⁹ Na obra publicada posteriormente – *Curso e seminário sobre a cor* – Kandinsky aborda três domínios que norteiam o estudo das cores: o da física e química, o da fisiologia e o da psicologia. Ele cita em rodapé que as relações com a sociologia são importantes, mas situa-se fora da questão da forma propriamente dita e exige um estudo específico (KANDINSKY, 1990, p. 177).

O azul do imaginário apresenta sua figura interna e se (en)forma numa imagem. O azul é uma imagem. Imagem, do latim *imago*, significa a representação visual de um objeto. Em grego antigo corresponde ao termo *eidos*, raiz etimológica do termo *idea* ou *eidea*, cujo conceito foi desenvolvido por Platão e revisto, mais tarde, por outros filósofos. Para os gregos, *eikon*, diferente de *eidos*, “significava todo tipo de imagem, desde pinturas até estampas de um selo, assim como imagens sombreadas e espelhadas” (SANTAELLA e WINDFRIED, 1998, p. 36). Como ideia, representação ou ícone, a imagem era considerada uma relação entre sujeito e objeto: imagem como projeção interna ou assimilação de algo externo. Hoje, pelo senso comum, percebemos a noção de imagem como sendo um objeto, uma superfície de elementos sígnicos e visuais que ilustram páginas de revistas, cartazes e livros, são simbologias sagradas, paisagens naturais, cinematográficas e televisivas. Imagem é o que passa pelo sentido da visão.

Uma imagem apresenta suas relações, dimensões, esferas, tempos, distâncias, realidades e magias. Preferimos a expressão *apresentar* a *representar*, justamente pela dinâmica e pelo movimento que as imagens sugerem. A imagem fixa nos comunica suas qualidades como uma pulsão, abertura, introdução ou oferta. É a sedução, o fetiche, a sombra, a luz e o silêncio que nos invade. Maffesoli afirma que “a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade fecunda. É em função de tudo isso que se pode propor a substituição da *representação* pela *apresentação* das coisas” (1998, p. 19). Na modernidade, *representação* era a palavra mágica que ambicionava conceber o mundo em sua verdade essencial, universal e incontrolável. “Bem outra é a apresentação das coisas, que se contenta em deixar ser aquilo que é, e se empenha em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste ‘mundo-aí’” (ibidem, p. 20). O mundo está ligado ao ‘deixar ser’, à abertura que integra o cuidado estético no interior do imaginário, ou seja, a abertura permite que as apresentações das coisas as deixem ser o que são. O contrário seria o controle e a manipulação.

A imagem é uma mensagem visual, uma construção de sentidos, considerada como uma ferramenta de expressão, comunicação e compreensão do mundo. Pensar que a comunicação é um acontecimento de relação por atração e interação num momento presente é trazer a imagem para o aqui-agora, para o momento da contemplação. “Tudo, efectivamente, penetra em nós, se conserva, se antevê e comunica por meio duma série de imagens impregnadas de imaginário” (MORIN, 2002, p. 234).

Esse processo complexo de comunicação como apreensão produz uma energia de permuta e transformação. Pelo imaginário se captam as ideias e por ele se criam novas imagens. São as metamorfoses de tempo, espaço e superfícies. A imagem visual precisa sempre de uma interface, uma superfície que apresente as formas, cores, texturas e interações próprias para apresentar seu aspecto sensível. Sem nos referirmos às hologravuras, é preciso um meio físico, concreto e tátil. Pensamos que superfícies distintas provocam experiências estéticas distintas. Hoje, as imagens passam inevitavelmente por sistemas maquínicos²⁰; mas não focamos nossa pesquisa no tipo de interface do documento, nem em seu processo de criação, e sim, no processo receptivo da mensagem visual.

Para Martine Joly, a mensagem visual é composta pelos signos visuais: os figurativos (ou icônicos) e os plásticos. Os signos icônicos “dão a impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental”. Os signos plásticos são os componentes “plásticos da imagem, como a cor, as formas, a composição e a textura” (JOLY, 1996, p. 75). Juntamos a esses signos os componentes simbólicos, perceptíveis pela sensação intuitiva.

A fotografia acima joga com esses signos, pois nos apresenta referentes figurativos, como os três jovens agachados, e os plásticos, com a textura consequente dos vários tons azulados e do movimento que o tecido faz em cena. O tecido ocupa o espaço e acende o sentido tátil e lúdico. Nesse mundo lúdico, o análogo e a ficção se misturam. Os sentidos se fundem e nos entregamos ao jogo mágico da contemplação e da imaginação. Através dos estímulos externos, somos seduzidos, (in)corporizados e presentificados nesse espaço e tempo. Sentimos que pertencemos e participamos do mundo.

A experiência mítica a qual percebemos no referente é passada pela imagem (como igualmente sentia aquela tribo indígena da qual falamos anteriormente). Vivemos um momento mágico e produzimos mentalmente uma nova história, uma nova realidade. Criamos imagens internas que possivelmente serão completamente diferentes da realidade fotografada. Entretanto, podemos nos emocionar e nos conectar com algum ponto da imagem que nem sempre é de fácil identificação. Quantas vezes já sorrimos ou choramos junto com uma

²⁰ Segundo Félix Guattari, no texto “Da produção da subjetividade” (IN: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 177. [Coleção TRANS]): “Nenhum campo de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de narratividade pode, daqui para a frente, ter a pretensão de escapar à influencia invasiva da ‘assistência por computador’, dos bancos de dados, da telemática etc... Com isso chegamos até a nos indagar se a própria essência do sujeito – essa famosa essência atrás da qual a filosofia ocidental corre há séculos – não estaria ameaçada por essa nova ‘máquina-dependência’ da subjetividade”.

imagem? Emocionamo-nos com um momento que nem é originalmente nosso, mas somos contagiados.

A imagem fotográfica é um objeto encantado, pois atinge a alma, que, segundo Morin, habita uma zona mágico-afetiva. Ela desempenha o papel de elo de ligação. “A fotografia assemelha-se ao mais espontâneo e universal produto mental: contém os genes da imagem (imagem mental) e do mito (duplo): é, por assim dizer, a imagem [ou imaginário] e o mito, na sua origem” (MORIN, 2002, p. 53). A fotografia é o duplo, pois materializa o imaginário – que é um duplo – e seus mitos – que também são duplos. Todos esses são duplos, de alguma forma, da realidade. Eles contam de outra maneira, a partir de novas histórias e associações, as realidades que vivemos e criamos. Não falamos do real, mas de realidades como acontecimentos, contos e narrativas.

3. Potencialidade ficcional

a. Imagens fotográficas e suas realidades



Menina moradora da Reserva Extrativista de Suruacá/Projeto Saúde e Alegria/PA (KLISYS, p. 18)

Na fotografia em preto e branco vemos, no ponto central da imagem, uma menina com cabelos curtos, lisos, escuros e traços indígenas. Ela olha para o lado com um semblante ameno, braço esquerdo apoiado à treliça de palha. Parece que está na entrada de sua casa, com árvores em volta e chão de terra. Dentro da casa não fica nítido, mas parece haver uma calça

branca pendurada e, do lado de fora, um poste inclinado que possivelmente sustenta o varal externo.

Vemos a menina e sua relação com o espaço. A menina não apenas ocupa o local, ela vive e faz parte desse ambiente. Como as senhoras das casas do interior que olham a vida passar pela janela de casa, a menina se apóia à treliça. Quantas janelas possui a sua casa? O que olha a menina? Pessoas, máquinas, animais? Porque ela está atrás da janela? Foi sua mãe que lhe deu essa ordem de ficar dentro de casa?

Cada pergunta é uma entrada narrativa. Nesse momento não sabemos o que realmente ocorreu. Nós não compartilhamos aquela realidade. Mas podemos, a partir da imagem, criar uma ficção, uma história para imaginarmos o que se passava na primeira realidade. Podemos sugerir que a menina se chame Ítica, tem nove anos e estuda pelas manhãs numa escola improvisada, graças a um projeto sócio-educacional. Era uma quinta-feira à tarde, sua mãe havia saído para buscar água e ela brincava de Cinco Marias com as pedrinhas que acabara de encontrar. Um grupo de pesquisadores se acerca com intuito de conhecer, registrar e analisar o local. Nessa hora, sua mãe retorna e ordena: “Já pra dentro!”. Acuada, ela corre para casa. Espera. Espera. Curiosa, ela abre a porta de treliça e a posiciona na horizontal, formando sua única entrada de luz. Ela queria participar do evento. Sua mãe é longamente entrevistada pelo grupo. E o olhar da menina, meigo, veio parar por aqui.

O que percebemos está ligado a uma comunicação não-verbal, ou seja, imagética. Essa comunicação pode estar ancorada em três espécies de suportes: corpo (pela expressão de rosto e olhos, gestos, postura), artefatos (pelas roupas, objetos próximos) e espaço (pela disposição e lugar), como explica Ivan Lima (1988, p. 105). Para ele, “há uma relação hierárquica que constitui regra fundamental na escrita fotográfica. Quando uma foto contém um componente vivo, este domina sempre os outros” (ibidem, p. 19). Nessa imagem, além da presença da menina, seu olhar nos atrai. O olho, muitas das vezes, é a parte mais atraente de uma fotografia (ibidem, p. 94).

Outro tipo de suporte imagético que contribui para a leitura são os artefatos, os objetos, os elementos que precisam uma determinada época, origem étnica, a herança cultural dos indivíduos. Da vestimenta da menina acima só vemos as alças sobre os ombros. Com ajuda da legenda, indicando que a fotografia foi registrada no estado do Pará, temos aí dois indícios de que a temperatura ambiente deveria estar quente. “As roupas são indicativos, por si sós, de uma situação ou de uma implicação, servindo como complemento para a

compreensão da situação e da pessoa, ou pessoas que são focalizadas na imagem” (LIMA, 1988, p. 114).

Pensar o espaço da fotografia é buscar todas essas relações entre os elementos presentes e imaginar os elementos não-presentes. Ele determina as disposições dos artefatos, dos corpos, do tempo. Ele organiza. Ou desorganiza. Ele propõe composições. Revela o ambiente, o lugar e o tempo também. Revela o mundo a que pertencem aqueles elementos. “O espaço é de especial importância para a fotografia, além do seu conteúdo simbólico do que esse espaço representa, mas também de como esse volume tridimensional vai ser representado numa bidimensionalidade enquadrada, recortada” (LIMA, 1988, p. 115). As árvores nativas da reserva extrativista, o chão de terra, o poste inclinado, a roupa pendurada, a porta improvisada e a casa, que deve ter sido erguida com muito suor pela família, apresentam o espaço da fotografia acima.

No espaço social habitual – a casa, o trabalho – há maior conhecimento das pessoas e é onde temos maior conhecimento da nossa relação com as outras pessoas, mais intimamente. No caso do espaço social estranho ou não habitual, acontece o inverso. O indivíduo fora de casa se sente de forma estranha, e a rua funciona como um espaço perigoso, daí termos um comportamento em casa e outro na rua (LIMA, 1988, p. 116).

A casa é, ou deveria ser, nosso porto seguro, nosso equilíbrio. É por isso que a menina está do lado de dentro e não de fora da casa. É por isso, talvez, que ela personifique o estranho e a distância fria no momento de ser fotografada. Ela espia o que acontece e também é espiada. São movimentos que não se cruzam. São forças que se direcionam para lugares distintos. Se nos atentarmos às linhas que percorrem a imagem, percebemos mais linhas paralelas e diagonais. As que sustentam a casa são paralelas e estão na diagonal ascendente da imagem. Segundo Lima, a linha diagonal é o equilíbrio entre o frio e o quente, “como uma linha resultante de forças” (ibidem, p. 65). As linhas da diagonal provocam uma sensação de movimento, de dinamismo e de algo corrente. A linha limítrofe da casa está na diagonal decrescente, paralela ao poste. A única linha vertical é a da menina, estanque, numa posição de repouso. Ela acalma esse vaivém do olhar e estabelece um equilíbrio para a casa. E seu olhar plácido também nos descansa.

Entramos agora na reflexão a respeito das três realidades fotográficas. Boris Kossoy (2002) nos apresenta a diferenciação entre os tipos de realidades que são formadas no processo de representação fotográfica. Sabemos que essas realidades não são processos isolados um do outro. Utilizamos tal estrutura como metodologia para pensarmos

separadamente cada processo, mas consideramos que eles ocorrem concomitantemente. A primeira realidade é a do referente, do passado, do que foi vivido para ser registrado. Ela é fixa e imutável; é o assunto, a idéia e o instante que foram registrados no documento. São os jovens no seu cotidiano e sobre os palcos da vida. Sobre essa realidade não podemos falar mais do que especulações, pois não estivemos presentes naquele espaço/tempo. Conhecemos alguns projetos sócio-culturais que estão retratados nesses livros, mas hoje eles já são outros, possuem outras histórias, outras personagens. A imagem é fixa, não atualiza as mudanças que os projetos sofrem.

A segunda realidade se refere ao registro em si, documental e imagético, que chamamos de imagem fixa. Ela também é imutável, porém sujeita a múltiplas interpretações. A fotografia é a possibilidade de uma verdade criada. É um acontecimento sobre outro acontecimento. É a apresentação de um assunto materializado numa forma concreta, finita (conforme denomina Schelling), sensível (segundo Hegel) e presente em uma realidade histórica. O fotógrafo é o grande responsável pelo processo de construção da representação da segunda realidade. Ele é motivado por razões de ordem pessoal e/ou profissional; idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, que configura a expressão fotográfica. Expressão sobre algum assunto então representado e contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontra gravada (KOSSOY, 2002, p. 37). É a realidade fotográfica do documento, apenas uma referência de um passado inacessível.

A terceira realidade é formada por um observador, contemplador ou analista visual no momento da recepção. É resultante do processo de construção de interpretação e não de representação, como o do fotógrafo. É o momento das leituras imagéticas. É a realidade do poder imaginário e ficcional a partir da desmontagem e reconstrução em conformidade com nossos repertórios pessoais, culturais, nossos conhecimentos, nossas concepções ideológicas/estéticas, nossas convicções morais, éticas, religiosas, nossos interesses econômicos, profissionais, nossos mitos. É o momento de decifrar os acontecimentos interiores das representações fotográficas, seus significados ocultos, suas tramas, realidades e ficções, como afirma Kossoy (2002). Introduzimos esse processo de interpretação para construção da terceira realidade quando discorreremos anteriormente sobre o imaginário e vamos completá-lo agora a partir da potencialidade ficcional da imagem.

Percorrer essas três realidades é participar do jogo ao qual nos referimos no primeiro capítulo. É transitar entre a realidade do mundo vivido, da imagem fotográfica e do homem

que a interpreta. É fazer parte dessa fusão de horizontes. É estar aberto para as possibilidades de transitar entre essas esferas de limiares tão exíguos. É simplesmente racionalizar um processo dinâmico e sensível que ocorre o tempo todo sem, necessariamente, nos darmos conta. Somos incansáveis construtores de realidades. Realidades que se fundem e horizontes, tempos e histórias.

A realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimentam o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades (KOSSOY, 2002, p. 47-48).

As imagens revelam realidades. Tudo que se apresenta na imagem fotográfica parte de alguma existência, captando ou manipulando algo que, de certa forma, existe. Ela vem como mediadora entre a primeira realidade e a terceira. Da primeira realidade, a imagem testemunha coisas que podem já não existir mais. Pelos olhos sensíveis de um fotógrafo, somos lançados a uma re-visão dessa realidade, recuperando valores perdidos pela invisibilidade do cotidiano. Uma invisibilidade do corriqueiro e do desde-já-conhecido preexistente. Porém, ao fotografar, Luis Humberto acredita que as pessoas buscam soluções para a perplexidade da vida, procuram resolver questões e inevitavelmente deixam rastros, indícios de suas existências e de sua época. “O resultado do agir fotográfico decorre, basicamente, de um ato de escolha” (HUMBERTO, 2000, p. 49). Este ato conduz a um recorte do visível e a uma transcrição do invisível em coisa fotografável, ou seja, um ato que conduz à criação da imagem fotográfica, à segunda realidade.

Para construção da segunda realidade, percebemos o referente fotográfico por meio de nossas referências anteriores. Fundimos a imagem mental e a material, configurando uma alteração da primeira realidade. “A imagem mental e a imagem material ampliam ou reduzem potencialmente a realidade que dão a ver; irradiam a fatalidade ou a esperança, o nada ou a transcendência, a imortalidade ou a morte” (MORIN, 2002, p. 48-49). Morin não quer dizer que a imagem fotográfica é morta. Muito pelo contrário. Ela tem tanta vida, animação e dinamismo como o imaginário. A imagem provoca uma aventura do imaginário e provoca o imaginário para novas aventuras.

Morin abordou a potência perigosa e arriscada da interpretação imagética, pois estarmos diante de uma imagem é estarmos diante da abertura vital e da fatalidade. Como

afirma Luis Humberto: “Somos todos, em princípio, seres inteligentes, sensíveis e altamente emotivos que, lançados à vida, só temos uma certeza: a morte” (2000, p. 33). Essa certeza se reafirma no congelamento temporal e na fragmentação espacial da fotografia. A imagem fica estática, encerrada e mortificada naquele tempo. Ela também revela uma seleção, um recorte, do que foi registrado e eternizado naquele espaço. O momento da tomada da fotografia (ou no instante da gravação do registro) é quando a relação congelamento-fragmentação materializa, materializam-se no tempo e no espaço (KOSSOY, 2002, p. 30). O congelamento é a paralisação da cena (interrupção temporal) e a fragmentação é o assunto selecionado do real (recorte espacial).

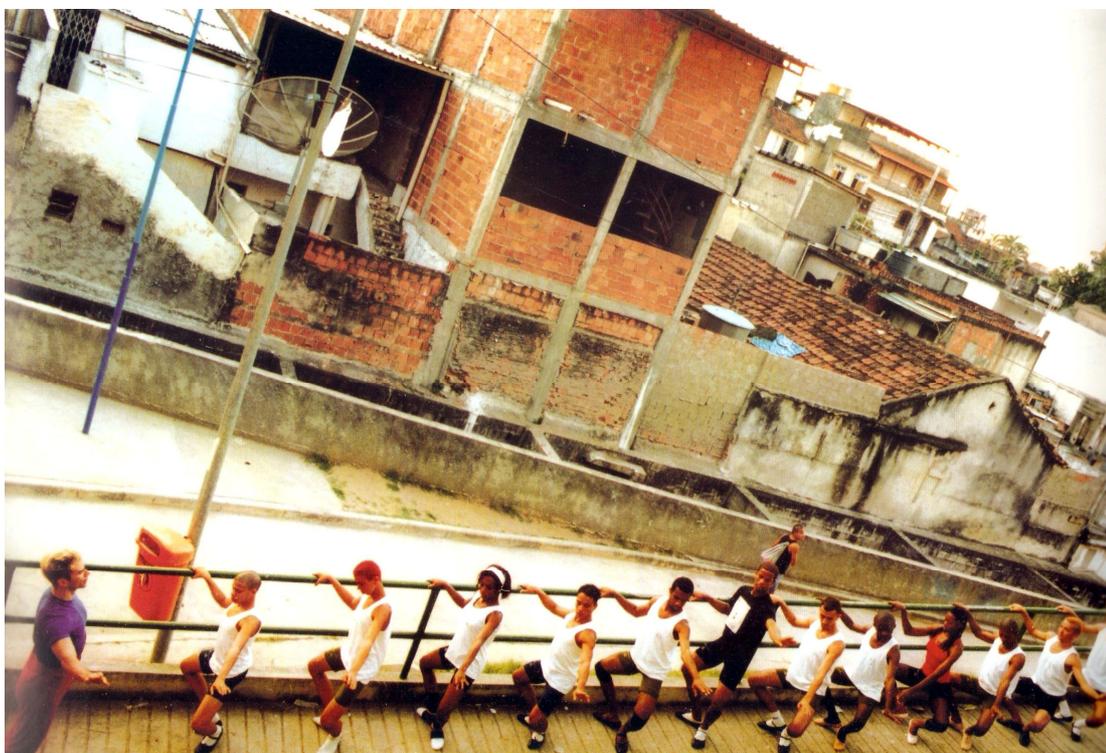
Por isso, as imagens fotográficas são mais que retenções de fragmentos do real sobre um suporte são partes de uma realidade suspensa no tempo, apanhadas do cotidiano e devolvidos a ele com um outro olhar. O olhar está sempre à procura de surpresas, do inesperado, do encontro revelador. A fotografia decorre de uma realidade preexistente a ela; porém, é em razão de sua natureza fragmentária que ela forma várias microrrealidades. A imagem reordena e joga com a realidade propondo novos modos de ver e senti-la. “O olhar é mensageiro quando aprisiona o presente, logo transformado em passado a ser remetido ao futuro” (HUMBERTO, 2000, p. 100).

O tempo-espaço sustenta uma imagem pertencente à complexidade dos processos culturais, estéticos e técnicos que as geram. A imagem fotográfica narra aquele momento exato, interpreta o mundo naquele instante único e o extingue num registro eterno. Como afirmam Santaella e Windfried: “A fotografia é sempre tempo aprisionado, congelamento do devir, conjunção paradoxal da morte e da eternidade” (1998, pp. 93-94). Pensar o sentido de uma imagem fotográfica é refletir sobre a dualidade da mortificação do tempo, da eternização do espaço e também a dualidade da objetivação como uma síntese da realidade e da sua subjetivação interpretativa. A objetivação revela pelos espaços, os lugares, os ditos, os explícitos, os visíveis. A subjetivação vela pelo tempo, os não-ditos, o implícito, o invisível. A imagem fotográfica é espaço e tempo, é objetiva e subjetiva, é visível e invisível.

Para Barthes (1984), “a fotografia sempre traz consigo seu referente” (p. 15). “É sempre invisível: não é ela que vemos” (p. 16). Logo, a fotografia é um objeto folheado, pois traz a *dualidade* do visível junto ao invisível. É ao mesmo tempo a paisagem e a vidraça, o desejo e seu objeto. O referente, mais nítido ou mais abstrato, adere à superfície. Segundo o autor, uma fotografia chama atenção quando não apresenta apenas uma “cena”, mas sim quando apresenta uma intrigante dualidade e heterogeneidade de elementos; uma história com

boa trama. Na fusão de horizontes encontramos a composição visual que gera a ficção do referente e a composição mental que gera a ficção do imaginário.

Essas ambiguidades se devem à fusão entre as realidades, pois elas existem, na verdade, sempre juntas. A divisão das realidades em três é mera ilustração didática. “A realidade se enriquece mercê da imagem e a imagem se enriquece mercê da realidade. (...) A estética da imagem objetiva tenta ressuscitar nesta todas as qualidades inerentes à imagem mental” (MORIN, 2002, p. 47). É preciso levar em conta a pluralidade, complexidade e ambiguidade das informações contidas nas fotografias. Imagens que refletem as realidades que vivemos e que imaginamos. Elas são um misto entre as três esferas propostas por Morin: psicósfera, sociósfera e noósfera. A própria imagem, sendo a segunda realidade, é um misto de realidades. São projeções e rerepresentações. É o vivido e o sonhado. São os fatos velados e revelados, ao mesmo tempo. Elas não são espelhos fiéis dos fatos (KOSSOY, 2002, p. 22), pois portam significados não explícitos e signos omitidos ora propositalmente, ora inesperadamente. A realidade fotográfica revela os fatos misteriosa e sedutoramente, convidando para sua desmontagem e compreensão.



Cia Étnica de Dança e Teatro/RJ (Petrillo, p. 333)

Numa tentativa de revelarmos a segunda e a terceira realidade juntas, continuamos a leitura mais objetiva com abertura para nossas subjetivações. A leitura dessa imagem será mais minuciosa e delongada que as anteriores.

Surge, mais uma vez, a dicotomia entre a aproximação e o afastamento. A imagem nos “puxa” para conhecer o local, ao mesmo tempo em que a lente utilizada pela fotógrafa sugere um afastamento. Sentimos o afastamento pelo enquadramento em *plongée* (de cima para baixo, dando ideia de esmagamento) e pelo plano aberto (abrangendo muitas pessoas e partes de casas ao fundo). Para Martine Joly, a mensagem visual é composta pelos signos figurativos (ou icônicos) e pelos plásticos. Os figurativos assemelham-se com a realidade, jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação. Os plásticos são os componentes da imagem “como a cor, as formas, a composição e a textura” (1996, p. 75). Vejamos como eles se misturam na leitura.

Começamos por uma interpretação descritiva. No todo da imagem, percebemos alguns alunos de dança e seu ambiente em volta. São doze alunos enfileirados, na posição *plié* do balé clássico, vestidos com camiseta regata de malha branca e bermuda preta justa. Dois jovens vestem camiseta de outra cor: um, vermelha, e outro, preta, com algum aplique branco na frente. Todos estão com os cabelos presos e com um braço apoiado numa barra improvisada (na verdade são estruturas de proteção feitas de aço) e o outro braço esticado ao lado do corpo, na altura dos ombros. Parecem usar meias e sapatilhas, mas não temos certeza. Uns olham para frente, outros observam sua própria postura, conferindo se está de acordo com as ordens do professor. Este se encontra em frente aos alunos, à esquerda da imagem fotográfica. Para se diferenciar dos aprendizes, veste camiseta azul e calça preta. Sua postura ereta, com a cabeça suavemente elevada, acarreta duas conotações: 1) como observador, verifica atentamente se os alunos estão executando bem os movimentos; 2) como homem de poder, torna-se presunçoso, convencido de seu brilho, vaidoso da função que ocupa; 3) como figura de professor, ordena: “levantem a cabeça”, e assim o faz para demonstrar ou se exibir para a câmera. Não parece que a câmera está casualmente ali; inclusive, parece uma fotografia posada.

O chão é de tablado, de madeira. Entre o professor e o primeiro aluno, atrás da barra, há um poste com uma cesta de lixo laranja pendurada. Entre a barra e o fundo da imagem, há uma área cinza difícil de identificar. Parece um caminho livre para passagem, ou uma quadra. Fica visível, apenas, que a pavimentação é de concreto. A superfície é lisa em uma parte, e parece que esse piso fica um nível abaixo de onde a aula de dança se realiza; entretanto essa é

somente uma inferência, já que a objetiva grande-angular produz um efeito de afastamento dos elementos captados na cena. “As lentes grande-angulares acentuam os primeiros planos e afastam os planos de fundo” (LIMA, 1988, p. 51). Elas possuem “três características básicas: uma grande precisão sobre toda a superfície da imagem, um destaque do primeiro plano e uma deformação das linhas verticais” (ibidem, p. 83).

As linhas plásticas que delimitam esse vazio em cena formam um triângulo equilátero. Na altura da base do triângulo encontra-se o professor – a base, o fundamento, o pilar do conhecimento. Na altura do vértice, o oposto à base, está o último aluno – a ponta, o ápice, o ponto onde dois caminhos se encontram. Nesse momento não nos importa mais saber exatamente a utilidade daquele espaço que preenche nosso triângulo imaginário. Re-significamos sua função: como a ponta de uma flecha, o olhar se volta para o lado direito. Do mesmo modo, no ponto mais oriental da imagem, há uma poluição de informações, o que nos cansa, confunde e impulsiona nosso olhar para a esquerda, em que há mais clareza de elementos. Nas pontas dessa “flecha”, vemos os elementos de forma mais clara à esquerda e um “conglomerado de informações” à direita. A impressão que fica é que o primeiro plano e o plano de fundo vão se encontrar nesse cume, vértice ou abismo do lado direito.

A barra, na qual os meninos se apóiam, parece firme, segura, estável, inabalável. Ela está, plasticamente, paralela à base da imagem fotográfica. Em compensação, o fundo parece desabar, instável, frágil, inseguro. Mas o que há no segundo plano dessa imagem? É a contextualização espacial, o *local* onde os jovens estão aprendendo a dançar; são os fundos de suas casas. Casa de tijolo à vista, casa branca, casa grande, casa pequena, casa com parabólica, casa em construção.

O que percebemos é a parte dos fundos, não a frente dessas casas. É como se o local encontrado para a aula fosse realmente procurado com muito esmero, pois não parece ser um lugar de fácil acesso, nem um caminho de passagem corriqueiro. Os meninos não passam por ali sempre, nem veem facilmente diante de seus olhos. Ao contrário, as casas estão atrás deles, escondidas, nas suas costas. Deparamo-nos com uma contradição, pois dissemos que a impressão dada pelo efeito da lente fotográfica é que o fundo da imagem vai desabar. Mas é no fundo da imagem onde estão as casas. Se as casas vão desabar, elas perdem sua simbologia de abrigo, proteção e amparo. As casas desmoronam, mas os alunos não. Eles estão firmes e fortes, segurando a barra estável. Por que eles aguentam? A imagem sugere que foram transformados pela prática da dança e isso os deixaria mais estáveis. Nessa imagem os jovens se sentem seguros fora de casa e, na fotografia anterior, a menina se protegia dentro de casa.

Lemos as imagens da vida, as imagens fotográficas e as imagens internas pela razão sensível, pelo olhar relacional e pelo processo cíclico de construção e recepção. Um processo dinâmico, misterioso e, algumas vezes, transformador. Ao lermos tais imagens, construímos outras imagens para serem novamente lidas. Ao nos entregarmos a essa magia, a própria fotografia transcende seu valor documental de ser apenas um registro. “Composta de visões de vida, ela revela nossos mundos íntimos em suas belezas e perversões. Põe à mostra nossa sensibilidade ou rudeza, revela nossos mistérios e segredos, zelosamente acobertados” (HUMBERTO, 2000, p. 101). Os mistérios são des-velados, des-cobertos, expostos à potencialidade imaginária e à experiência estética do encontro.

Kossoy (2002, p. 42) afirma que a estética da imagem está no processo de desconstrução da representação e interpretação característicos da fotografia. A partir dessa desmontagem é que podemos perceber em que medida a narrativa fotográfica, seja em sua produção (pela representação), seja em sua recepção (pela interpretação) das imagens, colabora com o processo de construção de novos sentidos e realidades. A potência ficcional está na criação e na recepção. Porém, interessa-nos a ficção criada pelo imaginário da recepção, da leitura de imagens.

Essa infinita gama de novas leituras, ocorridas fora do controle do autor, faz com que a fotografia seja depositária de um poder de mobilização tão grande quanto os universos intelectuais e emotivos de cada um daqueles que a recebem. Isso pressupõe a existência de um potencial imenso de reações nem sempre expressas, mas que seriam valiosas para se estimar, com mais precisão, de que forma a fotografia alcança as pessoas (HUMBERTO, 2000, p. 53).

Pensamos uma mobilização de ideias, relações, conexões, ou simplesmente, imobilização pela força latente da imagem. Interpretar imagens pertence a um potencial sagrado: do silêncio, do que não se vê e não se toca. É a narrativa sem voz. É a pura energia das trocas, do encontro, do jogo da vida. Tudo o que vemos ou sentimos faz parte do nosso modo de existir perante essas coisas; faz parte da nossa compreensão da vida, da totalidade. Se vemos uma imagem, somos nós que a vemos, logo, ela faz parte de nós, do mesmo mundo, da mesma esfera de participação e existência. São as realidades circundantes que nos provocam, também, o sentimento de existência.

Interpretar imagens é fazer uma viagem para dentro de nós mesmos, oscilando o mergulho entre o que vemos externa e internamente. A fotografia é um misto “da inteligência e da sensibilidade de um ser pensante, que se relaciona velozmente com um mundo a sua

volta, sendo por ele afetado, e que procura mobilizá-lo, não importando em que grau isso possa acontecer” (HUMBERTO, 2000, p. 49). Transformações ligadas diretamente à revelação de algo embrionário existente em nós, em um estado de latência, expondo nossas incertezas, vacilações e risco. O risco da sensibilidade e do oculto. Pelo olhar sensível podemos decifrar o ausente.

Ao se resgatar o ausente de uma imagem, Kossoy acredita que é possível compreender o sentido do aparente e sua face visível.

Será somente através da sensibilidade, do constante esforço de compreensão dos documentos e do conhecimento multidisciplinar do momento histórico fragmentariamente retratado que poderemos ultrapassar o plano iconográfico: o outro lado da imagem, além do registro fotográfico. Poderemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente. Na tentativa de ‘descongelarmos’ o documento poderemos, talvez, devolver aos cenários e personagens sua *anima*, ainda que seja por um instante. Poderemos, por fim, intuir sobre seus significados ocultos. O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido. É este o ponto de chegada (KOSSOY, 2002, pp. 134-5).

A sensibilidade e a busca pelo oculto são pontos interessantes para pensarmos o processo de leitura ficcional de uma imagem. Esse processo é complexo como uma espiral, que, após fechar, abre-se novamente. Como uma roda, um círculo de contação de histórias. É um processo de leituras contínuas. Um sistema de interpretação e significação de sentidos e realidades. Compreender uma imagem e seu efeito é perceber o “horizonte de uma experiência estética intersubjetiva preliminar”²¹. Deciframos as imagens como deciframos nosso próprio mundo. O mundo que compreendemos com seus múltiplos significados e interpretações. Um mundo como as imagens e suas realidades: “moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções” (KOSSOY, 2002, p. 46).

²¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Franc. Paris: Gallimard 1978, apud JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 11ª. ed.. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996, p. 62.

3. b. Narrativas fotográficas



1. Auto Estima da Criança Negra (Petrillo, p. 107)



2. Engenho Gutuiba/Assentamento Dorcelina/PE (Huzak, p. 114)



3. Fundação Brasil Cidadão/CE (Petrillo, p. 325)

Três rodas que giram, giram. Três cirandas que dançam. Compartilham o toque pelas mãos e pelos braços. Os jovens se encontram num círculo. Cantam a roda. As rodas entram em movimento, ora para direita, ora para esquerda. Elas jogam com essas polaridades, que, em círculo, se diluem. Não há escapes, saídas, entradas. Há o movimento concêntrico, o encontro, a magia do estar-junto. O circular como o espaço da comunidade. O circular que forma a imagem do mundo. A imagem do aconchego. A imagem do eterno e do retorno pelo imaginário da cobra que come o seu próprio rabo. As brincadeiras da infância criam um imaginário narrativo e poético.

Nas imagens acima, 1. e 2., temos cantigas de roda na rua e, na 3., uma ciranda performática de palco. Uma mostram a brincadeira, e, a outra, o jogo interativo de personagens. Numa o meio está vazio e na outra, uma pessoa se destaca. Nas duas primeiras imagens, parece que o vazio é o medo, o lugar do castigo. Na terceira, o meio é o destaque, o pleno, o lugar do prestígio. Há roda em que as pessoas se olham de frente e há roda de costas. Há rodas e rodas. Elas nunca são iguais, pois são fluidas e sua característica principal é o dinamismo. Cada roda é uma roda. Ainda que as pessoas sejam as mesmas e o lugar também, o encontro das energias provocará uma outra dinâmica. Na segunda fotografia vemos um menino do lado de fora da roda. Não sabemos o porquê, mas é consequência da dinâmica do grupo, do estar-ou-não-em-conjunto. Talvez ele não quisesse participar da brincadeira ou a regra do jogo o colocou de fora.

Cada roda apresenta seu canto, sua dança, seu lado para girar, seu ritmo, seu charme e suas cores. E também há muitos tipos de rodas e de danças circulares. A dança *sufi*, praticada por islâmicos, por exemplo, tem o propósito de levar ao transe, ao encontro consigo mesmo. A pessoa gira sozinha no mesmo lugar até perder a consciência, até perceber que está entrando em contato com sua verdade mais profunda. A partir daí há uma história de que o iluminado Halad, mestre dos mestres, estava entrando no estado de êxtase místico e proferiu a frase: eu sou a verdade. No fim, ele foi esquarterado pelas entidades religiosas, pois apenas Alá seria a verdade.

Shibili, seu discípulo, estava no êxtase e pronunciou: sou o pontinho da letra ba (metaforicamente falando, isso quer dizer: a verdade vista de cima). Ele não morreu e falou o mesmo, porém de forma diferente. Um outro homem proferiu durante um êxtase: eu sou Deus. Quando saiu de seu transe, seus discípulos lhe comunicaram o que havia dito e, indignado, ele tirou uma espada e pediu para seus discípulos o matarem se dissesse a mesma frase novamente. Quando a cena se repetiu, conforme combinado, eles o espetaram, mas o

mestre não morreu. Por quê? Porque ele estava falando a pura verdade, proferindo sua essência interior. Não podemos escapar da nossa condição humana²².

Brincar de roda ou entrar no círculo interpretativo das imagens é adentrar esse universo místico, procurar nossas experiências interiores a partir dos estímulos externos; é experienciar realidades e verdades construídas. A roda busca o encontro de todos no meio de si. Ela é o movimento e não o estático. É a reza e a união de forças. A roda é a abertura e o fechamento. Uma roda é um círculo fechado, mas é uma abertura para o outro e um mergulho para si. O circular, como disse Kandinsky, é concêntrico – como o movimento *sufi*. É a dança individual com movimento para dentro, para o interior. E temos a dança coletiva que necessita do outro para existir. A imagem circular “simboliza o infinito, não tem começo nem fim. O círculo é a linha da perfeição e da harmonia” (LIMA, 1988, p. 71). Justamente pela perfeição e harmonia é que encontramos essa forma como símbolo de tantos rituais, celebrações e magias. Em roda, estamos ligados um ao outro. Vivemos o outro e vivenciamos encontros. A roda é única, forma uma imagem só. É a força da fusão de energias. Ela canta, constrói e dança histórias. E as três rodas juntas formam uma outra história, outra imagem única, do imaginário infantil.

Uma imagem não necessariamente produz uma história, pois depende da intencionalidade e da expectativa de cada observador. Porém, todas possuem uma potencialidade ficcional, principalmente essas fotografias de projetos sócio-culturais. Elas possuem, no mínimo, um elemento vivo que pode protagonizar a história. Seu entorno pode conter muitos dados interessantes para compor uma cena e contribuir com a história. Uma fotografia registra uma cena, mas, como no cinema, muitas fotografias juntas geram um movimento (*kinema*) e sua montagem produz novas tramas.

No caso das imagens acima, elas propõem um movimento fragmentado, pois não encontramos continuidade. São três histórias diferentes. Podemos propor uma contação de histórias a partir da relação entre as variantes da imagem, como pela: identidade, semelhança e diferença entre os elementos, oposição, falsa confirmação, duplo sentido e paradoxo²³. Seria uma forma de construirmos a trama a partir da imagem, e não da união de várias imagens, percebendo o que nos agrada, nos toca, e reconstruindo novos sentidos a ela. As imagens suscitam sensações que podem ser transformadas em palavras e em histórias. A medida

²² Anotações sobre prelação da colega Monika, no curso Hermenêutica e Fenomenologia, ministrado pelo Dr. Gerson Brea, dia 08/12/2009.

²³ Livre adaptação de Jacques Durand, in: JOLY, 1996, p. 84.

narrativa de cada imagem fotográfica se determina no processo de desconstrução e re-significação dos sentidos (KOSSOY, 2002, p. 42).

Narrar é contar histórias, produzir ficções. As narrativas que encontramos estão presentes nas primeiras, segundas e terceiras realidades, misturadas com nossas próprias vidas. Viver é construir narrativas. Vivemos para contar histórias, de acordo com Luiz Gonzaga Motta. A fotografia, nesse momento, apresenta a potencialidade de penetrar em nossas vidas e fundir-se com ela. Acreditar nelas, construir sonhos e vivê-los é o mesmo que criar ficções. “Na narrativa imitamos a vida, na vida, imitamos as narrativas” (MOTTA, 2005, p. 6). O homem narra e vive mediante narrações. Nossas vidas são sucessões temporais e casuais de acontecimentos. Nossa história pessoal nos vincula ao passado, dá continuidade ao presente e nos remete ao futuro. As narrativas são mais que representações, são estruturas que dão sentidos e significações à vida humana (ibidem, p. 5).

Refletimos sobre a potencialidade ficcional das imagens a partir das narrativas que construímos no momento da recepção. De que forma a ficção aparece nas leituras de imagens? Pensamos tal questão a partir dessas noções: a ficção não no sentido de farsa, mas de fantasiar, criar, imaginar e narrar. A ficção como conexões de sentidos e tramas; como experiência de viver as possibilidades e o risco das descobertas; como a transformação do pensamento em palavras; como encruzilhada, ou narrativa dos encontros; e como o poder íntimo do silêncio, o interno e indizível.

Ficção é quando criamos uma nova trama, uma nova realidade (KOSSOY, 2002, p. 55). Cada imagem apresenta temas, enredos, personagens, tramas e finais diferentes. Essas são as histórias contadas pelos fotógrafos. Pela recepção, nós construímos outras, transferindo o assunto de contexto. Formando, assim, além de novas histórias, novas imagens, novas palavras, novas cores, novos sons, novas danças, novas pinturas. Pensar a imagem como ficção é pensar em sua energia ficcional e em seu poder mítico de unir, vincular, experienciar, concatenar os sentidos, gerando novas possibilidades de associações.

A ficção como narrativa é pensar as histórias que construímos a partir de uma imagem, a partir da comunicação com essa imagem. A narrativa é a experiência de imaginar, usufruindo as imagens internas para compor sentidos. A narrativa é a comunicação ficcional. Contamos as histórias que vivenciamos, as que percebemos nas imagens e as que foram contadas pelos jovens participantes dos projetos sócio-culturais. Ao narrarmos histórias, existimos no mundo e contribuimos para novas tramas. Estamos todos implicados em histórias. Reproduzimos nossas experiências e apresentamos novas versões.

Segundo Luiz Carlos Felizardo, as “imagens pertencem ao mundo da ficção”. (PERSICHETTI, 2001, p. 77). A imagem fotográfica, na sua criação e edição, é um processo de interpretação da realidade, criatividade, poesia e busca pela experiência estética e sedutora. Criar é uma experiência do apaixonar-se. Do querer seduzir e abrir um caminho, um convite a uma viagem, a um jogo, a uma trilha onírica e perigosa. A fotografia, ao representar um microaspecto do mundo que vivemos, mostra-se envolvida por uma verdadeira teia. A perigosa clareira de histórias segundo nossas vidas. Por isso, cada narrativa assume uma forma, perspectiva, ritmo, velocidade, modo, ponto de vista, alcance. “Além do mais, as narrativas criam significações sociais, são produtos culturais inseridos em certos contextos históricos, conformam as crenças, os valores, as ideologias, a política, a sociedade inteira” (MOTTA, 2005, p. 10).

Luiz Motta acredita que narrar é uma atitude, uma postura diante da vida, pois aquele que narra pretende produzir certos efeitos de sentido por meio da narração. “Contar histórias não é uma atividade unicamente estética desprovida de intencionalidades” (Ibidem, p. 9). Devemos considerar essas variações no momento da leitura. Também não é desprovida de intenção a recepção das histórias. O leitor de imagens sempre irá direcionar sua narrativa imagética a partir de um ponto, um propósito, uma situação. Mesmo que a intenção seja apenas a contemplação silente.

Uma imagem possui um plano de conteúdo percebido pelo espaço fotográfico e um plano de expressão que forma as narrativas. O plano de conteúdo compreende a sequência de ações, as relações entre personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial. O plano de expressão é o discurso narrativo, propriamente dito, suscetível de ser manifestado por diversos elementos, como a linguagem verbal, as imagens, os gestos²⁴. Em compensação, existem as ‘fotografia-arara’, que possuem muita cor, são consideradas muito bonitas, mas não dizem nada²⁵.

A função icônica possui uma atitude meio lasciva, errante, e talvez até preguiçosa, conforme Maffesoli. “Ela não procura dizer o que ‘deveria ser’, contentando-se com o que é, ou, o que dá no mesmo, o que poderia ser. Donde o lado ficcional que ela tende a favorecer” (MAFFESOLI, 1995, p.92). A impressão que fica é que uma imagem conta mais histórias do que a própria História. A imagem é o que é. Ela já apresenta uma história intrínseca, não necessitando sempre a verbalização desse processo. A história preexiste à imagem. E a

²⁴ Reis, Lopes, *Dicionário de teoria da narrativa*. 1988, p. 47.

²⁵ Termo utilizado por fotojornalistas. Anotações de caderno, durante Seminário de Imagem e Som, na UnB, 2º semestre de 2007.

imagem preexiste à história. No processo de criação de novas tramas, não estamos lidando com o cênico, o cosmético, estético ou o acaso, simplesmente; e sim, com um trabalho constante de reinvenção, desenvolvimento, muitas vezes, em silêncio, apoiado pelo conhecimento das experiências anteriores. “O homem busca o desafio da criação. Navega em rumo ao sonho e à fantasia, à procura de rotas que o retirem da mesmice cotidiana e façam-no alcançar um sentido maior para a vida” (HUMBERTO, 2000, p. 105).

A criação ficcional depende desse sonho, dessa fantasia, desse imaginário e desse viver o cotidiano poeticamente. “A imaginação tem o poder de criar ficções com memória do passado e através de novas ficções. Imaginário é a separação entre o sentido e a realidade” (SODRÉ, 2009)²⁶. A imaginação constrói a ficção a partir de um imaginário já existente. O imaginário, ao mesmo tempo em que separa o sentido e a realidade, os une na materialização imagética. Temos, portanto, a imagem fotográfica como uma construção de um mundo ficcional calcado no real e as imagens mentais como uma construção de um mundo ficcional oriundo do imaginário que se tornou uma nova realidade.

De qualquer forma, estamos ligados, segundo Federico Casalegno, à condição humana estética da experiência social e do compartilhamento. Somos seres-em-conjunto, seres-um-com-o-outro. Nesse espaço de com-vivência é que criamos os laços sentimentais²⁷. Isso ocorre, pois participamos afetivamente dos mesmos sentimentos, imaginários, mitos, ritos, sonhos, imagens. Estamos ligados ao outro tanto pelo espaço que co-habitamos, como pelos laços que formamos. E assim, na comunidade, na tribo, nas interações do homem no mundo é que participamos esteticamente de nossa vida. Ao nos isolarmos, ao adentrarmos numa paisagem desértica, percebemos a plenitude do encontro consigo mesmo. Esse encontro é a base para nos relacionarmos com o outro. O canto da ciranda é exatamente esse encontro de nós conosco e com-o-outro. É uma experiência estética, poética, narrativa, lúdica, social. Gera interação física, emocional, movimento e atenção. Ler imagens é adentrar a ciranda.

A ficção como experiência é buscar uma narrativa de fluxo de sentidos. É viver as possibilidades do desvelamento. A experiência é o que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento e que nos aponta sobre o que é importante refletir (LOPES, 2007, p. 26). Experiência também é arriscar, jogar, des-aprender, narrar, criar, revelar, perceber; é o

²⁶ Ideias proferidas por Muniz Sodré na palestra *Imaginário ativo na cultura brasileira*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 03/11/09.

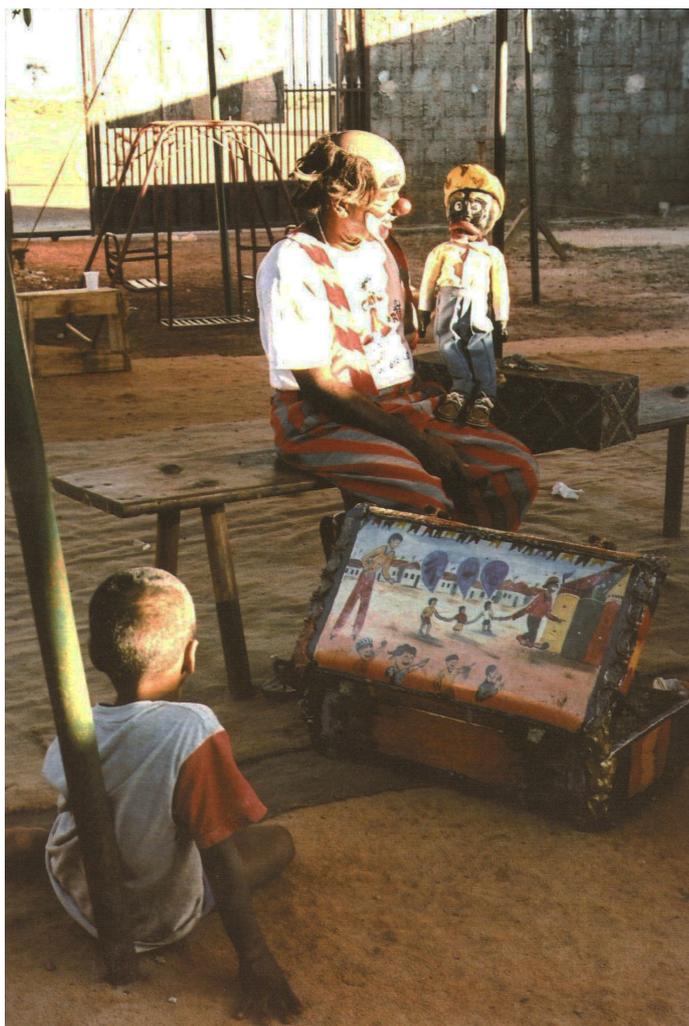
²⁷ Ideias de Federico Casalegno (MIT-EUA) na palestra *Novas estéticas de espaços de conexão* e Michel Maffesoli (Sorbonne) na palestra *Auguste Comte: o Grande Ser e a pós modernidade*, durante o mesmo Seminário.

fluxo de discursos, o instável, a impressão, o rastro, o vestígio, um encontro, o acúmulo de memórias e acontecimentos. A experiência está além da arte, do objeto, da pessoa que interpreta, da imagem, mas ela afirma seus lugares no espaço como forma de conhecimento e de estar-no-mundo. Na imagem fotográfica há uma experiência própria e um jogo de descobertas, pois “a experiência revela e oculta, tem espaços de luz e sombra” (LOPES, 2007, p.26).

A ficção como experiência é a des-ocultação e des-velamento de uma imagem. É arriscarmos ao desconhecido do experimental, da sombra, do sonho, dos mitos, da busca pelos sentidos e pelas ligações entre os sentidos. O risco da compreensão, da interpretação, das nossas escolhas e da impossibilidade de fazermos escolhas, quando nos lançamos a essa experiência abertos para o inesperado e para o imprevisto. Os sentidos ocultos se tornam o próprio risco da experiência. Somente pelos seus desvelamentos podemos colocá-los em movimento e potencializar o fluxo lúdico, mágico e imaginário. Em cada mergulho numa imagem, des-cobrimos um oceano de possibilidades.

Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções. Mitos e crenças, sonhos e ficções, são os embriões da visão mágica do mundo. São eles que põem em ação o antropomorfismo e o duplo. O imaginário é a prática mágica espontânea do espírito que sonha (MORIN, 2002, p. 98).

Os mitos, crenças, sonhos e ficções fomentam a visão mágica criada pelas conexões de sentidos. Tanto os sentimentos, as fantasias, quanto os pensamentos, estão estreitamente ligados, “sobretudo nos momentos em que as sociedades sonham-se a si mesmas. É importante, pois, saber acompanhar esses sonhos” (MAFFESOLI, 1995, p. 11). Uma forma de acompanhar é narrar esses sonhos, desvendando suas histórias, seu imaginário pulsante, suas imagens, seus mitos, rituais e sua alma. Após o estado mágico, há o estado da alma, ou seja, a intensidade subjetiva ou objetiva da vida ressuscita a antiga magia e suscita uma nova magia, como afirma Morin (2002, p. 111). A emoção se converte em magia. Criar novas magias é renascer os processos de interpretação e criação. Criar a partir das relações mágicas, sublimes, narrativas.



Mestre Zézito no circo montado no quintal de casa/GO (Huzak, p. 115)

As rodas contam histórias infantis, mas nada como um bom palhaço contador de histórias para iluminar nossas fantasias. O palhaço é mágico sutil e direto, claro e escuro, sorriso e melancolia. Muitas histórias são contadas, muitas mentiras, brincadeiras, sapequices e estripulias, piadas, anedotas e fábulas. O palhaço diverte seu público, canta, dança, pula. Esse da fotografia parece narrar um conto. Ele tira de sua linda maleta colorida um boneco grande, negro, loiro, de roupa social. Senta que lá vem a história. E, era uma vez... O menino o escuta atentamente. Na imagem, ele aparece só, escorado num poste. Seria um poste que sustenta a lona do circo? Ou um poste de sinalização de trânsito? O chão é de terra, o banco, de madeira. E no fundo da cena, vemos prédios.

O momento em que estão compartilhando parece muito agradável, prazeroso e de cumplicidade. Parece fim de tarde e o pôr-do-sol ilumina o palco improvisado. Esse improvisado é a característica principal para ser um palhaço. Inclusive, eles estão em todos os lugares. Não importa se a lona do circo está montada ou não. Não importa se estão diante de

público grande. Para eles, o que importa é o sorriso. Estão sempre prontos para brincar e divertir o povo. Narram de improviso, ou contam as mesmas historietas da vovó. Suas histórias são cheias de diferentes personagens, tramas, desastres, tropeços, casamentos, vizinhos, amigos e muitas aventuras.

Kossoy aborda a importância de preservar a história e a memória através da fotografia. A fotografia é a contação de histórias inaudíveis. Ela guarda memórias e preserva histórias pitorescas de famílias, cidades, fábricas, culturas. Ela resgata nomes, hábitos,

a calma de certas ruas e o burburinho de outras, a moda, o gesto, um certo ritmo no andar, a malícia no olhar..., o comum e o suspeito, o explícito e o implícito. É o espetáculo da cidade, identificável pela aparência gravada da imagem fotográfica: precioso documento, que preserva a memória histórica. Trata-se, contudo, de um espetáculo misterioso em sua trama em seus códigos em seus símbolos, naquilo que esconde *intra-muros*, nos seus segredos não revelados (KOSSOY, 2002, p. 129).

Pela imagem fotográfica preservamos histórias passadas e podemos construir outras. Des-velamos, re-velamos, tornamos visíveis as figuras e os fantasmas. Podemos nos arriscar ao jogo de palavras, que transforma a experiência em palavras, e ao jogo não-verbal das formas, cores e texturas. Podemos nos comunicar pela linguagem narrativa dos textos e das imagens.

Nas relações imagem-texto, percebemos que uma imagem sem acompanhamento de nenhum tipo de texto (sem uma legenda, por exemplo) pode ter um poder descritivo derivado do efeito de iconicidade que permite formarmos um discurso verbal. Esse discurso pode ser menos preciso do que o visual, mas também encontramos o contrário, em que imagens podem ser menos precisas do que um texto. E geralmente as legendas e os títulos das imagens nos ajudam a dar um norte para a interpretação, para formarmos um discurso. A palavra discurso vem do verbo *discurrere*, de correr por vários lados, de maneira desordenada, caótica e aleatória. O discurso das mídias – a imagem de um social que perdeu qualquer orientação – expressa as paixões, os afetos, os sentimentos vividos no dia-a-dia da existência imediata. A fotografia possui esse imediatismo revelador da conexão afetiva. (MAFFESOLI, 1995 p. 82).

Ainda segundo Maffesoli, parece que a “socialidade” da pós-modernidade necessita de um “primeiro silêncio”, como chamou o poeta Rilke. O silêncio prepara o espírito para valorizar o vivido, as vivências e as experiências. “Vivência um pouco materialista, atravessada pelo gosto, pelo presente e pelo prazer partilhado. Vivência que sabe calar-se sobre o que se pode ou não se pode, ou não se quer mais falar” (MAFFESOLI, 1995, p. 85). O silêncio pode ser quebrado pela palavra, mas pode ser perigoso, pois revela o oculto, ambíguo

e o comum. A palavra expressa um estado de alma e uma cultura social. Também influenciado pelo pensamento do poeta Hölderlin, Heidegger acredita que a fala é o mais perigoso de todos os bens, pois é a consciência do ser, é o que pode enganar e ameaçar o leitor.

A imagem não apenas ilustra ou adorna um texto; explica ou representa uma expressão da alma e da cultura. A imagem fotográfica fala, dialoga, interage. Para Bruner e Piaget (apud BARTHES, 1990, p. 22), não há percepção sem categorização imediata, a fotografia é verbalizada no exato momento em que é percebida. Só é percebida se verbalizada. Trata-se da conotação perceptiva. Não concordamos exatamente com essa ideia, pois acreditamos no poder da imagem tal como ela é. Diante de uma imagem podemos verbalizar algo, transformar a imagem em palavras, ou não, simplesmente observá-la.

Há um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto. Em função das imagens mentais, forma-se uma *tensão perpétua* no espírito do receptor, quando ele fica diante da imagem fotográfica, ou da imagem e do texto. Uma imagem pode ser reelaborada em conjunto com um texto e aplicada em um meio específico. Pode servir simplesmente para constatar alguma coisa. Ela também pode ser mostrada de forma opinativa, com o propósito de conduzir (ou controlar ao máximo) o ato da recepção: “São, enfim, as interpretações pré-construídas pelo veículo que irão influir decisivamente nas mentes dos leitores durante o *processo de construção da interpretação*” (KOSSOY, 2002, p. 55).

Para Roland Barthes: “com relação à imagem, o texto tem uma função de *ancoragem*, ou uma função de *revezamento*.” Ancoragem é a legenda. O revezamento acontece quando o texto quase substitui a imagem. Apesar da riqueza expressiva e comunicativa de uma mensagem visual, “há coisas impossíveis de dizer sem recorrer ao verbal” (1990, p. 110). O verbal traz as “indicações precisas de lugar ou de tempo, as indicações de duração, os pensamentos ou as palavras dos personagens.” Nas imagens aqui pesquisadas, as legendas estão separados das imagens. No livro de Mila Petrillo a legenda está nas primeiras páginas; no livro de Iolanda Huzak, a legenda se encontra no final. Para construção da narrativa usamos a função de revezamento, que expressa em palavras a mensagem visual.

As imagens contam histórias inteiras ou apenas fragmentos de histórias. Contar uma história é organizar uma série de elementos espetaculares, a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva ou poética do mundo (Betton, 1987, p.1, apud CORDEIRO, p. 23). São os fragmentos que se entrecruzam e conectam as ideias. Quando várias imagens formam uma sequência, o significante de conotação se encontra ao nível do encadeamento.

Pensamos então a ficção como encruzilhada, como a narrativa dos encontros, dos *entres*, das conexões. Segundo Armindo Bião²⁸, a encruzilhada é uma representação perfeita do corpo humano e do cosmos. Como as naus e caravelas da renascença e do barroco, encruzilhadas ambulantes, navegantes maiores que muitas cidades ancoradas nos palcos dos teatros de pau e corda. A encruzilhada é a casa da angústia existencialista da escolha. Os teatros são encruzilhadas de dança, ópera, música, magia, diversão, sobrevivência. Onde cruzam pessoas de todo tipo, inclusive, aqueles à margem, que só aí encontram seu lugar. Lugar de culturação e transculturação. Não se comunicam, se encontram. Podemos pensar nos teatros de Paris, Argentina, seu tango argentino e o candombe uruguaio, o samba, o fado, o flamenco e o jazz. Os ritmos musicais típicos de cada país têm origem africana. Os ritmos, as danças, as rodas, as contações de histórias são encruzilhadas de saberes e vivências.

“Onde cresce o perigo, cresce a possibilidade de salvação, retomada, superação, implicação transcendental. O quiasma, a forma da cruz (a mistura, não separação). O ser-com é esse cruzamento.” Maffesoli²⁹. Portanto, podemos refletir sobre a narrativa formada pelo ‘nós’. A potência ficcional advinda da energia fusional do ‘nós’. É a narrativa como ato social e um ato de narrar implica um uso afetivo. A narrativa é encruzilhada também porque é elo entre compreensão e comunicação. Ela liga o mundo vivido. Narrar é relacionar ideias, por isso também é comunicação. No ponto zero da comunicação, no ‘nós’, encontramos o silêncio.

A ficção como silêncio é o indizível, íntimo, secreto e sagrado. É pela estética do silêncio que a ficção atinge sua narrativa mais bela; simples e complexa, ao mesmo tempo. As reflexões de Patrick Tacussel³⁰ contribuirão para pensarmos essa potência ficcional da imagem pelo silêncio: A “estética do silêncio não deixa menos que a ética do dever calar”. O silêncio não é apenas o calar, ele materializa uma distância do espaço e acaba com as distâncias, pois o silêncio é também o exercício da impossibilidade. Dupla impossibilidade da palavra – nada dizer ou dizer nada.

O sentido de uma narrativa se forma no desnudamento, na receptividade ativa, na atenção interna aos movimentos da alma. O silêncio é o corte entre o sujeito falante e o sujeito

²⁸ Ideias proferidas por Armindo Bião (UFBA) na palestra *A comunicação nas encruzilhadas da Esfinge de Hermes, Mercúrio, Exu e Maria Padilha: ditos, não-ditos, interditos e malentendidos*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 03/11/09.

²⁹ Em palestra já referida.

³⁰ As próximas ideias sobre o silêncio foram tiradas de sua palestra *O silêncio ou a intensa comunicação: formas e figuras de uma troca sem palavras*, durante o X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 05/11/2009.

que recebe. No silêncio das coisas, somos convidados a ultrapassar as coisas, encontrar o silêncio interno. No silêncio, acolhemos o conforto interno. É a alma que se auto-reflete. Escutando o silêncio se volta para a interioridade. É aí que encontramos a potencialidade ficcional das imagens. É interna, e não externamente, nas superfícies imagéticas. Esse é o mistério.

A presença do sagrado está aí. O sagrado do ser está no indizível, na comunicação que liga o outro conosco. A linguagem não funda a comunicação. Um sentido basta para a relação. A recepção do entorno está no afetivo, não discursivo. No espiritual afetado. O homem se encontra na capacidade do silêncio, não à falta de palavra, mas no modo de ser no mundo. Abre-se para o jogo das intuições. As expressões e a comunicação podem parecer antagônicas. A comunicação se estabelece e as palavras quebram as relações sociais. São co-autores que se comunicam. Como a particularidade de cada ato, que é dado por si mesmo, na vivência, na experiência. E pelo afeto se sociabiliza. O nível estético se relaciona à forma lúdica e social, co-perceber e co-participar das afetividades. Pela estética do silêncio compreendemos a nós mesmos, ao mundo e as imagens. Compreendemos as mensagens que transitam. “Uma imagem sempre constitui uma mensagem para o *outro*, mesmo quando esse outro somos nós mesmos” (JOLY, 1996, p. 55).

4. Potencialidade poética

a. Comunicação (e) Poética



Edisca/CE (Petrillo, p. 250)

Os corpos em dança são movimentos que embalam magia. A poesia de nossos encontros e desencontros. A leveza, a doçura, o equilíbrio, a música que conduz os passos da vida. O brilho não perdido e os sonhos que são seguidos. A força do caminho está na união do corpo, mente e espírito. A comunicação do visível e do invisível. Na luz interior que pulsa firme, uniforme, invertida. A inversão como possibilidade de (re)criar o dia. As inversões de sentido. As inversões de linguagem. A potência da inversão como cristalização da leveza. O vento que sopra interno faz cair as pétalas de sangue na cabeça do menino. Gota a gota. É preciso o fogo para mantê-lo como vela. Ela, de vestido branco de renda, como fada, segura para o alto, com delicadeza, uma sombrinha sem sombra, meio (in)visível. A ausência de pano é o ponto mágico da fotografia. É onde o suspiro se instala. A completude está na ausência. É a poética da imagem.

As hastes armadas sugerem uma sombrinha. Elas estão em eclipse, que fundamenta o discurso implícito das mensagens. A eclipse é uma figura de linguagem que joga com o não-dito, o subentendido. Eclipse é aquilo que, pela omissão, compreendemos. “Sua ação é mais sutil: em vez de desenvolver um argumento por sua afirmação explícita, desenvolve-a indiretamente, jogando com o saber do leitor ou do espectador criando assim um sentimento de cumplicidade entre iniciados” (JOLY, 1996, p. 107). A cumplicidade é o estado de participação afetiva, à qual já nos referimos. É a experiência da abertura para o relacionar-se, projetar-se, lançar-se ao mundo. É o com-viver e se deixar ser afetado. Essa é a comunicação poética: do movimento de cumplicidade com a experiência da leitura de imagens. Deixar ser afetado pelas imagens e pelos seus sons, suas cores, suas narrativas, seus movimentos, seu brilho, seu opaco, seu visceral e seu superficial. É a comunicação como relação estética com o mundo³¹.

Pensamos a comunicação poética também como inversões de narrativas. Uma narrativa escrita por um outro ponto de vista. Vemos essa inversão de narrativas tanto no conteúdo da imagem acima, quando apresenta a sombrinha que deveria proteger, (mas, pela falta de pano, não protege), e pela transposição de sentidos da narrativa criada pelo leitor. A narrativa poética de uma imagem é a experiência silenciosa não-linear e linear, ao mesmo tempo. Veremos nesse último capítulo que a potencialidade da recepção poética ocorre pela comunicação estética, pela força onírica e invisível, pela projeção imagética, pelo compartilhamento, pelo conteúdo sensível das imagens fotográficas, pela metáfora, pelo silêncio, sublime e sagrado. O sagrado é a ligação dessas ideias, das partes e do todo. Quando falamos em inversão, invisível e poética, pensamos também na fotografia fantástica e das sensações que essa arte nos instiga.

Uma fotografia é fantástica quando propõe uma atmosfera de sonho e de irrealdade, construída ao longo de sua própria história. “São situações que não vemos que, no entanto, ocorrem continuamente, ininterruptamente no nosso cotidiano, situações que configuram mundos paralelos. Devemos perceber essas realidades mágicas que ocorrem no mundo. Devemos buscar essa dimensão que nos escapa”, alertou Boris Kossoy no site do Foto Clube 508f³². Uma imagem fantástica recria o mundo poeticamente. Ela estimula a imaginação e a reconstrução das histórias no momento da recepção. É um processo artístico de compartilhar e

³¹ A comunicação como relação estética com o mundo é uma ideia de Ciro Marcondes Filho durante curso comunicação, na ECA/USP, de 10 a 21 de agosto de 2009, “A Imagem, o Ser Infogênico e os Dilemas de uma Filosofia para a Era Digital”.

³² Disponível em: <http://fotoclubef508.wordpress.com/2009/06/08/a-melhor-foto-de-boris-kossoy/>
Acessado em: 28/07/09.

revelar os mistérios e os sonhos do imaginário poético. Segundo Bachelard (2001), a imaginação criativa está justamente no poético.

Podemos pensar a imagem como mediadora poética, como possibilidade visual de apresentar os fundamentos perceptíveis do registro e as interpretações iconográficas de alguma coisa. Assim como as palavras e os gestos, as imagens intermedeiam a percepção subjetiva do homem e de seu mundo. Os homens constroem realidades e criam imagens como projeções subjetivas do mundo. A fotografia como projeção subjetiva, é uma expressão de um olhar próprio de cada fotógrafo. Assim como a arte, ela “apóia-se em uma poética própria, um sistema de sinais sensíveis, reorganizado, o tempo todo, em função da natureza das intenções do autor” (HUMBERTO, 2000, p. 29). Essa arte atua como uma força mobilizadora de descobertas encantadas e de surpresas que serão compartilhadas e nos permitirão novas maneiras de ver e sentir o mundo. “A arte trabalha com a invenção de sonhos intransferíveis, mas deflagradores de outros sonhos, animadores da aventura de viver a imaginação. A arte vive da experimentação, da revolução diária de nossos modos particulares de expressão” (idem).

Portanto, estética aqui não falamos necessariamente dos valores extrínsecos ou intrínsecos da imagem ou de dogmas de valores, mas de uma sensação, um poder mítico oriundo do movimento dialógico comunicacional (homem, mundo e imagem). Iser coloca a estética como jogo interpretativo entre o que se percebe e o que se apresenta³³. Mais do que estética, é a *aisthèsis*, uma sensação que provoca, pelas metáforas e narrativas da imagem, o sujeito-homem inserido num mundo simbólico. Estética como relações humanas; e imaginário como relações estéticas. As sensações unem as esferas pessoal e social. É “por meio do *estético* que se estabelece a relação de consumo imaginário” (MORIN, 1969, p. 82). Uma estética do produtor e do receptor de sentidos, o receptor produz internamente ligações associativas, formando novas imagens, e as projeta externamente. Ambos produzem e consomem o imaginário simbólico.

Como a arte, tanto o ato de fotografar, quanto sua recepção são momentos de revelação de mistérios, percepções do sensível, redescoberta de nós mesmos e de ativação espiritual de nossa natureza sonhadora e curiosa. Nesse instante, forma-se uma visão da realidade reinterpretada, a partir dos sonhos e de alucinações vividas somente na imaginação. Uma espécie de viagem impune, na busca de razões e explicações. São experiências, sonhos e novas realidades a serem compartilhadas. “Sempre existirão infinitos mundos a serem

³³ Apresentação de Humberto Keske durante Intercom 2009, em Curitiba/PR.

descobertos, imensos e desconhecidos mares a serem velejados e intermináveis sonhos a serem visitados” (HUMBERTO, 2000, p. 47). Mundos e possibilidades a serem experimentadas.

Se a arte e a fotografia vivem da experimentação, elas vivem de investigar, examinar, buscar novos espaços para criação, conhecer limites do nosso mundo sensível, arriscar e ousar nesses limites. Por isso, o ato de fotografar gera autoconhecimento. Somos lançados para dentro de nosso universo de curiosidades e de experimentações; para um universo de nossas constantes transformações. Como descreve Luis Humberto: um processo lúdico, ao mesmo tempo sofrido e prazeroso, porém uma necessidade humana básica. O processo artístico “é um mistério que propõe decifrações, toca e transforma, faz pensar e comove” (2000, p. 30).

Refletimos sobre esse processo que acredita na presença da possibilidade poética em todas as formas de expressão. Uma possibilidade de abertura de novos espaços e ampliação de nossa percepção. “São toques iluminadores de um universo sensível, tocados por ele” (ibidem, p. 102). São experimentações, revelações, transcendências, contemplações. É um universo das paixões, entregas, ousadias, penetrações e percepções. Um mundo do indecifrável, inconsciente e misterioso. Porém, “a tarefa da arte consiste em fazer que a ideia seja acessível a nossa contemplação sob uma forma sensível” (HEGEL, 1985, p. 128). A imagem é a porta de acesso para que o homem se comunique com outros mundos, com outras dimensões, outras possibilidades de pensamentos. A experiência de nos conectarmos e sermos descobertos.

O homem é um ser-de-comunicação, que interage e se relaciona com os outros seres de diferentes formas. Pensamos comunicação como comunhão; como troca de experiências dentro de uma comunidade; como união-comum. É um acontecimento em que as partes se unem, sociabilizam e transformam-se. O silêncio é uma forma de comunicação, pois é um estado, um jeito de estar no mundo, um modo de ser em relação aos outros. Justamente aí, a comunicação é pura *aisthêsis*, sensação. Comunicação pelos sentidos.

Comunicação pelos sentidos está na ordem da atração por relação. Esse jogo ocorre com as imagens fotográficas que apresentam suas belezas próprias. Essa beleza é percebida a partir de muitos olhares. Um deles é pela linguagem aberta vertical que a fotografia proporciona. Vertical para baixo, em direção ao abismo, ou para cima, em direção à transcendência. Essa linguagem vertical se comunica por meio de um tempo não-cronológico, um tempo outro, particular do contemplador e não do mundo ao redor, fruto de cada experiência. Um tempo daquele contemplador e um tempo daquela imagem. Cada um demanda uma duração diferente de observação. Por meio do tempo podemos pensar a

comunicação poética da fotografia, pois ela possui a potencialidade de re-velar uma clareira de muitos significados. Ela revela belezas, fissuras, angústias, levezas, multiplicidades, velocidades, texturas.

A imagem, nesse caso, é a objetivação da forma (o finito, segundo o idealista alemão Schelling³⁴) perante uma subjetivação da matéria (o infinito). Para Schelling, beleza é o infinito dentro do finito. A beleza (e o feio também) poderia ser comparada à noção de *punctum* – de prazer e gozo da imagem – de Roland Barthes (1984). Ambos chamam atenção pelo que seduz, capta e provoca o leitor para iniciar a comunicação. Na imagem está a manifestação sensível e finita do infinito, do universo sensível. A finita é também inerte, sígnica, geométrica, morta e perene. É a propriedade da imagem fixa. Porém, apresenta o poder estranho de motivar as ações da alma, os movimentos do cérebro e as imagens mentais. “Os movimentos são como signos que provocam na alma alguns sentimentos” (SARTRE, 2008, p. 13). Os movimentos são os inícios de comunicação entre homem e imagem, como já falamos, mas são carregados de sensibilidade.

Essa sensibilidade que nos interessa. E nos interessam as relações de potencialidades receptivas e a comunicação entre imagem e observador. Nesse jogo de projeções, captações, interpretações e relações mágicas entre os dois. O que percebemos está ligado também às produções, edições e adaptações que as imagens sofrem. Elas produzem novas poéticas. Alteram a dimensão da exposição do conteúdo sensível. Alteram a experiência estética, ou seja, a continuação ou não dos mistérios. Esses mistérios existem, pois, numa fotografia, não sabemos o que é realidade e o que é sonho. Ela é documental, vigilante e onírica ao mesmo tempo. Como diz Morin: “sonhadora e vigilante, a estética é o que une sonho e realidade” (2002, p. 182). Nós partimos de referentes reais, existentes na primeira realidade, que, como num passe de mágica, tornam-se ficção. “O objeto de estudo da estética é real, é um objeto humano, social e histórico” (PERSICHETTI, 2001, p. 99).

Simonetta Persichetti, em sua tese de doutorado, reflete sobre a poética pela estrutura sensível da fotografia documental. A poética formadora de uma linguagem visual. Ela trata da poética como sinônimo de estética para pensar a fotografia crítico-documental latino-americana. A estética se dá por uma percepção consciente e inconsciente que forma (e não revela) uma linguagem visual. A fotografia, para ela, provoca uma reação estética que nos leva à completa transformação dos sentimentos. É pela junção do visível e explícito e do invisível e implícito que construímos e damos sentidos a uma cena, ou seja, a estética guia

³⁴ Ver mais em SUASSUNA, 2008, p. 82.

nosso olhar pela superfície da fotografia e forma o discurso imagético. Portanto, temos que dar a devida importância aos sentimentos, às reações estéticas, aos sentidos. “Quando deixamos de lado o sentido, para nos fixarmos no significado, empobrecemos nossa percepção” (ibidem, p. 128).



Meninos no alto do Morro do Macaco/RJ (Huzak, p. 156)

Meninos-homem-aranha que jogam com seu herói interior e buscam a liberdade para si e a liberdade para o outro. A primeira é o homem como liberdade, posto diante da necessidade cega indiferente ao mundo³⁵. A segunda é a liberdade logo ali adiante, à frente, do outro lado. Elas se misturam, pois o libertar-se é ir ao encontro do outro lado. Os meninos brincam na grade em busca desse libertar-se. Jogam-se para o aberto, para o desconhecido, porém são bloqueados pela cerca, pela proteção-limítrofe. E nesse muro transparente eles se divertem pela liberdade de poder subir, mas ficam agarrados pela necessidade de proteção para não cair. Jogam-se e se prendem. Há uma vasta paisagem e uma vidraça. Veem a possibilidade e a impossibilidade. Eles pertencem a um mundo de necessidades inconscientes e da vontade de liberdade, consciente. As ações do homem e mesmo o registro fotográfico se fundamentam nesse paradoxo entre as atividades inconscientes (da necessidade) e as conscientes (da liberdade).

³⁵ Como afirma Hegel e os demais estetas idealistas alemães (Schelling, Schiller), segundo SUASSUNA (2006).

Quando a fotógrafa visualizou os meninos pendurados, aquela cena tinha a potência de se tornar uma “necessidade”, um acontecimento que está lá para ser captado. A imagem sugere uma espontaneidade dos jovens e uma presença “casual” da fotógrafa naquele local. A interpretação subjetiva que a fotógrafa faz é a sua liberdade artística de perceber aquela cena e registrá-la. Entretanto, ela está engajada na “necessidade” inevitável de pertencer àquele momento. Essa cena a fascina e atrai seu olhar. Percebemos as forças opostas que conduzem o agir humano: o que deve ser (a fatalidade da necessidade) e o que pode ser (o acaso da liberdade).

Paradoxalmente, os meninos buscam a liberdade e a segurança, pois estão agarrados numa cerca alta de proteção. Meninos-aranha do perigo e da alegria, da mobilidade espacial e do limítrofe. Eles buscam o lúdico, a brincadeira e a alforria. Eles sonham ir além do limite. Olham para o horizonte longínquo e sacralizam esperanças. Na imagem vemos anarquia, bagunça, caos, confusão, indisciplina, típicos do mundo infantil; mas também uma estrutura, um arranjo, uma montagem, uma organização formada pelos corpos dos meninos dispostos aleatoriamente. Na medida em que eles percebem a paisagem a sua frente, são registrados como paisagem, pois são sujeitos na vida e estão sujeitos na fotografia. Estão submetidos num espaço-tempo compartilhado. Visualizam um mundo e são visualizados. E nós, leitores da imagem, recebemos essa paisagem única, que conecta as partes e forma o todo. Estamos falando de experiências, de conectar as experiências.

Assim como os meninos se projetam na cerca de arame e projetam, através dela, seus sonhos, a imagem é uma projeção da visão de mundo da fotógrafa e do mundo ao qual estamos ligados. Estamos diante de uma projeção da realidade. Estamos presentes num aqui e agora que entra em contato com aquela imagem. Porém, ela nos remete a uma outra realidade, a um outro espaço que alcançamos pelo imaginário. Se estivéssemos presentes naquele morro, teríamos outro sentimento. A experiência estética é relativa à narrativa discursiva e estética daquele momento. Portanto, estamos olhando aquele momento congelado indiretamente. Pela imagem fotográfica interpretamos os símbolos e mitos que nos são apresentados e num movimento conjunto entre o entendimento racional e a percepção sensitiva, o jogo da ação comunicativa legitima a imagem fotográfica ao seu tempo histórico e contexto cultural pela *aisthèsis*.

Logo, a imagem projeta todos os símbolos e mitos de sua cultura, de seu tempo, de seu mundo. Pela *aisthèsis*, ou seja, pelas sensações e sentimentos, a imagem se comunica por meio de seu conteúdo sensível. Ela comunica ao compartilhar suas vivências. Para Maffesoli,

a imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte, orgiaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*) (1995, p. 93-94).

A imagem compartilha sentimentos do coletivo. Herman Parret acredita que o ser humano precisa buscar fundamentos na comunidade (1997, p. 184); buscar fundamentos onde se encontra a comunhão de sentimentos, valores, modos de vida, experiências, linguagens verbais e não-verbais. Por isso, a desconstrução dos sentidos das imagens está tão atrelada aos sentidos da comunidade, do ser social.

o homem é um ser-de-comunicação. Seu rosto é um espelho ou painel que retrata para o exterior as dimensões de sua interioridade. As contrações da testa, as manifestações faciais, a eloquência do olhar, as variadíssimas formas de estar são tipos de comunicação que fazem do homem um ser-da-comunhão (GIRARDI, 1988, p. 51).

O ser-de-comunicação é um ser que se revela a todo o momento. A cada palavra escolhida, a cada gesto, a cada postura, a cada modo de estar no mundo. Os meninos da fotografia dependurados na cerca, o ângulo que a fotógrafa escolheu, as leituras feitas das imagens e o tema aqui pesquisado. Tudo são elementos de comunicação. Tudo são manifestações e projeções. São modos de ser, experiências e vivências que lançamos para os outros, para o outro interpretar. Segundo o poeta argentino Roberto Juarroz, “a partir do momento em que se dá a experiência poética, ela se confunde com o vital, se integra. A poesia é um modo de vida ou não é nada: se é um modo da linguagem, da expressão, é portanto um modo de ser, não de fazer” (apud CASTRO, 2007, p. 55).

O ser-de-comunicação pode optar em adotar a poesia como um modo de expressão ou pode optar por outra forma como o teatro, a dança, a música, a fotografia, o cinema, o direito, a engenharia. São escolhas que manifestam nosso ser interior, nossos valores e maneiras de ver o mundo. O que não podemos optar é em não comunicar ou não projetar nada. O homem em si já é uma imagem. E quando ele interpreta outras imagens, busca lá fundo, dentro de si, suas verdades, histórias, associações, sentimentos, reações.

O processo de desconstrução da fotografia, segundo Kossoy, contribui para entendermos os fundamentos da estética particular da fotografia. “A partir dessa desmontagem é que se pode perceber em que medida a fotografia, seja em sua montagem, seja em sua recepção, sempre dá margem a um processo de construção de realidades” (2002, p.

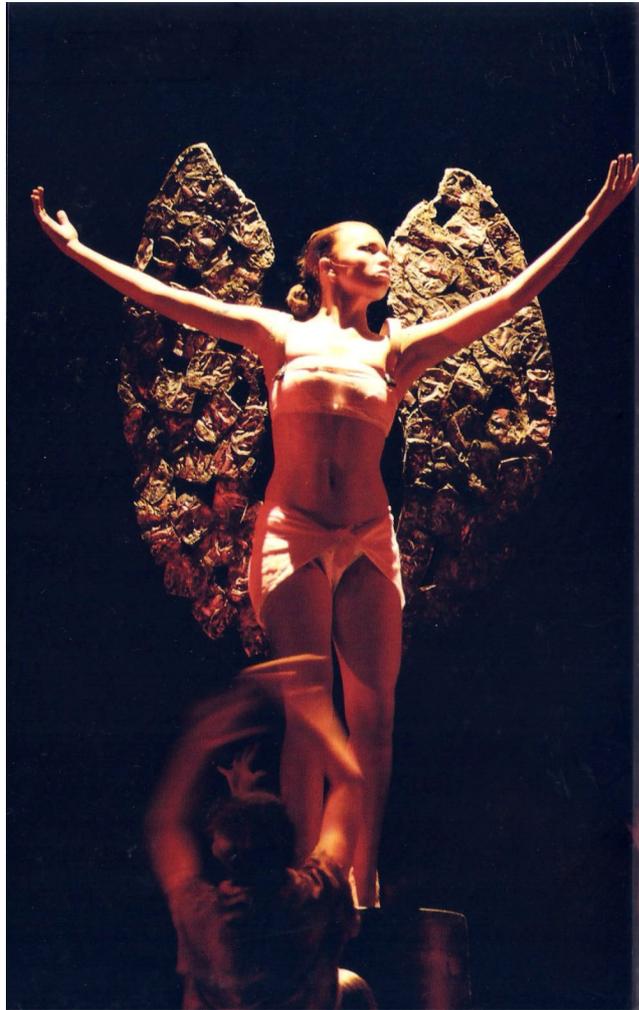
42). Esse processo constitui os fundamentos da estética, mas questionamos: que fundamentos são esses? Martin Heidegger afirma que o fundamento de uma obra artística é o ato de poetizar, fazer com que algo revele o oculto, o obscuro, o não-dito, o que está escondido e não visível. Além do poético, o pensar também diz a verdade sobre o ser. Eles permitem esse deixar-ser.

O princípio do fundamento é, portanto, aquilo que simultaneamente lança uma estranha luz sobre o caminho (de desvendar imagens) e nos mostra que, quando nós compreendemos os enunciados fundamentais, alcançamos uma região singularmente crepuscular e perigosa (HEIDEGGER, 1999, p. 26). Fundamento é o que *é*³⁶. Aquilo que não-é, a ausência, o invisível, é o primeiro lugar do silêncio. Esse caminho de pensar os fundamentos é o processo de poetizar. O poetizar é o olhar sem-fundo. Quando chegamos no sem-fundo, temos a metáfora.

A poética é o fundo sem-fundo. É o esquecimento em si. É expressão da alma cultural de cada povo (HEIDEGGER, 1958 e 1999). É perigoso, pois é sombria e está baseada em revelar a arriscada abertura da imaginação fluida e subjetiva do ser humano. Desvendar esses mistérios das imagens é buscar essa leitura de fundo, poética é perigosa. É movimentar-se na abertura contemplativa pela floresta nebulosa, em direção a esse caminho sem fundo. É sem fundo e sem saída, pois o processo é circular e contínuo. Enquanto vemos uma imagem, interpretamo-la pelas suas ficções e poéticas. São os riscos aos quais nos jogamos.

³⁶ Grifo do autor.

4. b. Metáfora e Sagrado



Edisca/CE (Petrillo, orelha da contracapa)

Um anjo brilhou no céu. Nessa noite, ela sentiu um calor no peito. Um calor suave, doce e sereno. Uma vontade simplesmente de ficar. Ali parada. Olhando para os lados. Ela estava suspensa no alto. Brilhava entre sombras, parecia Jesus. Pairava sobre nós com suas asas gigantes. A luz dos céus a transformara em anjo. Um aviso. Um chamado para a transmutação em borboleta cintilante de asas texturizadas, marrom-glacês. Asas de pedra? Asas de papel? Asas de sobressalto, pernas de apoio, olhos de águia. Sua força é a mesma que sua fragilidade. Mas seu mito acalentador cresce com sua aparição. Ela vem e vai. Some na escuridão e aparece de repente. Quando presente, pedimos por ajuda. Um anjo pode ser o salvador ou o assustador. É o sentimento terno e esquisito ao mesmo tempo. Para nós, é a voz inaudível, é o canto tocado, é o olhar atento e cuidadoso que nos protege. É o invisível e oculto materializado por metáforas. Nossos anjos estão aí, sempre aí. Sem eles, pisamos em falso, tropeçamos, caímos.

Nós sabemos que o que vemos não é um anjo exatamente, mas representa um anjo. A menina alada na fotografia simboliza a figura de um anjo. Na realidade, não vemos anjos e não sabemos como eles são fisicamente. Mas a pouca roupa da menina... o que quer dizer? Será que ao compor o figurino da peça ela pensou que os anjos não vestem roupa, mas não quis aparecer desnuda? Meio anjo, meio Jesus? Ou será que ela pensou num anjo coberto com um lençol e preferiu uma vestimenta mais sexy? Seria, portanto, um anjo sagrado ou profano? Se dizem que os anjos não têm sexo, essa imagem mostra o contrário. Expõe o corpo, as formas, os volumes, o contorno plástico dos movimentos. Sua sutileza está em expor e não-expor. Está entre o celeste e o mundano. O palpitante e o analgésico. O barroco e o clássico. A adoração e a execração. Uma imagem que joga com os sentidos, que mostra uma outra imagem, de uma menina-anjo.

Uma imagem é comunicação verbal ou não-verbal? Vimos no capítulo anterior a narrativa fotográfica pelos dois aspectos. E podemos pensar a recepção poética no mesmo sentido. A imagem se comunica verbalmente ao ser transformada em palavras e, não-verbalmente, enquanto compreensão silenciosa. Nas duas formas a propriedade metafórica da imagem se manifesta. A metáfora é o jogo fusional, é onde os sentidos são re-significados.

Chantal Maillard nos apresenta uma proposta de razão poética a partir da metáfora. Ela dialoga principalmente com filósofos como Sartre, Heidegger e María Zambrano. A metáfora trabalha com a comunicação não-verbal e com a verbal, com as palavras. As palavras, dentro de narrativas, têm muitas funções de linguagens: referencial, fática, emotiva, poética, metalinguística. A imagem também pode ter essas funções, irá depender do propósito a que se define. Para o pensamento 'metafísico', segundo Maillard, a palavra é um elo entre os deuses e o homem. É a tradução do mundo divino de forma compreensível para o povo. É eternizar naquela mensagem, a mensagem de um Deus. A imagem é a expressão de um ser determinado pelas sucessivas interpretações de seu passado coletivo (1992, p. 49). Para Zambrano, o jogo de metamorfose pertence aos deuses; é a qualidade do sagrado e de todo o numinoso, divino, que o real encerra. Não se deve buscar o sentido da metáfora em seu termo em si, nem em análises lógicas, mas na sua capacidade de transformação (ibidem, p. 122).

A metáfora visual apresenta-se como uma atitude poética, que abre espaços para a simultaneidade de pensamentos: o racional e o emocional. O racional é mais linear e faz sentido como a argumentação; é a compreensão da imagem pela transformação dos sentimentos em palavras e em ideias. O pensamento emocional é como os sonhos da psique que se desenrolam confusamente, sem unidade, sentido e sem tempo algum. Ao produzir as

metáforas, o homem precisa desvendá-las e nesse processo ele entra em contato com o externo (a imagem fotográfica) e o interno (seus pensamentos). A imagem poética, ou metafórica, permite essa abertura e tensão para a dimensão desveladora e à imaginação criativa. O objetivo da metáfora, para Maria Zambrano, é despertar o ser total do homem, pois se trata de uma “linguagem” criativa, exigindo constante diálogo do ser com o que está externo e interno ao homem (MAILLARD, 1992, p. 95).

Aristóteles define a metáfora de outra forma, não argumenta sobre buscar internamente os sentidos criados, mas sim em usar essa linguagem inovadora para transpor os sentidos, chamando algo de um nome que designa outra coisa ou uma coisa análoga. Como exemplo ele traz: “a tarde como a ‘velhice do dia’ e velhice como ‘a tarde da vida’” (Retórica III, 1407a, p. 14, apud MAILLARD, 1992, p. 99). Essa linguagem criativa contribui para a metáfora ser um meio de se conhecer novas palavras. As comparações que fazemos são metáforas que esperam ser desenvolvidas. Enquanto comparações, as ideias são condensadas e distantes entre si. A metáfora funde esses conceitos, ela sintetiza, superpondo os campos dos conceitos. “A metáfora é o ato integrador que cria essa semelhança”³⁷.

Maillard apresenta dois tipos de metáforas. A primeira é a epífora, que significa superação e extensão do significado mediante comparação; é a metáfora comparativa. A segunda é a diáfora, que cria novos sentidos mediante justaposição e síntese. Essa é a da conexão, interação e associação de ideias. O homem organiza as relações. As razões que fazem o homem criar as metáforas comparativas são puramente estéticas, no sentido de decoração, não de criatividade, pois funcionam como objeto de recriação ou de agrado intelectual (ibidem, p. 101).

A metáfora permite que algumas palavras ‘pintem’! As imagens pintam também, o que quer dizer que elas podem significar as coisas no ato, de imediato. Nas imagens fotográficas essa percepção pode ser rápida e imediata ou não. Para isso é preciso estar consciente da dualidade de sentido da expressão e da simulação. Quando os sentidos da imagem não são assimilados imediatamente, ela comunica-se dissimuladamente por meio da verossimilhança, pois não apresenta exatamente a coisa em si, mas um indício do que se parece. É um caminho, uma dica a ser trilhada cognitivamente para se reconhecer o *analagon*, o análogo, o que se pretende apresentar.

Por isso a metáfora é como um núcleo de uma linguagem aberta. Ela cria uma semelhança, uma representação, um símbolo; não é uma identificação real. Para uns, soará

³⁷ Tradução nossa: “La metáfora es el acto integrador que crea dicha similitud” (MAILLARD, 1992, p. 99).

como “verdade literal” e, para outros, como metáfora (MAILLARD, 1992, p. 104). “É uma imagem direta, mas é também metáfora: em um único quadro toda a complexidade de uma situação” (PERSICHETTI, 2001, p. 102).

Conforme Ortega y Gasset, onde se vê uma semelhança real, não há metáfora. A metáfora só quer formar um objeto novo, não de caráter real (apud MAILLARD, 1992, p. 108). A metáfora, para ele, é um ato e um produto, um processo e um resultado. O sujeito não só emprega a metáfora, mas a efetua e a põe em ação. Ela é um ato de criação, em que se dota o objeto com uma nova qualidade. A imagem fotográfica como comunicação metafórica é a capacidade de compreender a realidade que enfrentamos com seu caráter essencialmente metamórfico. É pensar na multiplicidade dentro da unidade fictícia. A capacidade de associação característica da multiplicidade. A metáfora dispõe e articula os elementos de maneira distinta. A beleza do anjo não está nem no anjo, nem no olho de quem o contempla, mas em ambos ao mesmo tempo. Nesse jogo de sentidos, pergunta Jacque Durand: “quando se quer entender uma coisa, por que dela se diz outra coisa?” (apud JOLY, 1996, p. 85). Trata-se da mensagem indireta.

E se pensarmos a metáfora pela sua comunicação não-verbal? Não metáfora como transformação de algo visual em linguístico, mas pelo seu poder de ligação de duas experiências, dois conceitos em um só? Como é o imaginário, que não traz diferenças, mas funde e unifica as imagens fixas e as mentais. Que conexão é essa? Que sentidos são esses? Que silêncios são postados nessa comunicação?

Paul Ricoeur, em *A metáfora viva*, afirma que é a inovação de sentido que supõe a proximidade de coisas até então distantes e permite uma nova forma de ver. Inovar não é fazer algo que ninguém tenha visto, mas dispor ou articular os elementos de maneira distinta. O lugar próprio da inovação é a imaginação. No imaginário não há distinção entre o poético e o científico. O poético é o que permite nossa caleidoscópica e multidimensional relação com o mundo (MAILLARD, 1992, 113). Por isso o poético é um modo de ser no mundo; um modo meio caótico, díspar, ímpar, enigmático, simbólico, de muitas dimensões.

Uma dessas dimensões com as quais nos deparamos na leitura de imagens, além da representatividade metafórica, é a experiência sublime. O sublime é a intensidade de uma experiência estética. Essa experiência estética sublime acontece também pelo sensível, pela comunicação poética. Podemos ser transportados para outro tempo e espaço. Essa é a suspensão. Uma suspensão que atrai a experiência também do sagrado. Nesse tipo de

experiência estética, o fluxo de sentidos percebidos pelo sujeito constrói a narrativa imagética. Na leitura de imagens, entregamo-nos a potencialidade sublime das imagens.

O sublime provocado pela imagem é, para Denílson Lopes (2007), o êxtase místico, marcado pela suspensão. É uma experiência de suspender-se. Uma experiência inominável, de fascínio, que transita entre o ruído e o silêncio, explora todas as possibilidades e todas as artes. São nos detalhes banais do cotidiano que encontramos o sublime. “Hoje, esse reencantamento do mundo vem acoplado a toda uma discussão sobre o retorno do sagrado” (ibidem, p. 40). A fotografia poetiza o cotidiano dos meninos. Como diz Lopes, precisamos ter a experiência criadora de perceber o sublime no banal e destacar as coisas que já se tornaram insignificantes para nós. Precisamos ressaltar o menor, o ínfimo (ibidem, p. 58). Esse conselho serve tanto para o olhar do fotógrafo, quanto para o olhar dos leitores, já saturados com tantas imagens.

A imagem fotográfica pode ter uma beleza, uma intensidade, uma suspensão. São as potências que seduzem os leitores. Ao perceber, compreender, interpretar e apreender essa imagem, o leitor se sente pertencendo a esse mundo. É o sentimento de pertencimento provocado pelo jogo entre o leitor e a imagem. Somos lançados para “dentro” da imagem. É pela revalorização da narrativa imagética que o público se aproxima do mundo contemporâneo (LOPES, 2007, p. 42). Pela narrativa poética há aproximação, distanciamento, suspensão, comparação, fusão, entrega, pertencimento. São várias as dimensões provocadas.

Podemos pensar, inclusive, não apenas nos sentimentos gerados pela internalização das imagens, mas de seu poder comunicativo pela linguagem verbal, pensando agora naquele poder de transformar em palavras a sensação. A palavra abre as relações entre o “inexistente” e o “existente”. A palavra é quando o pensamento toma corpo. Quando uma imagem se transforma em palavra é o momento de re-significação da captura, do que foi apreendido naquele tempo e espaço. A palavra é uma introdução nesse “tempo-liberdade-realidade”, expressão de um homem determinado pelas sucessivas interpretações de seu passado coletivo (MAILLARD, 1992, p. 49). “É na linguagem que o homem pensa, que o homem busca a verdade, desenvolve a sabedoria, constrói a ciência e edifica a cultura. Tudo na linguagem. Nada fora da linguagem. Tudo tem nome. Tudo é denominado” (GIRARDI, 1988, p. 52).

Transformar em palavra um pensamento é nomeá-lo e transformá-lo em imagem. Nomear poeticamente uma imagem é, por meio das palavras, dar existência aos pensamentos, criar uma narrativa, tirar do oculto, misterioso e invisível. O que vemos possui matéria, mas o que refletimos sobre elas, não. Ao mesmo tempo, criar imagens é poetizar o oculto e iluminar

o também invisível. O pensamento toma corpo pela linguagem visual, pela verbal e pelas tantas outras que existem. O pensamento poderia ser uma linguagem existencial...

Perceber a inspiração poética é criar livremente a partir da interação de linguagens. Linguagem como uma forma de pensar, não apenas um instrumento de comunicação. “Nesta linha situa-se sobretudo Martin Heidegger, para quem a linguagem é morada do ser cujo guardião e pastor é o homem” (GIRARDI, 1988, p. 52). A linguagem como uma unidade de corpo-alma-espírito. “Pensamos fonema e grafema como o corpo da palavra; melodia e ritmo como a alma e o que possui significação adequada como o espírito da linguagem” (HEIDEGGER, 1991, p. 18).

A imagem apresenta seus próprios códigos de linguagem, bem diferentes dos códigos verbais. (...) essa linguagem não é natural, ou seja, simplesmente dada através da sua qualidade visual, mas ao contrário, é construída, e nesse processo há que se considerar diferentes variáveis fornecidas pelas informações possíveis acerca da produção e trajetória do registro. As imagens fotográficas trazem em si não a reprodução mecânica e objetiva de um real, mas sim uma reconstrução, uma representação de uma realidade (LACERDA, 1993, p. 44).

Na linguagem poética encontramos o sem-fundo, o lugar do sagrado, das conexões da origem. O poeta está próximo do fundamento, da essência. As imagens de projetos sócio-culturais são a poetização do sagrado. Os próprios projetos sociais são poetas; os meninos-artistas são poetas; as fotógrafas são poetas; os leitores das fotografias são poetas. Na verdade, todos têm a *potencialidade* de ser poetas. Todos têm o poder de encontrar as essências, os fundamentos, de conectar o visível com o invisível, de realçar o oculto e de formar novos sentidos para as experiências que vivenciam.

Ao entrar em contato com o sagrado de uma imagem nos sentimos fazendo parte, compartilhando, habitando, raciocinando e abstraído. A imagem é como uma tradução racional e icônica de um sentimento, uma percepção poética. Penetrar no mundo do sagrado e decifrá-lo é também chegar perto da origem, da essência, do fundamento da poética. Um artista pode alcançar esse mundo no momento da criação, e, um leitor, no momento da recepção. Perceber a mediação imagética pela razão-poética é um modo de estar na vida compreendendo-a, é uma forma livre de habitar nesse mundo.

A liberdade, para Maillard, é a possibilidade de unir razão e poética, pensamento e emoção, fazer e padecer. Na união desses paradoxos surge a vontade pura, a razão e a poética verdadeira, a essência e a liberdade para registrar e ler imagens, para agir na comunidade, para narrar acontecimentos. Liberdade é ter a chance de compartilhar o sensível e sensibilizar o social. É poder estar aberto para uma comunicação ficcional e poética. O primeiro impacto

desse tipo de comunicação pode ser arrebatador de imediato, ou, o sentimento de prazer na obra vem com o passar do tempo, com a reflexão racional. Não há regra para essa relação, mas, sim, que a potencialidade estética pode provocar sensações fortes de maneiras diferentes em pessoas distintas ou no mesmo leitor dessa imagem em momentos diferentes. “Ora, a imagem, justamente por provocar diretamente adesão, repulsão, paixão ou consumo indiferente, exige uma vigilância acrescida” (GERVEREAU, 2007, p. 188).

O leitor, ao se deparar com uma imagem fotográfica de projeto sócio-cultural, percebe qual a sua potência comunicativa e entra em contato com um mundo que pode ser semelhante ou completamente diferente do seu. Poetizar a cidadania é narrar um tipo de mundo. É solidarizar e provocar reflexões de participação, pois a experiência estética presentifica o homem. É uma experiência da possibilidade de interação e da consciência da presentificação simbólica da imagem. A imagem é, antes de tudo, participação, união ao ato cognoscitivo. Pois ao nomeá-la temos uma proximidade e um distanciamento do que ela se propõe a apresentar.



Fundação Brasil Cidadão (Petrillo, 2007, p. 56)

“Canções de despedida

Coro dos soldados

Ó Senhora do Rosário,
Venha ver que santa mais bela
Tenha dó desse pretinho
Enterrado em vossa capela.
Deus te salve, casa santa
Aonde Deus fez a morada,
É onde mora o caliz bento
E a hóstia consagrada.

Todos

Nossa Senhora do Rosário
Nós viemos da guerra!
Olha o nego araminá
Ô, ô nego araminá.
Tem medo de branco
Meu São Benedito
Não sabe ler
Não sabe escrever
Porque ele é da mina
Não sabe ler.
Vamos simbora gente
Vamos simbora gente
Nós já cantamos aqui
Ê, ê, ê, simbora gente.
Adeus, adeus, adeus
Meu caburé,
Até pro ano
Si Deus quisé.
Adeus, adeus, já vou-me embora
Vou com Deus e Nossa Senhora.
Adeus que eu já vou
Me arretirando
Vamos embora
Até pro ano.

(Durante as cantorias finais, os Congos em formação igual à das marchas de rua começam a se retirar do local onde deram a embaixada)” (BRANDRÃO, 1985, p. 264-265).

Esse é um canto das embaixadas dos Congos de Goiás. Uma dança de despedida da Festa do Rosário, em 1973, gravada por Carlos R. Brandão. As congadas são manifestações de religiosidade, de crenças, de culturas, de religiões populares, de “gritos dos oprimidos”³⁸.

³⁸ Segundo Felicitas, no seu livro-pesquisa sobre as *Danças do Brasil* (Ediouro, [s.d.]), a dança do Congo “é um auto de origem africana que adapta a coroação dos reis do Congo aos moldes da monarquia portuguesa. Desenvolve um enredo curioso ligado a elementos de totemismo. Este auto que no Norte do País é chamado

Acima, na imagem de meio-menina-meio-mãe, aparece Nossa Senhora, da religião cristã católica. A mãe de todas as mães. Coroada pelo manto da pureza. Com uma aura figurada, seca-esverdeada, retirada da natureza. Ela possui uma luz própria e uma luz intrusa.

Por essas imagens percebemos que os projetos sócio-culturais lançam os jovens a uma suspensão, uma elevação acima do real-mundano, como santos, Jesus Cristos, Virgens Marias. E produzem uma esfera sagrada de alegria pela dor purificada. Um misto de intocável, inacessível, imaculado, puro, protegido, cauteloso. Eles projetam uma devoção pela salvação. Dessa forma, os projetos sócio-culturais transmitem idéias ligadas à salvação, retratando-se como salvadores. O que antes era dor transforma-se em alegria e felicidade. Toda magia, sedução, convencimento e mistério que os projetos querem propagar são irradiados também pelas imagens.

Pelas imagens somos fascinados, mas nem sempre conseguimos identificar os motivos ou o que nos desperta à fascinação. Simplesmente somos animados e não sabemos dizer o porquê. Segundo a estética de recepção de Roland Barthes:

Todavia, entre as que foram escolhidas, avaliadas, apreciadas, reunidas em álbuns ou revistas, e que assim passaram pelo filtro da cultura, eu constatava que algumas provocaram em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema) (BARTHES, 1984, p. 31).

Esse contentamento nos remete ao nosso centro silenciado, erótico ou dilacerante. Somos fisgados, atraídos, seduzidos. Pensemos na palavra *synpatia*, que no grego quer dizer: com (syn) paixão (patia)³⁹. A comunicação se utiliza exatamente da *synpatia*, pois necessita dessa abertura pela paixão para haver compartilhamento de experiências, para poder garantir que uma imagem será vista e re-vista. Pela *synpatia* permanecemos nessa imagem, permitimos que ela adentre nosso corpo, aí se estabelece e se reconstrua. Não existe uma duração de tempo determinada. Podemos ver rapidamente uma imagem, porém ela pode ter sido tão intensa, tocante, apaixonante que a guardamos na mente por muito tempo. Ela pode ser tão atraente e minimamente fascinante que nos invade e seu tamanho ocupa espaços mentais muito maiores que sua dimensão original.

‘Congo’ – ‘Cucumby’ na Bahia e no Sul ‘Congada’, espalhou-se por todo o Brasil, sofrendo adaptações e diferenciações em cada Estado. As personagens mais significativas são: o rei, a rainha, o príncipe (o mameto), o feiticeiro, em torno desses personagens agrupam-se princesas, damas de honra, capitães, capatazes, guerreiros, etc” (p. 111). “E a dança encerra-se com marchas e contramarchas, tudo ao som dos agogôs, ganzás e tamborins” (115).

³⁹ Anotações de aula do prof. Gustavo de Castro, curso “Estética e Comunicação”, no primeiro semestre de 2008.

Esse é o poder penetrante da imagem. É o poder da comunhão, da relação, da fusão que acontece quando os caminhos estão abertos. É uma comunicação que se faz pelos detalhes, pelos mínimos, pelos contornos, pelo que não sabemos o que. Às vezes, ela vem verbal, cheia de significados, nomeada, narrativa, lógica e linear. Outras vezes, vem sorradeira, silenciosa, rastejante, poética, confusa, radial. “A compreensão resultará plena quando os dialogantes souberem mutuamente se penetrar e visualizar o horizonte de experiências, de cultura, de conhecimentos, tendo o cuidado de despertar a própria sensibilidade para escutar a linguagem mútua” (GIRARDI, 1988, p. 53).

A compreensão pela sensibilidade. A compreensão como com-penetração. A compreensão das imagens é sagrada também pela ligação profana, pela conexão com o mundano. Sagrada e profana pelos sentidos que expressam, que captam, que guardam, que tornam conscientes. A compreensão parte de com-preender. “Quando o ser humano compreende algo, faz este algo penetrar dentro de si, tornar este algo parte de si, dentro do horizonte dos seus conhecimentos, de suas experiências, de sua sensibilidade, de sua cultura” (ibidem, p. 59). A compreensão dessas relações exige uma abertura para situar-se do ponto de vista do outro, em seu lugar.

Não há para o homem abertura para a realidade senão for capaz de abrir-se ao semelhante, mantendo uma fidelidade a si próprio, pois dialogar é aproximar-se do outro através de uma fidelidade plena a si mesmo, com o intuito de buscar o progresso da verdade. Neste movimento haverá também a busca da compreensão do outro. Por isso que o progresso na verdade acabará se convertendo num ato de amor. O diálogo é uma forma especial de amar (GIRARDI, 1988, p. 53).

O ato de amor existe na perspectiva de uma estética do carisma; que traz o efeito carismático, do sagrado, do profano, da sensibilidade. O carisma como *punctum* da imagem. O carismático nos olha, nos conecta, nos chama para interação. O ato de amor é um ato misto entre o sagrado e o profano. É uma poética dos encontros de corpos, de duplos, de sombras, de sintonias, de energias, de profundezas e superfícies. É compartilhar imaginários; é um jogo de vidas, de mundos, de posturas, de modos de ser. São poetas que se lançam aos seus mistérios. Segundo Hölderlin, ser poeta é ser um dizente do sagrado. Que sagrado é esse? De mitificação? Do divino? Ou um sagrado das experiências do cotidiano? Ou das experiências do inusitado? Percebemos dois tipos de sagrado. O primeiro, na verdade, seria uma reprodução do sagrado. A figura sacra, divina, santificada que a menina da fotografia acima personifica nos projetos sócio-culturais. O segundo, está na dimensão simbólica da recepção, do re-ligare, sutil, de como a imagem se apresenta para o leitor. Na prática, essa divisão não

existe, pois ambas são construções imaginárias a partir de uma palavra abstrata, que não possui uma representação visível.

Na Idade Média, o povo não tinha acesso à linguagem escrita (restrita aos monges e aos letrados), “mas os vitrais das catedrais comunicavam-lhe, através de coloridas imagens, toda a história sagrada sobre a qual fundamentava-se sua fé religiosa e grande parte de sua cultura” (DÍAZ BORDENAVE, 1982, p. 28). Não podemos pensar o sagrado sem pensar na terra sagrada, no cultivo agrícola, na fecundidade, na Mãe-Terra, na sacralidade da mulher (ELIADE, 2008, p. 22). Muitos vitrais de catedrais retratam o cultivo agrícola. As imagens comunicavam, junto com a oralidade, as histórias dos homens e seus deuses. Em muitas religiões são venerados os símbolos, as representações, as imagens criadas sobre histórias de fé. No hinduísmo, cada um dos muitos deuses apresenta sua imagem e seus símbolos associados. No catolicismo, todos os santos e nossas senhoras possuem suas imagens. Na umbanda, a imagem é usada nos rituais como se ali estivesse a alma da pessoa retratada. Céticos desse poder da imagem, os cristãos protestantes não cultuam imagens de fé.

As religiões lidam com a imagem de forma diferente. Mas no fundamento de todas, permanece o sagrado, o culto ao ligar-se com o oculto. E o culto ao ligar-se com o outro. “As coisas sagradas são coisas sociais” (BRANDRÃO, 1985, p. 163). O francês Jean-Martin Rabot, da Universidade do Minho, proferiu em palestra que “o sagrado não deixa de deslocar, de penetrar nos laços sociais. Todos podem pretender a veneração”⁴⁰. Ele propõe o sagrado como um deslocamento simbólico de veneração.

O sagrado está na veneração de qualquer coisa, inclusive dos objetos, da água benta e da palavra de conforto ao próximo. Está na veneração de imagens, do culto pelas imagens. Na pós-modernidade, com a exibição frenética de imagens de todos os tipos, por todos os lados, a todo tempo, somos levados a pensar que existe uma dessacralização da imagem, pois o homem não estaria mais conectado com o mundo iconográfico; o homem não “adentraria” mais na experiência contemplativa. Pensamos que apesar da saturação visual que temos hoje, é possível sim contemplar imagens. Tal veneração se percebe pelos exitosos álbuns de fotografias de comunidades virtuais. Compreendemos o sagrado nas imagens, quando nos conectamos com elas. É a devoção de sentimentos compartilhados, um retorno do *religere*, da emoção partilhada. A “imagem se torna ‘religante’: ela une ao mundo que cerca, ela une aos outros que me rodeiam” (MAFFESOLI, 1995, p. 18).

⁴⁰ Ideias de Jean-Martin Rabot proferidas na palestra *A expressão do politeísmo dos valores nos média: análise de uma fotografia*, durante X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), em Porto Alegre, dia 03/11/09.

Muniz Sodré frisa que o sagrado é religiosidade, não religião⁴¹. Segundo ele, os cultos afro-brasileiros constituem de religiões que procuram a continuação de características étnicas, como forma de manter um imaginário coletivo. Não há um paradigma homogêneo da África. As diferenças se reúnem na cultura mística, na experiência do sagrado. Os cultos afro-brasileiros mantêm o relacionamento nas experiências dos mitos, dos imaginários, das crenças, do que foi gerado no coletivo. O sagrado é a vivência religiosa coletiva. É uma experiência simbólica do mundo, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real. O pacto simbólico faz essas culturas perceberem as mesmas coisas. Os seres de espírito não distinguem os cânticos, as festas e os sagrados das religiões.

O que se transmite é o pacto grupal, um consenso de poderes míticos de representações de palavras que são projetadas, de alegrias e modos de agir na sociedade. Os aspectos sociais e políticos da movimentação história costumam escapar dessa etimologia religiosa dos mitos. O livre agir no imaginário ativo de um grupo econômico e socialmente subalterno não são percebidos, segundo Sodré. Nosso inconsciente percebe aquilo que é posto em forma. Criam-se formas, linguagens, imagens, símbolos, rituais para apresentar seus imaginários.

Para Maffesoli, podemos pensar que uma imagem contém a forma da religiosidade, é o corpo místico, todo o conjunto que faz o corpo. É a visualização da graça invisível de estar-junto (1995, p. 152). A imagem mítica traz o vínculo, a força de ligação, de religare. A imagem é a concretização do acontecimento afetivo, que afeta. Os afetos precisam de uma formalização, uma forma, uma passagem ao ato aqui e agora. O sagrado aparece, mostra-se, toma forma simbólica em imagem.

a presença da simbologia religiosa, não no sentido dogmático da palavra, mas no do re-ligar, de tentar unir esse homem que foi fragmentado com a chegada de uma nova forma cultural, imposta, na maioria das vezes, pela força. Simbologia que não nos remete apenas às nossas experiências individuais, mas à experiência de todo um povo, de toda a humanidade. Ao passar nossos olhos por determinadas imagens latino-americanas somos convidados a nos religar aos fatos, mitos e histórias acumuladas pelos passos dos homens (PERSICHETTI, 2001, p. 106).

Percebemos que as fotografias dos projetos sócio-culturais possuem esse sentido do re-ligar, da experiência do todo, do mítico. Os mitos estão nas histórias e também nas imagens. Quando falamos de mítico e sagrado, “não enxergamos apenas cerimônias religiosas, mas a força da fé que movimenta muitos povos, que faz sua ligação com os mitos,

⁴¹ Conforme palestra já citada.

com a ancestralidade. Não vemos apenas indivíduos, mas toda uma sociedade” (PERSICETTI, 2001, p. 111). O sagrado é a força da fé e do vínculo.

Esse é o poder do sagrado, de conectar o mundo externo, que vivemos e vemos nas imagens, com o mundo interno do imaginário, das crenças, das histórias que construímos ao longo da vida. Sacralização do mundo, tornando-o inalcançável e mistificado. Uma modalidade de sagrado com poder místico, um misto de razão incompreensível e sensibilidade, uma realidade não-real e misteriosa das imagens. Sacralizar é ser venerado, é captar o instante e abrir para o tempo vertical do imaginário e para o tempo horizontal da razão. Abrir para a potencialidade do duplo. Sagrado é o intocável, intangível, como o divino. Não é o divino, mas sua simbologia. Sagrado é o que recebeu a sagração, o culto, a santificação. É pertencer à utopia e à supra-realidade. É ser venerado pelas suas qualidades míticas e se consagrar num espaço privilegiado e respeitado.

O sagrado é como um ritual e como o jogo entre a imagem fixa, a imagem mental e suas interpretações. As imagens que foram lidas ao longo desse trabalho contêm nos seus referentes jovens que participam de atividades de arte-educação. Ora desenham, ora encenam. O ritual sagrado, portanto, está tanto nos momentos lúdicos dos referentes, quanto nos momentos das leituras das imagens. São as conexões, os ‘nós’ que ligam homem, mundo e imagem. Percebemos nos livros pesquisados uma grande quantidade de encenações teatrais com elementos simbólicos sagrados e rituais que dão forma a crenças e culturas de fé, principalmente as afro-descendentes (conforme anexo sete). Não apenas nessas imagens, mas em geral, os rituais estão muito presentes no teatro⁴².

[Desde o tempo das tragédias gregas], o público passa a vir para olhar e se emocionar ‘à distância’, por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que, sob a máscara, o representam. Esses mitos que ainda hoje são encontrados, sob formas estranhamente parecidas, em certas regiões da África, da Austrália e da América do Sul, teatralizam o mito encarnado e recontado pelos oficiantes de acordo com um desenvolvimento imutável: ritos de entrada, que preparam o sacrifício, ritos de saída, que garantem a volta de todos à vida cotidiana. Os meios de expressão desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificadas, o canto e, depois, a palavra (PAVIS, 2005, p. 346).

Pavis não abordou como meio de expressão de ritos a imagem. Talvez porque a ideia de ritual faz pensar em movimento e em processo. A imagem fixa pode até apresentar rituais,

⁴² Como vemos: “Entre os gregos, a tragédia proferia do culto dionisiaco e do ditirambo. Todos esses rituais já contêm elementos pré-teatrais: trajes dos oficiantes e vítimas humanas ou animais; a escolha de objetos simbólicos: o machado e a espada que serviram para consumir os assassinatos, e são julgados a seguir e, depois, ‘eliminados’; simbolização de um espaço sagrado e de um tempo cósmico e mítico de outra natureza, pois que a dos fiéis” (PAVIS, 2005, p. 345).

mas, segundo nossa linha de raciocínio, apenas a imagem mental se configura como um ritual. É nesse ponto, pelo movimento do imaginário, que o ritual sagrado se estabelece, que a fotografia re-liga através do sagrado. Por aí podemos responder as questões: Como percebemos o sagrado numa fotografia? Ela é também um espaço social afetivo de interação entre homem, mundo e imagem?

Registrar em fotografias os eventos dos projetos sócio-culturais, mostrando as apresentações artísticas dos jovens, é revelar esses ritos e mitos e re-significar as crenças. É potencializar o sagrado. É traduzir em imagens o momento em que esses jovens transcendem o mundo-mundano e mistificam suas próprias realidades. A ‘hierofania’, ou ato de manifestação do sagrado, ocorre nas três esferas de realidade que abordamos aqui: na apresentação realizada pelos jovens (primeira realidade, segundo Kossoy), no livro com as imagens fotográficas (segunda realidade) e no imaginário dos leitores (terceira realidade).

Isso porque o sagrado – pela força da comunicação ficcional e poética – pode se manifestar em qualquer objeto e no próprio modo de viver dos homens. “O *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência” (ELIADE, 2003, p. 18). Eliade nos apresenta a potencialidade mítica que uma ‘coisa’ (homem, objeto, natureza) emana e do sagrado que elas próprias contêm. “Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre o *real* e *irreal* ou pseudo-real” (idem, p. 18). O sagrado aqui como uma representação e uma abertura mítica e poética.

Se pensarmos nas publicações pesquisadas, notemos que no livro de Petrillo, o sagrado realça aos olhos; no livro de Klisy e Huzak, não diríamos que aparece apenas o profano, mas um misto entre o desmistificar e o louvar. Pela união dessa oposição, essa publicação se legitima no sagrado. Não o sagrado religioso em si, mas na experiência estética e ficcional da movimentação imagética de poder simbólico que ela provoca. Ambas narram as histórias dos projetos, provocam novas tramas no imaginário de quem as lê e no imaginário coletivo de uma sociedade aberta para as trocas sensíveis.

O sagrado é a comunicação, assim, ele é tanto ficcional quanto poético. Ele traz a palavra da metáfora e silencia as relações de afeto. Ele ratifica a ideia do estar-junto social. Ele é a comunicação sonora dos sinos da catedral que chamam para o encontro e é a comunicação gustativa da hóstia, o momento de se conectar com o corpo de cristo. Toca-se no intocável do sagrado. É a dança das umbigadas. O sagrado é o efêmero que eterniza a experiência. É a ligação, o nó entre sujeito e objeto, o ‘nós’ comungado.

O sagrado é o que enreda como um fio invisível a ficção e a poética das imagens fotográficas de projetos sócio-culturais. É a delicadeza, a leveza, a afetividade. O sagrado é a comunhão entre homem, mundo e imagem. É a conexão dos projetos sócio-culturais, seus contextos, a relação mágica do ser-com-o-outro, do ser-em-comunidade, é a liga da síntese mundo-imagem. O sagrado é o vínculo, a comunicação e o silêncio. É o movimento de construções de imagens pelo imaginário. O sagrado são as narrativas, as experiências, a beleza do encontro de histórias. Ele é a comunicação poética em sua metáfora de vida, seus rituais, seus jogos, o sublime a ser desvelado. O sagrado é a suspensão de qualquer relação!

5. Conclusão

Como lemos imagens? Podemos tomar muitos caminhos para pensarmos esse processo. Escolhemos dois deles: ler pela ficção e pela poética que as imagens despertam. Refletimos sobre essas potencialidades características da fotografia a partir de duas publicações sobre projetos sócio-culturais.

Lemos imagens pelo processo de comunicação. Como? Por meio da abertura existencial, da relação por interação, dos silêncios, dos jogos, das participações afetivas, da comunhão e do encontro sagrado entre homem, mundo e imagem. Entendemos que essa tríade (mundo, homem, imagem) se constrói no processo e no movimento de compartilhar as experiências narrativas e poéticas. Trata-se de um jogo afetivo de re-revelação das potencialidades imagéticas, da comunicação estética, da conexão do sagrado, do que é o outro e do que somos nós. Por isso para cada leitor há uma interpretação segundo seus códigos culturais.

Na leitura de imagens, entre a ficção e a poética, encontramos um vetor transversal: o sagrado que re-liga as encruzilhadas sublimes, os silêncios, as narrativas e poéticas verbais e não-verbais. As narrativas constroem a poética da imagem e a poética constrói as narrativas. É um movimento cíclico. Ficcional e poético são tipos de comunicação que temos com as imagens, porém são também o mesmo tipo de comunicação. O ficcional também é o poético.

Poderíamos ter pensado na potencialidade ficcional como a revelação dos ditos e a potencialidade poética como a revelação dos não-ditos. Porém, percebemos que na primeira, não é apenas o explicitado, ou transformado em palavras, o que gera uma narrativa, mas também, o silêncio compõe o sentido das imagens e suas histórias. Na segunda potencialidade, notamos que não é somente o implícito que forma a poética, mas também, a

metáfora explícita, o conteúdo sublime e o sagrado que nos conecta diretamente com algo.

Não podemos afirmar que umas imagens despertam no observador mais a ficção ou mais a poética. Não há regra, pois os receptores, e mesmo os leitores, em momentos diferentes, perceberão as imagens de outras maneiras. Eles serão animados por elementos distintos. Os leitores, inclusive, podem não ser estimulados nem pela ficção, nem pela poética, mas por uma relação lógica geométrica, aritmética, ou química; por que não?

Por hora, pensamos que as imagens são ficcionais: contam, recontam, conectam tramas, personagens, enredos. As imagens são documentais: apresentam realidades e histórias já vividas. As imagens são poéticas: fundem o homem, seu mundo e as imagens. As imagens são profanas: revelam seus mistérios, seus mundanos, seus ocultos. As imagens são sagradas: velam seus mistérios, mitos, conectam e silenciam as experiências. As imagens podem nos provocar tudo isso ao mesmo tempo.

Apesar de fecharmos o texto com as ideias sobre o sagrado, sabemos que justamente ele é o ponto de partida para começarmos a pensar a relação homem, mundo e imagem. Pela conexão do sagrado que começamos as leituras das imagens e que nos religamos com a força sensível dessa comunicação.

6. Referências bibliográficas

Arte de transformação... Mila Petrillo (fotografias); Bené Fonteles (org.); Severino Francisco, TT Catalão (textos). São Paulo: SESC Edições, 2007.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação: referências – elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 1-18.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A era da Iconofagia*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 12ª. imp. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Artemídia)

BRANDRÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Gustavo. *Ensaio de Complexidade*. Ed. Sulina, Porto Alegre, 1997.

_____. O Aberto como Fundamento para a Comunicação. In: DRAVET, Florence; CASTRO, Gustade de; e CURVELLO, , *Os Saberes da Comunicação – dos Fundamentos aos Processos*, Brasília, Casa das Musas, 2007).

CONTRERA, Malena Segura. *Comunicação e desencanto – três séculos de desencanto e suas consequências para a (in)comunicação*. 3º Encontro Internacional de Comunicação, Cultura e Mídia. CISC. São Paulo, 2006.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. *Informação e movimento: uma ciência da arte filmica*. Rio de Janeiro: Madgráfica Editora, 2000.

DIAZ BORDENAVE, Juan E. *O que é comunicação?* 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André, *Dicionário de Filosofia*. 2ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Tópicos)
- FELÍCITAS. *Danças do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- FREIRE, Paulo. *Educação e atualidade brasileira*. Organização José Eustáquio Romão, depoimentos Paulo Rosas, Cristina Helniger Freire, 3ª. ed. São Paulo: Cortez; Instituto Paulo Freire, 2003.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 237-271. (Biblioteca Básica)
- GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Tradução de Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, 2007. (Arte e Comunicação, 89)
- GIRARDI, Leopoldo Justino; ODONE, José de Quadros. *Filosofia*. 13ª ed. Amp. e rev. Porto Alegre: Acadêmica, 1988.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, v. 1. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Introducción a la estética*. Tradução de Ricardo Mazo. Barcelona: NeXos, 1985. (Ediciones Península)
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. 1ª ed. Fondo de Cultura Economica: México, 1958.
- _____. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- _____. *Introdução à Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O princípio do fundamento*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- _____. O tempo da imagem no mundo. In: _____. *Caminhos de Floresta*. Tradução Alexandre Franco de Sá. Caminhos de Floresta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- _____. Pra quê poetas? In: _____. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 308 - 367.
- HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 11ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. (Ofício de arte e forma)
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLISYS, Paloma. *Do avesso ao direito*. Paloma Klisys (textos) e Iolanda Huzak (fotografias). Versão para o inglês de David Coles. São Paulo: Instituto Ayrton Senna-Pró-Cultura, 2003.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LACERDA, Aline L. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, pp. 41-54, jan./dez. 1993.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*, 21ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Marcelo Feijó. *Fotografia, memória e imaginário das cidades: São Paulo, Lisboa e Londres no diálogo das imagens*. Tese de doutorado na Faculdade de História, UnB, 2004.

LIMA, Venício. *Mídia: teoria e política*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.

LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Tradução de Eduardo Portavona Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOPES, Denilson. *Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB: Finatec, 2007.

MAILLARD, Chantal Maillard. *Creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos, 1992.

MANGUEL, Alberto. Leitura de imagens. In: _____. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 115-129.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MANINI, Miriam. *A leitura de imagens fotográficas*. 1999. (Mimeo em arquivo)

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (O Espírito do Tempo)*. 2ª. ed., São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia – teoria e análise da narrativa jornalística*, Brasília: Casa das Musas, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*; Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta. *A poética no olho crítico – A estética como formadora de discurso na fotografia documental latino-americana*. Tese de doutorado em Psicologia Social. PUC, São Paulo, 2001.

PRATES, Eufrasio, *Passeio-relâmpago pelas idéias estéticas ocidentais*. Brasília: Valci Editora, 1999.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTAELLA, Lucia e WINDFRIED, Nöth. *Imagem – cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SCHILLER, Fredrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução Márcio Suzuki. SP: Iluminuras, 1994.

SILVA, Juremir Machado. *As Tecnologias do imaginário*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002.

SIMON, Roberta. *Imago religare? – reflexões sobre a sociedade da sacralização da imagem*. Para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIP, São Paulo, 2009. (no prelo)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. São Paulo: José Olympio, 2006.

VAZ, Paulo Bernardo (Org). *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1988.

Internet

As Fundações privadas e associações sem fins lucrativos no Brasil : 2002 / IBGE, Gerência do Cadastro Central de Empresas. - Rio de Janeiro: IBGE, 2004. (Estudos e pesquisas. Informação econômica, ISSN 1679-480x ; n.º. 4) Disponível em: <http://www2.abong.org.br/final/download/Fasfil%20-%20pdf.pdf>. Acessado em: 20/10/09.

Boletim Ática. Disponível em: <http://www.atica.com.br/entrevistas/?e=43>. Acessado em: 27/07/2009.

ABONG. Disponível em: <http://www2.abong.org.br/final/download/Fasfil%20-%20pdf.pdf>, Acessado em: 20/10/2009.

Fotoclube 508f. Disponível em: <http://fotoclubef508.wordpress.com/2009/06/08/a-melhor-foto-de-boris-kossov/>. Acessado em: 28/07/09.

INSTITUTO VOTORANTIM. *Manual de Apoio à Elaboração de Projetos de Democratização Cultural*. Programa de Democratização Cultural do Instituto Votorantim. Disponível em: http://www.institutovotorantim.org.br/pt-br/saladeimprensa/Manual_projetos_PDC/Manual%20de%20Apoio%20%C3%A0%20Elaboracao%20de%20Projetos%20de%20Democratizacao%20%C3%A7%C3%A3o%20Cultural%20-%20vers%C3%A3o%20branca.pdf. Acessado em: 23/06/2009.

O Teatro de Dionísio. Post de Eduardo Humberto: “O Teatro Brasileiro veste luto por Augusto Boal”. Disponível em: <http://oteatrodedionisio.blogspot.com/2009/05/o-teatro-brasileiro-veste-luto-por.html>, de 03 de maio de 2009. Acessado em: 09/12/2009.

Outros

Curso do Dr. Gerson Brea: *Hermenêutica e Fenomenologia*. Faculdade de Filosofia, UnB, segundo semestre de 2009.

Curso do Dr. Gustavo de Castro: *Estética e Comunicação*. Faculdade de Comunicação, UnB, primeiro semestre de 2008.

Curso do Dr. Fernando Bastos: *Filosofia da comunicação – hermenêutica e análise do discurso*. Faculdade de Comunicação, UnB, segundo semestre de 2007.

Curso do Dr. Manfred Fassler (Alemanha) e Ciro Marcondes Filho: *A Imagem, o Ser Infogênico e os Dilemas de uma Filosofia para a Era Digital*, Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, intensivo em agosto de 2009.

Curso do Dr. Victor Silva Echeto (Chile): *Imágenes en descomposición: de cómo la muerte de Dios no es el fin de lo religioso en los medios*, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIP/SP, intensivo em agosto de 2009.

Palestra de Markus Gabriel (Universidade de Bonn, Alemanha): *Contingência ou necessidade? Schelling e Hegel sobre o estado modal do espaço lógico*, na XXXVII Semana de Filosofia, UnB, em 29/09/2009.

X Seminário Internacional da Comunicação e Jornada do Centre D’Étude sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), PUCRS, de 03 à 05/11/09.

Pierre le Quéau (Grenoble) - *A forma da interface – a origem da imagem*

Muniz Sodré (UFRJ) - *Imaginário ativo na cultura brasileira*

Armindo Bião (UFBA) - *A comunicação nas encruzilhadas da Esfinge de Hermes, Mercúrio, Exu e Maria Padilha: ditos, não-ditos, interditos e malentendidos.*

Patrick Tacussel - *O silêncio ou a intensa comunicação: formas e figuras de uma troca sem palavras*

Jean-Martin Rabot - *A expressão do politeísmo dos valores nos média: análise de uma fotografia,*

7. Anexo

Para continuação da construção de uma narrativa poética das imagens de projetos sócio-culturais, deixamos para os leitores deste trabalho, outras inspirações:



1. Revista mensal “agenda cultural da Periferia” de São Paulo.
Exemplo de publicação de projetos sócio-culturais, conforme mencionado na página 11.