

O FOCO SELETIVO NA ARTE FOTOGRÁFICA: ESTRANHAMENTO, FORMAÇÃO IMAGINÁRIA E DESLOCAMENTO DE OLHARES NA PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Ana Boff de Godoy¹

A fotografia tem passado por transformações significativas com o advento das novas tecnologias. Desde 1826, com a exposição da primeira fotografia obtida pela inscrição da luz em uma superfície sensível (filme) – (daí a origem da palavra: *foto*, luz; *grafia*, escrita) pelo francês Joseph Niépce até as instantâneas captações digitais, muita coisa mudou na forma e na técnica de expressão dessa materialidade. A fotografia pode ainda manter um caráter meramente representacional (fotografia direta), mas pode também ser arte, poesia, linguagem que nos leva à interrogação a respeito da realidade e de seu efeito. Como pode, afinal, a “mesma” coisa ser “outra” coisa? É sobre essa materialidade, a da arte fotográfica, e sobre o tipo de reflexão que ela provoca que me ocuparei agora.

Tânia Rivera (2006, p. 149) afirma que “a fotografia opera na história como um verdadeiro trauma, [uma vez que] sujeito e natureza não se encontram mais pacificamente, mas nela se estranham de forma radical”. Esse estranhamento, inerente à arte fotográfica – que se dá pela duplicação daquilo que não pode ser duplicado, pela suspensão temporal do tempo que não pode ser suspenso, pela eternização do instante mínimo –, aumenta ou se atenua a depender do olhar do artista que capta a imagem, definindo o uso e os caminhos das novas ferramentas na produção de também novos sentidos. E esse olhar, como bem sabemos, se dá a partir de uma posição de sujeito, de uma ou mais formações ideológicas e, conseqüentemente, de uma formação discursiva.

¹ Professora do Departamento de Educação e Humanidades da UFCSPA (Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre), mestre em Literatura e doutoranda em Teorias do Texto e do Discurso: AD (UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Escolhi como recorte para essa reflexão o último livro de fotografias do carioca Claudio Edinger, uma coletânea de ensaios fotográficos intitulada “O paradoxo do olhar”, em que o fotógrafo utiliza a técnica de *foco seletivo* para a produção de um estranhamento deliberado provocado por uma tensão na imagem que suscita o deslocamento do olhar do sujeito-observador do corte de foco para área desfocada, o que acabará, por sua vez, por produzir efeitos de sentidos outros, múltiplos e deslizantes.

Tecnicamente, o foco seletivo está ligado à baixa profundidade de campo, o que pode ser obtido com aberturas maiores do diafragma da máquina, com uma maior distância focal da lente (o que comumente chamamos de *zoom*) ou, ainda, com uma menor distância entre a câmera e o objeto. A utilização dessas técnicas cria um desfoque direcionado que muito se assemelha às técnicas utilizadas pelos pintores impressionistas, aproximando, assim, essa arte fotográfica à arte pictórica

Ao observar uma fotografia de Edinger, nosso olhar naturalmente pousa sobre o corte de foco, pois aí está a evidência, aquilo que nos é naturalmente dado. O foco, afinal, é a mira da intenção. No entanto, o desfoque - que também é parte constituinte do enquadramento da imagem - suscita a curiosidade, provoca um estranhamento, uma certa dose de angústia e o desejo de um deslocamento do olhar para o que está um tanto velado, dissimulado, descomposto, escondido, para uma área de mistérios que convida à revelação. Tem-se, nesse jogo da imagem, a tensão entre o que pode e o que não pode ser visto.

O tradicional espelhamento lacaniano, em que nos identificamos através do olhar do outro, está presente aqui, mas funcionando de uma maneira ainda mais incômoda e inquisidora, pois não nos enxergamos nitidamente espelhados no outro, na imagem do outro que se nos apresenta. Olhamos para o corte de foco e identificamos algo usual, que nos é conhecido (ainda que nunca tenhamos visto aquela imagem, a reconhecemos como possível), e nos reconhecemos ali, nesse pedaço de aparente nitidez. Mas a caverna de Platão também é zona de conforto e, como observa Susan Sontag (1986, p.13), “a humanidade permanece irremediavelmente presa” nela. Mas, continua a pensadora,

a insaciabilidade do olhar fotográfico altera os termos de reclusão da caverna, o nosso mundo. Ao ensinarmos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas ações do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão (SONTAG, 1986, p. 13).

As obras fotográficas de Claudio Edinger instauram, de fato, uma nova gramática e uma ética da visão na medida em que desestabilizam os sentidos que tomamos por norma, relativizam os pré-construídos, obrigando-nos a um alargamento do olhar. Nosso mundo de sentidos estáveis é posto de cabeça para baixo, é apresentado ao revés. Aturdidos, buscamos compreender o movimento, a narrativa que se apresenta naquele espaço mínimo, na fixidez da cena. Mas a compreensão “se inicia justamente por não se aceitar o mundo como parece. Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não” (SONTAG, 1986, p. 31).

Pensando discursivamente, podemos visualizar, nessa teia imagética-narrativa, o funcionamento do *interdiscurso* e do *intradiscurso*, a nossa busca de sentidos conhecidos, de já-ditos, o nosso trabalho de interpretação e, por fim, a nossa ressignificação (ressignificação nossa sobre o objeto e, por consequência, sobre nós mesmos). Atuam igualmente nesse palco, indissociáveis, ainda que de maneiras distintas e por vezes antagônicas, a *ideologia* e o *inconsciente*, fornecendo-nos a base e apontando caminhos para a interpretação dessas imagens (veladas), revelando os meandros da *formação imaginária*.

A formação imaginária é um conceito pecheutiano (1975) que parte do conceito lacaniano de imaginário e de espelho. Está ligada ao interdiscurso, pois resulta sempre de processos discursivos anteriores que se amarram por meio da antecipação e das relações de força e de sentido. Ao anteciparmos o que vemos – ou o que esperamos ver – com base nos pré-construídos e pré-conceitos, projetamos no que vemos o que somos – não empiricamente, mas o resultado de nossa formação social, os lugares que ocupamos, nossa posição de sujeitos “discursivamente significativa” (ORLANDI, 2007, p. 30), enfim, a imagem que projetamos de e sobre nós mesmos.

O campo do olhar torna-se então lugar de encontro e desencontro entre sujeito e objeto. [...] Se, para Freud como para Lacan em seu 'estádio do espelho', um encontro especular dá origem a uma imagem do eu alienada e totalizante que inaugura o imaginário como terreno do engano e do mascaramento do sujeito do inconsciente, a arte vem lembrar que a imagem também pode puxar o tapete do eu e confrontá-lo com sua própria divisão (RIVERA, 2006, p. 150).

Quem é esse sujeito-objeto representado nas fotografias de Edinger? Refletindo sobre seu trabalho, o artista revela (2014) que persegue a compreensão da sua identidade e do seu lugar no mundo e que, concorde com Aristóteles, vê como objetivo da arte não aquele de mostrar as aparências das coisas, mas, sim, o de descobrir seu significado e, por conseguinte, o nosso, como sujeitos. E como sujeitos divididos que somos, ora estamos fora, ora dentro; ora conscientes, ora inconscientes. Nunca estamos totalmente no comando, tampouco presentes integralmente em algum lugar. Interpelados pela ideologia, reféns no nosso inconsciente, disse Freud (1917, p. 292) que não somos senhores nem mesmo em nossa própria casa, devendo contentar-nos com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em nossa mente. Temos, assim, uma certa ideia a respeito do que somos nós; vivenciamos a ilusão de sermos nós, mas somos também o outro que se reflete em nós (que se enxerga em nós) e o outro em quem nos vemos refletidos, aguardando ansiosos pela sua aprovação. Tal qual obra de arte, imagem a ser apreciada, nos colocamos à mostra e esperamos (consciente ou inconscientemente) por um reconhecimento. "No campo escópico, diz Lacan, o olhar está fora, eu sou olhado, ou seja, eu sou o quadro" (RIVERA, 2006, p. 156).

O quadro, o recorte de uma narrativa, de uma cena, o enquadramento de uma imagem: uma de-cisão do artista sobre o objeto. Uma cisão, um corte, um fragmento a ser olhado, observado, interpretado. Fragmento e instante mínimo apreendidos no espaço de uma lente, de uma folha ou de uma tela. Jacques Amont (2004, p. 83), referindo-se ao momento específico de corte no episódio que se deseja representar na pintura, retoma o conceito de Lessing de *instante prenhe*, conceito bastante produtivo (além de poético), pois capta a imensidão do instante prenhe de significados. Significados que extrapolam o que se pode ver, o que está posto à mostra, pois "a imagem fotográfica revela uma realidade invisível e, ao mesmo

tempo, carrega consigo o espectro do que não registrou naquele único lapso de tempo” (RIVERA, 2006, p. 148). O não-dito lacaniano presente no não-visto.

E o não-visto na obra de Edinger se revela de duas formas: pelo que ficou do lado de fora do recorte, do retrato, da fotografia; e pelo que ficou do lado de fora do foco, no desfoque. É assim que vemos afinal: foco e desfoque ao mesmo tempo; o que está ao alcance da visão e o que escapa dela. “Esse paradoxo visual com que convivemos no dia a dia”, diz o fotógrafo, é a “metáfora para as nossas contradições” (EDINGER, 2014, p. 183).

Esse ponto de tensão e distensão do olhar, pulsátil e paradoxal por excelência, pode ser entendido como ponto nevrálgico entre a clausura e a liberação, pois se o foco prende nossa atenção, o desfoque libera. Liberação vertiginosa, nauseante por vezes, incômoda por outras, inquietante sempre. O desfoque é libertador, porque faz sair do foco, do centro, do dado, do óbvio, do conhecido; porque suscita dúvida, faz pensar, imaginar, criar. O desfoque permite a união de olhares do sujeito-artista e do o sujeito que observa sua obra, que a recria a partir da sua interpretação. O desfoque permite a cocriação, pois areja a imagem, deixando espaço para que o sujeito que a observa possa supor, deduzir, indagar, interpretar, imaginar, criar, projetar-se, enfim, sobre as manchas borradas que enquadram o foco.

O jogo de imagens no processo discursivo cuja materialidade é a fotografia com foco seletivo não é somente uma metáfora sobre as relações de força e de sentido e sobre a antecipação, ele é, de fato, o jogo imagético e simbólico da relação entre sujeitos, dos lugares que eles ocupam na formação social e dos discursos que já foram ditos e que estão a ser produzidos. Talvez não diga o bastante sobre aquilo que vemos, mas muito sobre aquilo que somos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Cinema e pintura. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

EDINGER, Claudio. *O paradoxo do olhar*. São Paulo: Editora Madalena, 2014.192p.

FREUD, Sigmund. (1917) “Conferências Introdutórias sobre psicanálise: Conferência XVIII: Fixação em Traumas – O Inconsciente.” In:_____ *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 24v. v.XVI, p.281-292.

LACAN, Jacques (1964). *O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PÊCHEUX, Michel. (1975) *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 287p.

RIVERA, Tania. Vertigens da imagem: sujeito, cinema e arte. In. RIVERA, Tania; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. 224p. p.137-162.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. 178p. (Coleção Arte e Sociedade, n.5).