



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

**DESPERTAR PARA O SONHO: O DEVANEIO NA
FRUIÇÃO ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA**

Mateus Freitas da Silva Vidigal

Orientadora: Profa Dra Gabriela Pereira de Freitas

BRASÍLIA, DF
DEZEMBRO - 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

**DESPERTAR PARA O SONHO: O DEVANEIO NA
FRUIÇÃO ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA**

MATEUS FREITAS DA SILVA VIDIGAL

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, sob a orientação da Professora Doutora Gabriela Pereira de Freitas.

BRASÍLIA, DF
DEZEMBRO – 2015

MATEUS FREITAS DA SILVA VIDIGAL

**DESPERTAR PARA O SONHO: O DEVANEIO NA
FRUIÇÃO ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, sob a orientação da Professora Doutora Gabriela Pereira de Freitas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Gabriela Pereira de Freitas
Orientadora

Prof. Dr^o. Gustavo de Castro
Membro

Prof. Dr^o. Mike Peixoto
Membro

Prof. Dr^o. Wagner Rizzo
Membro suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Valéria, e ao meu pai, Hedery, por todo esforço e dedicação empregados em minha educação.

Agradeço à minha orientadora, Gabriela Freitas, pela paciência, confiança e por acreditar neste trabalho.

Agradeço aos amigos e amigas que fiz ao longo de cinco anos na Faculdade de Comunicação e na Universidade de Brasília.

Agradeço à Faculdade de Comunicação e à Universidade de Brasília por possibilitarem meu intercâmbio na Universidade do Algarve, em Faro, Portugal.

Agradeço às professoras e professores com os quais tive o prazer de ter aulas. Em especial ao professor Pedro Russi, pelas provocações que carregarei por toda vida, e à professora Gabriela Freitas pelo estímulo no estudo das imagens.

Agradeço a todos que, de alguma forma, colaboraram para meu crescimento acadêmico e pessoal. Ataíde, Alexandre, Max, Ana, João, Caíque, Douglas, Raphael, Gabriela, obrigado.

Por fim, agradeço a todos que participaram deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o encontro entre observador e imagem, por intermédio de uma experimentação estética fotográfica. A partir de então, com embasamento teórico voltado para temas como memória, experiência estética, devaneio e equivalência, além da realização de um estudo de campo, buscaremos verificar de que forma o devaneio influencia na fruição das dinâmicas da experiência estética fotográfica.

Palavras-chave: devaneio, fotografia, experiência estética, memória

ABSTRACT

This work aims to analyze the encounter between viewer and image, through a photographic aesthetic experimentation. Then, with theoretical basis focused on themes such as memory, aesthetic experience, rêverie and equivalence, and after performing a field study, we will seek to verify how the rêverie influences the enjoyment of the dynamics of photographic aesthetic experience.

Keywords: rêverie, photography, aesthetic experience, memory

Sumário

Introdução	9
Objetivos geral e específicos	13
Objetivos específicos	13
Metodologia e Referencial Teórico	13
- Justificativa	15
1. Devaneio: memória, imaginário e o prelúdio da experiência estética	17
3. Sonho fragmentado: experiência estética, perspectivas e devaneio	50
4. Conclusão	66
Objetivos geral e específicos	66
- Objetivos específicos	66
5. Referências bibliográficas	69
ANEXO 1 – Depoimentos completos e fotografias do experimento Sonho fragmentado	70

*“Pode-se afirmar, em geral, que não há questões esgotadas,
senão homens esgotados nas questões. ”*

Ramón y Cajal

Introdução

O objetivo deste projeto final é discutir a interação entre a experiência estética e de que forma a mesma pode funcionar como elemento fundamental para o desencadear do devaneio; ao mesmo tempo, buscaremos verificar como o devaneio por sua vez, colabora com a fruição estética da fotografia, especificamente. O nosso problema consiste em investigar como a experiência estética fotográfica desperta as dinâmicas do devaneio na fruição da obra de arte. Para tanto, precisamos discorrer sobre as implicações relacionadas ao conceito de devaneio trabalhado pelo filósofo Gaston Bachelard e de que forma esse estado está fortemente embasado por outros pilares que desempenham papel importante nessa interação e experimentação estética: a memória e o imaginário. O nosso recorte e opção por estudar essas manifestações por intermédio da fotografia dá-se pela afinidade e interesse pela mesma, no entanto, acreditamos que nossas proposições possam ser aplicadas a outros campos artísticos, cada um com as próprias particularidades.

O filósofo francês, no livro *A poética do devaneio* (1988), demonstra no quinto capítulo, *O cogito do sonhador*, que o sonho noturno, do descansar, acaba se tornando algo nebuloso quando levado para a realidade aparente daquele que sonha, demonstrando que “o sonho da noite não nos pertence” (BACHELARD;1988, página 139). É neste ponto que precisamos, em um primeiro momento, traçar os paralelos existentes e as razões que nos motivam a trazer a matéria do sonhar acordado para este trabalho. O sonho da noite nos leva a lugares que, a rigor, não dominamos e não temos consciência processual, promovendo aquilo que o autor irá chamar como o pior dos raptos: o rapto do nosso ser.

Ainda que os sonhos manifestem situações que são fruto de uma vivência ‘real’, uma vivência de memórias, de lembranças e experiências, e ainda que trabalhe com diferentes níveis de um imaginário subjetivo, não é interesse deste trabalho debater questões que tangem a subconsciência e a inconsciência — caminharíamos por esferas que são demasiadamente obscuras, ao menos neste momento. Bachelard explica que, quando estamos sonhando, “tornamo-nos inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for, a seja lá o que for”¹. Em citação a Paul Valéry, o autor continua ao dizer que “acredito que os sonhos se

¹ Ibidem, p. 139

formam por algum outro adormecido, como se na noite eles se enganassem de ausente”². Essa ausência de si, como ‘fuga absoluta’ da própria essência parece-nos um entrave para o desenvolvimento de um conhecimento maior sobre os próprios processos — ‘ir ausentar-se em seres que se ausentam’. Aqui, buscaremos elucidar como a experiência estética – especificamente, a fotográfica – toma outras dimensões por meio da presença do ser, e não por meio da ausência. Temos por objetivo neste trabalho a busca por uma autonomia cada vez maior da consciência durante o devaneio na experiência estética, um conhecimento processual interno, e não externo ao indivíduo. Não seria o caso, para este estudo assumir um esclarecimento de sonhos de seres que se ausentam.

Persequimos o ato de sonhar conscientemente, um sonhar acordado, tal qual o sonho do poeta — aqui, o poeta será o observador, o experimentador estético de fotografias. Acreditamos que seja importante desenvolver esse ponto neste momento: o observador/experimentador poderá vir a usufruir da poesia do devaneio quando, por intermédio e desencadear advindo da experimentação estética fotográfica, o próprio indivíduo torna-se poeta em si mesmo.

Acreditamos que seja por meio de um observador que a imagem encontre alguém que irá fornecer um significado único, singular. Então, a partir desse raciocínio, o observador não é apenas passivo perante a imagem fotográfica. Dando voz às próprias significações e voltando-se à própria essência, o observador pode se transformar nesse poeta referido anteriormente. No entanto, não iremos nos ater a essa segunda ideia, pois nosso objetivo aqui é a esfera individual. Temos a intenção de verificar como, a partir da imagem da fotografia experimentada pelo indivíduo, diferentes reações, como alegria ou tristeza, empatia ou repulsa — em um nível mais fundamental, memórias, experiências e lembranças — acordam no e para o observador, numa fruição mais intensa da própria imagem, como mostraremos adiante.

Bachelard utiliza-se de um termo interessante, que é a sensibilidade metafísica: esta, assim como o devaneio poético, se manifestaria com o objetivo de introduzir o próprio indivíduo em seus “abismos noturnos” — “A sensibilidade metafísica do poeta ajuda-nos a abordar nossos abismos noturnos” (BACHELARD, 1988, 140). A partir da consciência do sonho e da clareza de um saber processual, tanto o devaneio como a

² Ibidem, p. 140

experiência estética, ambos objetos deste trabalho, assumem condição elevada, pois colaboram para um esclarecimento dos caminhos da mente. A sensibilidade metafísica vem então a fim de potencializar a capacidade que o próprio observador tem de ser afetado por imagens a partir da experiência estética fotográfica e pelo devaneio.

Como em uma equação, ainda que não tenha um caráter expressamente lógico — afinal, trataremos de processos que ocorrem em esferas subjetivas e que dizem respeito ao indivíduo e a ele somente — pretendemos defender que o estado de devaneio (em um primeiro momento, resumidamente explicado pela representação do ato de ‘sonhar acordado’), busca amparo e força nessas duas instâncias citadas anteriormente: a memória e o imaginário. Desta forma, buscaremos demonstrar como a interferência de ambos podem desempenhar na constituição de um terreno próprio para manifestação do devaneio — e de que forma a experiência estética fotográfica pode desencadear esse processo.

Dado um panorama do cenário ao qual nos voltaremos, iremos trabalhar com um segmento específico da experiência estética, conforme já dito, que tange a fotografia, e trataremos de elucidar que essa experimentação pode ser potencializada a partir da ação do sonhar. Buscaremos compreender como se dá a relação entre o observador e o objeto, entre o devaneio e a experiência estética fotográfica, como um afeta ao outro, como o devaneio bebe das esferas do imaginário e da memória e como a experimentação estética fotográfica pode ser intensificada e ter as dinâmicas modificadas a partir do próprio desenrolar do sonhar acordado.

Aqui, buscaremos enxergar de que forma a experiência e a experimentação fotográfica pode atuar como gatilho do despertar para o sonho, para o devaneio. É preciso, portanto, ser justo com a expressão ‘despertar para o sonho’, e não ‘do sonho’, visto que estamos defendendo uma incorporação de consciência, ou seja, da busca por uma consciência processual, e não um adormecer, um fechar de olhos e um estado passivo na experimentação artística da fotografia. Novamente, a palavra *despertar* nos parece ser a mais adequada para esse processo, dado que o devaneio não é um dom seletivo e que contempla apenas a algumas mentes, mas sim um estado que se encontra adormecido em todos nós, aguardando para ser acordado e usufruído pelo indivíduo.

Pretendemos desenvolver conceitos que envolvem a experiência estética e trabalhar como essa age para o despertar do indivíduo para esse sonho; além disso, procuraremos compreender de que forma se dá relação entre esses dois elementos e como ambos se modificam. Por fim, inserir a experiência estética em um campo da experimentação fotográfica, para então compreender o papel do devaneio no desenrolar desse processo. Buscaremos analisar a aproximação entre esse estado onírico e uma plenitude de consciência. O esclarecimento seria, portanto, um afastamento de um saber não compreendido, que acarretaria em uma perda de parcelas significativas do potencial do devaneio na fruição da experiência estética fotográfica.

Para tanto, antes de tratarmos da relação e atuação do devaneio com a fruição da experiência estética fotográfica, será necessário percorrer alguns passos e realizar a conceituação de termos como devaneio, memória — e sua relação com o imaginário a partir de um ponto de vista subjetivo —, experiência e, por fim, analisar de que forma e em quais níveis se estabelecem as relações entre o devaneio e a experiência estética fotográfica e como um influencia o outro – ou seja, como um implica na fruição e no aproveitamento do outro.

Sendo assim, buscaremos estabelecer, primeiramente, embasamento teórico e posteriormente diálogo principalmente entre teorias de autores como o já citado Gaston Bachelard e de Henri Bergson, percorrendo uma estrutura baseada em dois capítulos e uma conclusão. O primeiro capítulo consistirá em estabelecer as definições e conexões entre a memória, o imaginário e o devaneio, demonstrando como cada um desses elementos possui influência no decorrer do processo de experimentação estética fotográfica.

No segundo capítulo, trataremos do problema deste trabalho: buscaremos elucidar em quais nuances o devaneio, esse estado onírico e poético, interveem na experiência estética fotográfica, demonstrando por meio da conceituação de experiência, a partir da leitura de autores como Minor White e César Guimarães, utilizando também conceitos delimitados no primeiro capítulo. A partir desse ponto, este trabalho tem por objetivo compreender se, de fato, essa interação entre sonhos e experimentações estéticas fotográficas revelam instâncias do indivíduo e elucidam o envolvimento entre o indivíduo e o objeto, de forma em que um afete e modifique o outro. Diante disso, apresentamos nosso problema: *compreender o processo que*

envolve a experiência estética e como ela desperta as dinâmicas do devaneio na fruição de uma fotografia.

Objetivos geral e específicos

- Objetivo geral: investigar a relação entre o devaneio e a experiência estética durante fruição da imagem fotográfica.

Objetivos específicos:

1) constituir referencial teórico e conceituar termos como devaneio, memória, equivalência e experiência estética; 2) promover um cenário que propicie a discussão e o encontro entre sujeito e objeto, com campo da experimentação estética fotográfica; 3) discorrer acerca da temática a fim de trazer a discussão teórica para um terreno prático

Metodologia e Referencial Teórico

Para realizar este trabalho, fomos inicialmente estimulados pela leitura de Gaston Bachelard, no que tange à ideia do devaneio. A partir de então, buscamos expandir a discussão e dialogar com autores que trouxessem relações com a memória e com a experiência estética. Para tanto, recorreremos a Henri Bergson, para buscar base teórica a respeito da memória e a César Guimarães, Gabriela Freitas, Luis Humberto, Minor White e Joan Fontcuberta para tratar de experiência estética. A partir de então, procuramos estabelecer pontes entre os conceitos de equivalência perpétua, devaneio, presentificação de conteúdos, atenção à vida, sensibilidade metafísica e como essas esferas interagem e se alteram.

A partir de então, utilizamos o primeiro capítulo para discorrer acerca da ideia do devaneio, a fim de contextualizar o conceito que deu origem a ideia deste trabalho. Com base na leitura do livro *A poética do devaneio* (1988), norteamos o nosso levantamento de ideias da primeira parte do embasamento teórico. Neste mesmo capítulo, procuramos estabelecer conexões entre a ideia de

devaneio e como ele bebe diretamente de fontes da memória do indivíduo. Foi nesse ponto que trouxemos a leitura e conceitos da obra *Matéria e memória* (1999), de Henri Bergson, a fim de investigar por quais aspectos da memória do indivíduo o devaneio encontra seus alicerces. Ao final do capítulo, traçamos um esclarecimento no que diz respeito ao imaginário, com citações de Carl Gustav Jung em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2013). Compreendemos que, por mais que a discussão sobre o imaginário possa ser estabelecida com este trabalho, optamos por manter as nossas reflexões em esferas subjetivas, estudando processos individuais e não coletivos.

No segundo capítulo, voltamos nossa atenção para a experimentação estética fotográfica, trazendo as leituras e ideias de César Guimarães, Minor White e Joan Fontcuberta, procurando estabelecer relações com o devaneio e com o auto-conhecimento do indivíduo, a partir da interação com a imagem fotográfica. Buscamos, ainda, compreender como se dá esse encontro entre indivíduo e objeto, observador e fotografia, e como um se projeta sobre o outro. A partir de então, preparamos o embasamento teórico com o intuito de verificar as possibilidades de aplicar tais ideias em um experimento idealizado por nós. Com esse estudo de campo, seguimos para o terceiro e último capítulo.

A partir da escolha de uma plataforma virtual, optamos pela netnografia para dar estrutura ao nosso experimento. A netnografia é um seguimento de estudo que analisa o comportamento de indivíduos na internet e a utilizamos da seguinte maneira: criamos um site no qual inserimos 10 fotografias de minha autoria. A seleção dessas imagens se deveu a relação pessoal que possuo com as mesmas. Procuramos relativizar nossos afetos e sentimentos a respeito dessas fotografias expondo-as a outras pessoas, com base em um exercício que consistia na resposta de quatro perguntas. Tais perguntas possuem ligações com a teoria levantada para este trabalho e, após a análise das respostas e comparação com nossas hipóteses acerca do devaneio na fruição da experiência estética fotográfica, buscamos elucidar alguns caminhos possíveis para um debruçar-se sobre si mesmo, em uma espécie de auto-conhecimento, de sonhar acordado proposto por Gaston Bachelard.

Nossa opção pela internet como plataforma do experimento se deveu a alguns fatores: zelamos pelo anonimato nas respostas, com o objetivo de deixar os

participantes à vontade para expor as próprias ideias. O tempo de resposta também foi um fator determinante, visto que não havia limite ou exigência de respostas rápidas; acreditamos que o suporte de um site também proporcionou uma relação mais íntima com o exercício, partindo do princípio que as pessoas poderiam responder às perguntas a sós, sem pressões de um encontro ou uma abordagem interpessoal. Por fim, conseguimos alcançar um número de 67 participações em um curto período de tempo, atingindo pessoas conhecidas e desconhecidas.

- Justificativa

O que nos motivou a realizar este trabalho foi o crescente interesse por fotografia e pelos afetos que a experimentação de imagens pode nos proporcionar. No decorrer dos estudos, ao longo do curso de Comunicação Social, na Universidade de Brasília, pudemos perceber o quão complexas são nossas relações com as imagens e como somos bombardeados por elas diariamente, a ponto de, em determinados momentos, negligenciarmos o potencial desse contato.

Apesar de ter escolhido jornalismo como habilitação, a fotografia sempre me chamou mais a atenção. Após o intercâmbio universitário para Portugal e, ao retornar ao Brasil, com os estudos realizados para a disciplina Linguagem e Estética Fotográfica, ministrada então pela professora Gabriela Freitas, resolvemos desenvolver esse interesse por vieses acadêmicos.

Durante a disciplina mencionada, foi possível ter noção da complexidade e amplitude dos estudos sobre as imagens e as interações com o observador. Por meio de leituras, como Gaston Bachelard e exercícios, como na elaboração de um artigo para a matéria, foi possível dar voz e compreender mais profundamente alguns questionamentos já existentes.

Todos esses fatores nos motivaram a debruçar o olhar para tais nuances da fotografia, encontrar um problema e focar nossas atenções a estudos da imagem, da interação com o indivíduo e como ambos se influenciam. Acreditamos que a Comunicação pode desempenhar um papel fundamental na

recuperação do tempo de contemplação das imagens (ainda mais agora, na era digital) e que essas, por sua vez, podem auxiliar o indivíduo a conhecer mais de si mesmo, projetando-se na fotografia e investigando a própria essência.

1. Devaneio: memória, imaginário e o prelúdio da experiência estética

[...] o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador do devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta - é ele, em carne e osso, que se torna um espírito, um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 1988, p. 144)

Ainda que a afirmativa de Bachelard nos pareça ser suficientemente clara, sem possibilitar margens para interpretações que fujam ao nosso objetivo, propor a obtenção de uma consciência plena do domínio do sonhar não é uma tarefa trivial ou de acesso banal. A proposta deste estudo é, precisamente, verificar e explorar as nuances que implicam e corroboram para a aquisição dessa consciência para um desencadear afirmativo do devaneio. O sonhar acordado não é atitude, por si só, controlável. Não podemos tratá-lo como se fosse possível optar por ligá-lo ou desligá-lo a bem querer – se assim fosse, estaríamos todos despertos para a arte e para suas influências o tempo todo. No entanto, é possível, por meio de uma investigação das manifestações atreladas à memória e à capacidade do imaginário e como ambos funcionam como alicerces para o devaneio, compreender de forma mais completa as veredas da capacidade de manifestação individual e como os instantes nos quais nos encontramos diante de uma experimentação estética podem desencadear esse estado onírico.

Nesta primeira parte do trabalho, buscaremos compreender os elementos determinantes para esse despertar para o sonho. Por vezes, nos encontramos diante de situações nas quais poderíamos desencadear sonhos em nós mesmos, mas por conta de circunstâncias diversas, como a falta de um debruçar sobre si — e de autoconhecimento, ou ainda de entregar-se ao tempo da contemplação, acabamos por interromper e negligenciar quase que por completo as possibilidades de sermos afetados por imagens e de interagir com a fotografia — e com a arte, sob uma perspectiva mais ampla — como em um sono profundo. É preciso ressaltar aqui que não é objetivo deste trabalho atribuir a uma escolha voluntária e consciente do indivíduo essa recusa ao sonhar, pelo contrário. O devaneio, como dito anteriormente, é um estado que invade e se deixa invadir pelo onírico; como um sonhador, que projeta o ser e a mente para dentro e fora de si próprio. Refutar a capacidade de projeção e expansão promovida pelo devaneio é abdicar de habilidades que, por

diversos motivos, restringem nossas esferas criativas e adormecem uma consciência processual cada vez maior de uma possível experimentação estética, negligenciando a capacidade de recorrer à própria memória e ao imaginário – nesse sentido, não seria equívoco algum atribuir ao devaneio uma característica esclarecedora do próprio ser.

Portanto, devemos trabalhar primeiramente o conceito de devaneio, para somente depois associá-lo a experiências artísticas, como referido no último parágrafo. Novamente, recorreremos a uma citação de Bachelard para suscitar um pouco mais sobre aquilo que é a labuta do sonhador, que busca uma consciência do processo de sonhar, para então compreender as dimensões do sonho sobre si mesmo:

O ser do sonhador de devaneios se constitui pelas imagens que ele suscita. A imagem nos desperta do nosso torpor, e esse despertar se anuncia num *cogito*. Uma valorização a mais e eis-nos em presença do devaneio positivo, de um devaneio que produz, de um devaneio que, qualquer que seja a fraqueza daquilo que ele produz, bem pode ser denominado devaneio poético. Em seus produtos e no seu produtor, o devaneio pode receber o sentido etimológico da palavra *poético*. O devaneio reúne o ser em torno do seu sonhador. Dá-lhe ilusões de ser mais do que ele é. (BACHELARD, 1988, p. 146)

É nesta condição de elevar, de projetar o ser para dentro e para fora de si mesmo que se encontra o devaneio, ou mais especificamente, o devaneio poético sobre o qual discorre o filósofo francês. Ao mesmo tempo, o devaneio deve ser entendido como um incômodo, uma provocação, na melhor conotação que essas duas palavras possam assumir. O sonhar acordado é um estado que expõe a essência do ser para fora de si. É um canto, um grito que espera ser proferido. Bachelard faz questão de demonstrar as diferenças existentes entre esse sonhar acordado, que interessa fundamentalmente a este trabalho, e o sonhar noturno – no entanto, é preciso fazer ressalvas, assim como o autor as faz, ao dizer que o sonhar noturno, o sonho do descanso, também traz muito do indivíduo em si mesmo, mas essas instâncias não fazem parte da matéria que interessa à poética do devaneio e sim à objetos de estudos de psicanálise e antropologia. Segundo Bachelard, “não é estudando o sonho noturno que poderemos revelar as tentativas de individualização que animam o homem desperto, o homem que as ideias acordam, o homem que a imaginação combina à sutileza”³. O devaneio é um acordar, um despertar de ideias que promovem a individualização, naquilo que concerne à exposição do subjetivo,

³ Ibidem, p. 144

daquilo que é essência do indivíduo sonhador. De fato, pode parecer improvável, na ausência de um termo mais apropriado, demandar que o sonhador permaneça acordado (em um estado de clareza de consciência) no próprio devaneio. Como haveria de ser?

Como senão pelo fechar dos olhos e descansar do corpo e mente, pularíamos de uma realidade bruta, por assim dizer, para um devaneio poético? Por que abdicar do sonho noturno, este que, sim, pode dizer muito da essência individual? Bachelard, assumindo como válido o questionamento acerca de níveis intermediários de consciência até se chegar ao devaneio, passando por “devaneios mais ou menos claros e os tresvários informes”⁴, demonstra que, quando o devaneio cede à sonolência, ali se inicia outra matéria, com o sonhar onírico se perdendo “nas areias do sono”. A título de dissociação entre esses dois campos, o autor afirma que “do devaneio ao sonho, quem dorme transpõe uma fronteira. E o sonho é tão novo que os narradores de um sonho muito raramente fazem confiança de um devaneio anterior”⁵. Bachelard, utilizando-se de princípios fenomenológicos, demonstra uma divergência entre o sonhar noturno e o devaneio que nos parece fundamental ressaltar:

Com efeito, fenomenologicamente falando, isto é, considerando todo o exame fenomenológico como ligado, por princípio, a toda tomada de consciência, cumpre-nos repetir que uma consciência que escurece, que diminui, que adormece já não é uma consciência. Os devaneios do adormecimento são fatos. O sujeito que os experimenta deixou o reino dos valores psicológicos. Portanto, temos todo o direito de desprezar os devaneios que resvalam pela encosta errada e reservar nossas pesquisas para os devaneios que nos mantêm numa consciência de nós mesmos. (BACHELARD, 1988, p. 145)

Sendo assim, partiremos em busca de como se estabelece a desejada clareza de consciência a partir dos pilares da memória e do imaginário, mas não ignorando que ambos são denominadores comuns entre o sonhar acordado e o sonhar noturno. Como buscamos neste trabalho elucidar os caminhos pelos quais o devaneio **influi** pode ser despertado pela experiência estética e, ao mesmo tempo, modificá-la, influenciando diretamente em na fruição da própria experimentação estética fotográfica, precisamos investigar o que torna essa experimentação algo tão particular — entendendo a subjetividade desses processos.

⁴ Ibidem, p. 145

⁵ ibidem, p. 145

Para atingir a intimidade, é preciso vasculhar as esferas que concernem ao observador e somente a ele, portanto, permanecendo num nível individual, e não coletivo. Para tanto, começaremos a trabalhar aquilo que talvez seja o mais particular dos elementos deste trabalho, que é o campo da memória. Pode-se questionar com justiça as razões pelas quais seja preciso conduzir esta investigação por meio dos pilares da memória e do imaginário. Primeiramente, é preciso dizer que não há como tratar das disciplinas do devaneio sem que toquemos nessas duas outras esferas. Como falar da essência individual, senão por aquilo que diz respeito ao indivíduo, ao íntimo do ser, como a memória e a construção do imaginário? Também é preciso notar a impossibilidade de nos ausentarmos de nós mesmos no exercício diário da interação com o meio, o que acaba por moldar e influenciar nossas falas, atitudes, reflexões e experiências; todos esses aspectos corroboram para a formação de um repertório, ou bagagem, de memórias. Isso parece ser óbvio, em certo ponto, o que não desautoriza este raciocínio a trazer a memória como um dos cernes que fornece matéria à mente do indivíduo para o estado do devaneio; da mesma forma como essas experiências modificam e projetam nossas reflexões e incômodos na esfera do imaginário.

Podemos tratar a memória como um galpão de arquivos, que são acumulados ao longo de anos e anos, desde o primeiro momento que abrimos os olhos da consciência. Quando necessário, esses arquivos são visitados e revisitados - ou esquecidos, conforme sejam as circunstâncias, ou que se faça necessário – é preciso dizer que não possuímos aqui a pretensão de verificar em qual nível essas visitas ou esquecimentos são intencionais. No entanto, naquilo que tange àqueles arquivos que permanecem à margem, escondidos de forma tão absoluta que parecem nunca ter existido, é neste ponto que a consciência processual de um resgate da memória começa a se anuviar. Não é nossa pretensão entrar em nuances psicológicas da memória e elucidar as razões pelas quais algumas delas são reprimidas. No entanto, será fundamental tecer alguns esclarecimentos a respeito da memória para que apliquemos o conceito de empatia – este, por sua vez, que dialoga diretamente com a memória. Além disso, a própria ideia de empatia aparece como ponto fundamental em determinados casos da experiência estética.

No momento, precisamos reunir elementos que são matéria-prima da memória. Partiremos, portanto, a uma investigação do papel desempenhado por essa no processo de reconhecimento de imagens e da empatia para que, posteriormente, possamos compreender como se dá o processo de projeção do indivíduo nessas

imagens. Não há como chegar a essa condição da empatia sem que se estabeleça uma relação de subjetividade entre o indivíduo e um objeto, uma imagem, uma situação, uma música, etc. É por meio dessa subjetividade que se estabelecem os possíveis diálogos entre objeto e mente. Mas, antes que cheguemos a conceituação desse elemento e sua atuação ao longo do processo, precisamos desenvolver algumas ideias que dizem respeito à existência do objeto artístico em si (neste caso, a fotografia), e à existência/percepção do objeto pelo indivíduo.

Para tanto, devemos recorrer a algumas explicações utilizadas por Henri Bergson no livro *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, no qual, ainda no prefácio, o autor dá conta dos excessos desempenhados por duas vertentes filosóficas no que tange os estudos da realidade da matéria e da realidade do espírito: segundo Bergson, o objetivo de um esclarecimento inicial “é mostrar que idealismo e realismo são teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas”⁶.

O autor resume em uma frase algo que pretendemos destrinchar ao longo deste capítulo, quando diz que “a matéria, para nós, é um conjunto de imagens”⁷. Logo em seguida, faz valer a ressalva estabelecida quando citou as correntes idealista e realista, pois a primeira tenderia a chamar a imagem de ‘representação’ e a segunda, de ‘coisa’. Pois para nós, assim como para Bergson, imagens se encontram em uma existência situada entre esses conceitos que são, por si só, nebulosos e reducionistas ao mesmo tempo. Para tanto, cabe aqui uma citação que elucida os ânimos:

Um homem estranho às especulações filosóficas ficaria bastante espantado se lhe disséssemos que o objeto diante dele, que ele vê e toca, só existe em seu espírito e para seu espírito, ou mesmo, de uma forma mais geral, só existe para um espírito, como queria Berkeley. Nosso interlocutor haveria de sustentar que o objeto existe independentemente da consciência que o percebe. Mas, por outro lado, esse interlocutor ficaria igualmente espantado se lhe disséssemos, que o objeto é bem diferente daquilo que se percebe, que ele não tem nem a cor que o olho lhe atribui, nem a resistência que a mão encontra nele. Essa cor e essa resistência estão, para ele, no objeto: não são estados de nosso espírito, são os elementos constitutivos de uma existência independente da nossa. Portanto, para o senso comum, o objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si. (BERGSON, 1999, p. 2)

⁶ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1.

⁷ Idem.

É neste ponto que iremos nos ater em um primeiro momento: a percepção e recepção subjetiva de imagens pelo indivíduo e a existência dessas imagens nelas mesmas — ou seja, a existência de uma imagem independe do processo de observação. Para que seja mais palpável, podemos exemplificar com a seguinte situação: imaginemos uma fotografia qualquer, deixada para trás no meio da rua. Um possível observador caminha pela calçada, despretensiosamente. Agora, podemos imaginar duas sequências: um encontro entre objeto-observador ou um desencontro. Em ambos, a fotografia existe por si só — o observador olhar ou não para ela não altera a existência da fotografia enquanto objeto. No entanto, a partir do momento que o observador olha para a imagem e se sente, por assim dizer, cativado (empatia) pela imagem ali representada, a fotografia assume diferente significado na percepção do indivíduo em questão, ideia que iremos desenvolver ao longo deste trabalho. O que buscamos aqui elucidar é o encontro entre observador e fotografia não altera a existência da imagem — o que sofre mudança é a percepção dessa imagem sob a perspectiva do observador.

Nos parece razoável optar e basear a nossa discussão a partir dessa vertente de pensamento intermediária, por assim dizer, pois dessa forma será possível discutir a existência de imagens a priori e a posteriori, ou seja: imagens que independem da percepção do indivíduo e imagens que, em um segundo momento (pós encontro) são formadas no e pelo indivíduo (voluntariamente ou não). Poderá até soar como uma manobra de esclarecimento rudimentar, mas é possível, por meio de um breve e rápido exercício, visualizar as imagens suscitadas por objetos, por matérias que já fazem parte da nossa realidade, com os quais, a princípio, também possuímos vivências. Por exemplo, se aqui descrevermos uma fotografia na qual esteja retratado um jardim repleto de flores idênticas, com a exceção de uma, que salta ao nosso olhar pela cor que diverge do restante, obteremos inúmeras respostas diferentes. A princípio, cada um de nós cria tal imagem mental a partir da capacidade de projeção visual estimulada por meio de uma comunicação realizada com sucesso; ao mesmo tempo, as imagens suscitadas vêm à tona graças a nossas experiências passadas — qual foi a cor designada pela imaginação para ser a aparência da flor diferente? E qual a cor das demais? E o formato dessas flores, qual é? Todas essas perguntas se apresentam a título de provocação ao leitor, de modo a ilustrar que a simples ‘criação’ imagética bebe, simultaneamente, da memória (ainda que involuntária) e do imaginário, como veremos adiante.

Nos parece ser o momento apropriado para trazer pensamentos mais aprofundados acerca da memória, buscando outros pensamentos que sirvam para esclarecer, entre outros aspectos, qual o papel desempenhado pelo indivíduo ao longo do processo. Neste momento, iremos discorrer sobre alguns temas que tangem à memória, para então depois partir para uma ponderação quanto ao imaginário, pois se faz necessário traçar os limites entre ambos, ainda que exista grande quantidade de relações entre os dois. Apenas como estímulo, a projeção de imagens existe porque possuímos um repertório de lembranças, ou cada lembrança é uma projeção da nossa imaginação? Quando falamos para imaginar uma flor, a flor que o leitor imagina vem da memória, da lembrança de uma flor, ou da projeção da mente, da criação de uma flor? E tal criação, ela é espontânea, isenta de lembranças? Todos esses questionamentos ajudam a ilustrar o quão entrelaçadas essas duas ideias parecem estar e como são, ao mesmo tempo, tão diferentes.

Precisamos fazer aqui uma ponderação que foi realizada por Bergson, pois tal nos ajudará a compreender melhor a natureza do estado mental que objetivamos neste trabalho. O autor realiza uma clara distinção entre o estado cerebral e o estado psicológico, este que Bergson diz “na maioria dos casos, ultrapassar enormemente o primeiro”⁸. Existe uma divergência tremenda entre um processo cerebral e um processo psicológico, de forma que, se assim não o fosse, não haveria sentido algum em escrever este trabalho — bastaria querer ligar e desligar, a bem querer, o devaneio e ser afetado positivamente por tudo aquilo que se desejasse, ocasionando em uma banalização da poética. Se o devaneio fosse parte de um processo exclusivamente cerebral, os indivíduos, depois de terem aprendido a equação onírica do sonhar acordado, a utilizariam de forma desvairada.

Retomemos a leitura de Bergson, a fim de elucidar melhor a afirmação de que o estado psicológico ultrapassaria majoritariamente o estado cerebral: o autor, explicando tal afirmação, diz que o estado cerebral indica apenas uma parte do primeiro, dizendo que a arte cerebral é “aquela que é capaz de traduzir-se por movimentos de locomoção.”⁹. Segundo Bergson, o estado cerebral é a simples representação da locomoção e movimentos de imagens, uma a uma, em parcelas de um todo maior. Ao nos atentarmos somente aos movimentos individuais e imediatos

⁸ Ibidem, p. 6

⁹ Idem

dessas imagens suscitadas pelo estado cerebral, estaríamos sujeitos a perder o todo e toda sua complexidade — estaríamos então, fadados a compreender parcialmente os processos, sem enxergar entre esses processos, uma ligação, um sentido.

Bergson escolhe como exemplo um pensamento complexo, que se desdobraria em uma sequência de raciocínios abstratos — tal pensamento viria acompanhado da representação de imagens, que apenas são representadas após serem conferidas a elas esboços e movimentos no espaço. Essas imagens seriam, então, compreendidas apenas mediante a própria manifestação e movimento, uma a uma, sem que sejam inseridas no contexto das demais imagens formadas a partir desse mesmo pensamento complexo. É neste ponto que o estado psicológico – e a natureza subjetiva do mesmo — ultrapassa os limites do estado cerebral. Vejamos a explicação e analogia de Bergson abaixo:

[...] é este pensamento complexo que se desdobra que, em nossa opinião, o estado cerebral indica a todo instante. Aquele que pudesse penetrar no interior de um cérebro, e perceber o que aí ocorre, seria provavelmente informado sobre esses movimentos esboçados ou preparados; nada prova que seria informado sobre outra coisa. Ainda que fosse dotado de uma inteligência sobre-humana e tivesse a chave da psicofisiologia, seria tão esclarecido sobre o que se passa na consciência correspondente quanto o seríamos sobre uma peça de teatro acompanhando apenas os movimentos dos atores em cena. Equivale a dizer que a relação entre o mental e o cerebral não é uma relação constante, assim como não é uma relação simples. Conforme a natureza da peça que se representa, os movimentos dos atores dizem mais ou menos sobre ela: quase tudo, no caso de uma pantomima; quase nada, no caso de uma comédia sutil. Da mesma forma, nosso estado cerebral contém mais ou menos de nosso estado mental, conforme tendemos a exteriorizar nossa vida psicológica em ação ou a interiorizá-la em conhecimento puro. Há, portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distante da ação, conforme o grau de nossa **atenção à vida**. (BERGSON, 1999, p. 6-7, grifo nosso)

Tal expressão usada por Bergson (atenção à vida) é bastante pertinente para este trabalho. Por esse termo, podemos dizer que é um olhar direcionado do indivíduo sobre si próprio, tanto como do indivíduo para o universo que o circunda. Talvez nesse primeiro olhar, os olhos do sujeito estejam atentos às próprias vivências, às memórias, já o segundo olhar talvez faça referência à capacidade do sujeito se permitir a ser afetado pelo meio onde está inserido, estando mais sujeito à experimentações, mas isso é assunto para o próximo capítulo. Ainda é preciso tecer mais esclarecimentos acerca da memória e do imaginário antes que sigamos para a interação entre sujeito e objeto.

No segundo capítulo do livro *Matéria e memória*, denominado “Do reconhecimento das imagens, A memória e o cérebro”, Bergson discorre acerca de uma interessante ideia sobre o papel desempenhado por cada elemento na relação sujeito-objeto: segundo a explicação do autor, existiria algo como uma memória independente – que independe, especificamente, da nossa percepção – e que estaria reunindo imagens ao longo de toda extensão de tempo, à medida que elas se produzem. Ao mesmo tempo, e da mesma forma, nós, a princípio como receptores de imagens, também seríamos imagem, assim como aquilo que nos cerca – a diferença estaria justamente na percepção subjetiva que realizamos, do corte que estabelecemos. Sob essa perspectiva, nós, a partir de tal corte, seríamos o centro dessas atividades. “As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância”¹⁰. Para Bergson, as ações passadas desses aparelhos se armazenam por meio de algo que chamará de dispositivos motores, o que o leva à primeira hipótese levantada quanto à sobrevivência do passado do indivíduo: por meio de duas formas distintas, o passado sobreviveria em tais mecanismos motores e em lembranças independentes desses mecanismos.

A segunda proposta de Bergson é de que o “reconhecimento de um objeto presente se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito”¹¹, algo que também nos é de extrema valia, pois traz novamente o protagonismo para o sujeito — a partir dessa perspectiva, o devaneio adquire aspectos cada vez mais subjetivos, exalando a própria poética para o indivíduo que sonha. Para Bergson, como apontado anteriormente, esse sujeito seria, assim como os demais elementos que o circundam, uma imagem. No entanto, o corpo desse indivíduo que recebe e reconhece objetos — que se fazem presentes e existentes por si só — é o protagonista das emanações, das representações de si e para si desses objetos. O autor fala em um “corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro”¹². Dessa forma, o limite para as percepções e

¹⁰ Ibidem, p. 83

¹¹ Ibidem, p. 84

¹² Idem

representações de imagens é o próprio indivíduo, algo que reforça ainda mais a natureza subjetiva dos sonhos acordados, dos devaneios de Bachelard.

Para Bergson, considerar o corpo do sujeito em um único instante, abdicando das próprias memórias, seria fadar tal personagem ao papel de mero condutor situado entre objetos que o influenciam e, que ao mesmo tempo, sobre os quais agiria. No entanto, o corpo recolocado em um tempo que flui constantemente entre o passado e o futuro — com o primeiro influenciando a todo momento no segundo — e este mesmo corpo sempre está situado naquilo que o autor define como o ponto preciso entre o passado que irá expirar em uma ação. Ou seja, a tomada de atitudes é diretamente influenciada (não necessariamente reproduzida) a partir de um repertório, uma bagagem passada. Portanto, romper com a memória, com o próprio passado, interferiria na relação do indivíduo com os elementos — porque não dizer, com o mundo — a seu redor e com o próprio contexto temporal no qual se formou e se constituiu o próprio ser.

“Consequentemente, essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais terminam a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação. Corte essa ligação, a imagem passada talvez não se destrua, mas você lhe tirará toda capacidade de agir sobre o real, e por conseguinte [...] de se realizar.” (BERGSON, 1999, p. 85)

Bergson, enquanto justifica a elaboração de cada uma das hipóteses, toca em um ponto que é de suma importância para aquele que busca maior consciência dos processos que envolvem os devaneios, as experimentações e os afetos promovidos pelos objetos ao redor – neste trabalho, especificamente, a fotografia —: o autor defende que seja feita uma clara distinção entre algo que chama de reconhecimento automático, que se daria por meio dos movimentos próprios das imagens, do reconhecimento que “exige a intervenção regular das lembranças de imagens”¹³:

O primeiro é um reconhecimento por distração: o segundo, como iremos ver, é o reconhecimento atento. Também este começa por movimentos. Mas, enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem. (BERGSON, 1999, p. 110-111)

¹³ Ibidem, p. 110-111

Posteriormente, o autor irá tratar de outro ponto que nos interessa para alcançar o objetivo de traçar uma rota para os caminhos da memória em direção ao devaneio (com objetivo desse ser cada vez mais consciente, menos próximo ao acaso): quando discorre sobre a passagem gradual das lembranças aos movimentos, Bergson diz ter tocado o ponto principal do debate. Novamente, recorrendo ao termo “atento”, assim como havia feito ao dizer “atenção à vida”, o autor comenta casos nos quais o reconhecimento — e também a recepção de imagens desses corpos — é atenta. A partir de então, Bergson realiza um questionamento: é a percepção do sujeito que determinaria o aparecimento das lembranças, ou as lembranças viriam de forma espontânea ao encontro da percepção do sujeito? Para responder a tal pergunta, o autor define que essa questão depende do tipo e da natureza das ligações estabelecidas que não de se estabelecer entre o cérebro e a memória. A resposta de Bergson vem no sentido de enxergar a memória para além de uma simples função cerebral, pois se assim o fosse, estaríamos sujeitos à destruição de nossas próprias lembranças, algo que o autor julga incorreto — para ele, o que pode acontecer é a ruptura (por meio de lesões, por exemplo) dos caminhos cerebrais pelos quais estaríamos acostumados a acessar tais memórias. Portanto, as lembranças permanecem com o indivíduo, o que pode ser problemático é o caminho para se chegar a tais lembranças.

Após tais conclusões, Bergson passa a tratar do conceito de *atenção*, algo que, como dito anteriormente, possui grande importância para o acontecimento e desenvolvimento do devaneio por meio do estímulo da experiência estética fotográfica, alvo do nosso próximo capítulo. A atenção, de acordo com o autor, possui, por um lado, o “efeito essencial de tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes”¹⁴, porém isso a reduziria à condição de intensificação do estado intelectual, como afirma Bergson. De outro lado, ele demonstra que a consciência constata uma “irredutível diferença de forma entre esse aumento de intensidade e aquele que se deve a uma influência maior da excitação exterior: ele parece, com efeito, vir de dentro, e testemunhar uma certa atitude adotada pela inteligência”¹⁵. Neste ponto, Bergson vê a necessidade de esclarecer aquilo que se compreenderá por inteligência,

¹⁴ Ibidem, p. 112

¹⁵ Idem

observando que a ideia que circunda uma atitude intelectual não é clara, mas sim obscura.

Mas aqui começa precisamente a obscuridade, pois a ideia de uma atitude intelectual não é uma ideia clara. Falar-se-á de uma "concentração do espírito", ou ainda de um esforço "aperceptivo" para colocar a percepção sob o olhar da inteligência distinta. Alguns, materializando essa ideia, irão supor uma tensão particular da energia cerebral, ou mesmo um dispêndio central de energia vindo acrescentar-se à excitação recebida. Mas, ou se acaba apenas traduzindo o fato psicologicamente constatado numa linguagem fisiológica que nos parece ainda menos clara, ou é sempre a uma metáfora que se retorna. (BERGSON, 1999, p. 113)

A partir de tais verificações, Bergson irá assinalar que, graças a uma multiplicidade de níveis de intensidade, "seremos levados a definir a atenção por uma adaptação geral mais do corpo que do espírito, e a ver nessa atitude da consciência, acima de tudo, a consciência de uma atitude." Para o autor, a retomada de lembranças-imagens não diz respeito à doação do espírito do sujeito àquela tarefa, mas sim a qual nível essa interação se dará: a percepção de tais imagens é diretamente proporcional à altura do nível adotado pelo sujeito na própria relação corpo-mente.

Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. Mas esse invólucro extremo se comprime e se repete em círculos interiores e concêntricos, os quais, mais restritos, contêm as mesmas lembranças diminuídas, cada vez mais afastadas de sua forma pessoal e original, cada vez mais capazes, em sua banalidade, de se aplicar à percepção presente e de determiná-la à maneira de uma espécie englobando o indivíduo. (BERGSON, 1999, p. 120)

Bergson trata também de momentos nos quais a lembrança, de tão encaixada na percepção presente, se confunde com a mesma, dificultando estabelecer onde uma começa e onde a outra termina — nesse ponto, o autor afirma que a memória então passa a se pautar pelo detalhe dos movimentos do corpo. Nesse ponto, quanto mais próximas as lembranças estiverem ao movimento — mais latentes, superficiais, por assim dizer — mais a "operação da memória adquire uma importância prática maior", visto que a própria reprodução de imagens do passado, com fidelidade de detalhes e nuances, leva ao indivíduo as imagens do devaneio e do sonho. Aqui, o autor toca em outro ponto fundamental para este trabalho: a fim de estar atento a essa

experiência, “o que chamamos agir é precisamente fazer com que essa memória se contraia ou, antes, se aguce cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar.”

A experiência estética, nesse caso, pode ser compreendida como um encontro da movimentação de corpos, de objetos, é um dos elementos que, por meio da equivalência, da empatia e do reconhecimento e emanção do sujeito-imagem pelo objeto imagem, é capaz de perturbar a ordem desse galpão de memórias e desencadear os prelúdios do devaneio. No próximo capítulo, iremos verificar conceitos acerca desse encontro entre sujeito-objeto por meio da experiência estética fotográfica, a fim de esclarecer de qual forma o devaneio desempenha um papel potencializador na fruição dessa experiência.

Mas, antes que passemos adiante, é preciso realizar breves ponderações a respeito da questão do imaginário. Para tanto, recorreremos a Carl Gustav Jung em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. De antemão, precisamos fazer ressalvas quanto aos conceitos dos termos consciente e inconsciente: até o momento, temos tratado o primeiro como o objetivo de todo o processo – neste sentido, nosso desejo por estar consciente faz referência a um esclarecimento, a uma elucidação das etapas processuais que decorrem da experimentação estética fotográfica e da sua relação com o devaneio; logo, a inconsciência vem ao sentido contrário, deixando tais níveis de esclarecimento à margem do alcance do sujeito.

No entanto, para Jung, essas palavras possuem diferentes denotações e que nos mostrarão que, a partir de tais ideias, o inconsciente coletivo descrito pelo autor nos levará para uma maior compreensão dos caminhos da nossa mente e do esclarecimento que buscamos como objetivo deste trabalho. O autor descreve algumas analogias que chegam a pôr o inconsciente como “fonte de todos os maus pensamentos. Nas câmaras do coração moram os terríveis espíritos sanguinários, a ira súbita e a fraqueza dos sentidos. Este é o modo como o inconsciente é visto pelo lado consciente.” Logo em seguida, o autor afirma que a consciência parece ser uma percepção essencialmente de cérebro, que separa e vê tudo isoladamente, “inclusive o inconsciente, encarado sempre como meu inconsciente”. Mas o ponto no qual queremos chegar está ainda adiante, quando Jung atribui a essa inconsciência a capacidade de revelar a própria essência do indivíduo.

Pensa-se por isso de um modo geral que quem desce ao inconsciente chega a uma atmosfera sufocante de subjetividade egocêntrica, ficando neste beco sem saída à mercê do ataque de todos os animais ferozes abrigados na caverna do submundo anímico. Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com A persona, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira. (JUNG, 2013, p.30)

Jung trabalha especificamente o conceito de inconsciente coletivo, o qual afirma perpetuar a mente não apenas do indivíduo, mas sim de toda sociedade, quando se estabelece por meio de arquétipos. Segundo o autor, o “inconsciente coletivo é tudo, menos um sistema pessoal encapsulado”. Ou seja, como haveríamos de ignorar os caminhos que levam a essa inconsciência coletiva, que parece ter tantas influências na própria construção do imaginário coletivo-individual? Podemos até nos questionar quantas interpretações ou percepções desses arquétipos sociais nos são naturais sem que sequer tenhamos consciência desse processo. Jung diz ainda que uma boa definição para o inconsciente coletivo é o estado de “estar perdido em si mesmo”:

Este si-mesmo, porém, é o mundo, ou melhor, um mundo, se uma consciência pudesse vê-lo. Por isso, devemos saber quem somos. Mal o inconsciente nos toca e já o somos, na medida em que nos tornamos inconscientes de nós mesmos. (JUNG, 2013, p.32)

Trazer essa discussão nos parece relevante a partir do momento que nos propomos a assumir uma maior consciência dos processos internos da mente, inseridos em um contexto que envolve a experimentação estética fotográfica e o devaneio. Ao mesmo tempo, devemos levar em consideração que nós, enquanto indivíduos sociais, também estamos inseridos em um contexto de sociedade. Logo, é impossível romper com essas questões uma vez que já nascemos, segundo o autor, bombardeados com esses arquétipos que acabam por firmar uma inconsciência coletiva: ainda que esta não seja aquilo que define o sujeito, já está inserida no mesmo antes que ele se dê conta. Portanto, antes que se tenha noção do que se imagina, deve-se levar em consideração que nossas ideias são permeadas por outras ideias

que sequer nos pertencem, mas que nos ajudam a entender a nossa própria inserção no meio social.

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2013, p.53)

Após trazer à discussão o conceito de inconsciente coletivo, entendemos que as questões que tangem ao imaginário, apesar de sua enorme importância no que diz respeito à constituição social e cultural de imagens e de processos mentais, se aplicam essencialmente em esferas coletivas, e não individuais. Portanto, acreditamos que abrir este trabalho e expandi-lo a tais considerações não faz parte daquilo que temos por objetivo principal: entender como o devaneio altera as dinâmicas da experiência estética fotográfica do indivíduo — apesar de reconhecermos o diálogo entre o subjetivo e o coletivo. Pensamos que seja o momento propício para levar essas reflexões levantadas até aqui então para, justamente, a experimentação estética fotográfica. No próximo capítulo, iremos trabalhar os conceitos de equivalência e experiência, a fim de dar continuidade à verificação de como a experimentação estética fotográfica modifica as dinâmicas do devaneio na fruição da própria imagem.

2. A equivalência e o devaneio na fruição da experiência estética fotográfica

“O devaneio vai nascer naturalmente, numa tomada de consciência sem tensão, num cogito fácil, proporcionando certeza de si por ocasião de uma imagem aprazível – uma imagem que nos deleita porque acabamos de criá-la fora de qualquer responsabilidade, na absoluta liberdade do devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 145)

Nos parece o momento apropriado para discorrer acerca de ideias que tangem a experiência estética. No artigo *A experiência estética e a vida ordinária* (2004) de César Guimarães, o autor inicia a discussão trazendo para o leitor que, motivada por obras artísticas significativas da Modernidade e com o consequente pensamento crítico estimulado por elas, surgiu a figura da experiência estética de caráter paradoxal que, segundo Guimarães, permanece não-resolvido. O autor remete então àquilo que Karl Heinz Bohrer, utilizando-se das noções de “iluminação profana” e “outro estado”, cunhadas em um primeiro momento por Walter Benjamin e Robert Musil, respectivamente, designou como sendo experiência estética: um estado mental ou intelectual que definitivamente transcendem o comum cotidiano, mas insistem, ao mesmo tempo, no expressamente intramundano¹⁶. Resumidamente, ainda que soe como ato pretensioso resumir a complexidade do caráter da experiência estética em uma sentença, podemos dizer que a experiência estética se volta ao indivíduo experimentando uma vivência transcendental ou atingindo um estado de elevação metafísico-intelectual, enquanto esse ainda permanece conectado ao cotidiano.

Guimarães prossegue o desenvolvimento do artigo, levantando questões que giram em torno da própria estética enquanto disciplina particular do discurso filosófico, partindo de argumentos apresentados por Martin Seel em *L'art de diviser – le concept de rationalité esthétique*. As diversas formas de expressões artísticas, objetos e as abordagens dos mesmos, motivaram uma vontade de ultrapassar a própria dimensão estética e realizar uma “diferenciação inédita do conhecimento”, ao qual o autor atribui as características de ser singular e enfático. “Como definir, afinal, essa revelação extática — “entre transporte e transtorno” — que desloca o sujeito da sua percepção e atitude habituais e o retira dos limites do mundo conhecido?”¹⁷

¹⁶ GUIMARÃES, César. *A experiência estética e a vida ordinária*. *E-compós*. Belo Horizonte, v. 1, p. 2, 2004.

¹⁷ Idem

O autor então, trata de duas concepções da experiência estética: uma denominada fundamentalista – adotada por Heidegger, Adorno, Gadamer, Schelling e Hegel – que “nega a existência de uma racionalidade estética em nome de um conceito integral de verdade e de conhecimento, revelados unicamente pelas obras de arte”¹⁸; por outro lado, a concepção purista — adotada por Nietzsche, Valéry, Bataille, Iser e Bubner e Kant — “nega a racionalidade estética em nome de um conceito exclusivo da reflexão pura ou da intensidade inefável na qual a percepção estética se liberta das significações e dos conceitos de uma compreensão cognitiva do mundo”¹⁹. Após tratar de ambas vertentes, Guimarães faz demonstração de que as duas convergem em um ponto que nos parece ser fundamental para entender a experiência estética em si:

A despeito das nuances que esta classificação comporta, ambas as concepções coincidem em considerar a arte como cognoscível e, como tal, indicador de outra coisa que não ela mesma: para a Estética, a arte é um meio para o aparecimento da verdade, sublinha Iser. (GUIMARÃES, 2004, p. 3)

A arte como meio para o aparecimento da verdade. Tal constatação atinge dimensões que nos estimulam a buscar essa dita verdade, ao mesmo ponto que nos confundem sobre a própria natureza da arte — talvez por esse motivo, tais questionamentos podem parecer tão belos e complexos, ao mesmo tempo que deixam demasiadas nuances do nosso estudo em um limbo de não-respostas. No entanto, como explica o autor, Martin Seel faz oposição às duas concepções apresentadas; que, segundo ele, fizeram da estética o “outro da Razão”. Para tanto, Seel busca uma definição da racionalidade estética e tenta sua caracterização na relação conflituosa e concorrente que estabelece com a demais vertentes da racionalidade. Em outras palavras, Seel toma rumos que procuram compreender a experiência estética sob uma perspectiva “destituída daquela transcendência na imanência”, conforme defende Bohrer. A proposta de Seel é de uma compreensão “pragmático-performativa” do objeto apresentado ao indivíduo, utilizando-se da relação da experiência estética e sua “vizinhança — paralela e contrastante — com a rede de assimilação não estética da realidade”²⁰. Dessa forma, é possível dizer que, a partir de uma abordagem mais pragmática, a concepção elaborada por Seel propõe

¹⁸ Ibidem, p. 3

¹⁹ Idem

²⁰ Idem

uma aproximação e análise da experiência estética, que visa um esclarecimento processual em torno das relações objeto-sujeito, algo que pleiteamos neste trabalho.

Seguindo com as explicações, Guimarães, ainda se debruçando sobre Seel, passa então a discorrer sobre aquilo que será denominado como atitude estética, que se distingue de outros tipos de atitude — como a teórica, instrumental, moral e preferencial. A atitude estética seria “guiada pelo interesse concedido à presentificação de conteúdos da experiência que, no interior de uma dada forma de vida, tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência”²¹. Porém, antes que se fale sobre a natureza da atitude estética, o autor demonstra a existência de três implicações comuns à adoção de uma atitude em relação a algum objeto.

A adoção de uma atitude em relação a um objeto acarreta três implicações 1) a adoção de uma regra que, à maneira de uma resposta prática, guia nosso comportamento frente aos objetos (orientação volitiva); 2) a pressuposição de razões que guiam nossa forma de agir (orientação cognitiva); 3) uma disposição emotiva diante dos estados de fato a que a atitude se refere (orientação afetiva). Como resultado de uma experiência, a atitude carrega um conhecimento que é pessoal, em grande parte implícito, eminentemente prático e que só pode ser criticado ou retificado a partir de uma situação concreta que problematiza a maneira até então habitual com que o sujeito agia. Embora o suporte inicial da experiência estética seja o indivíduo, ela possui uma dimensão que é social e não simplesmente psicológica. A atitude possui uma função organizadora do sentido: diante de situações experimentadas concretamente, ela concerne tanto àquelas regras e convicções que nos governam imediata e intuitivamente (e das quais não duvidamos), quanto à significação – aberta à problematização - que passamos a conceder aos novos fenômenos que experimentamos. (GUIMARÃES, 2004, P. 3-4)

Essa presentificação dos conteúdos da experiência levantada por Seel é de grande importância para nossa discussão em torno da experiência e da atitude estéticas. Guimarães explica que Seel entende essa presentificação dos conteúdos da experiência como sendo “um modo de acesso a uma situação feito de maneira alusiva, não direta, e necessariamente dependente do contexto.” (GUIMARÃES; 2004:4). Dando sequência à explicação, Guimarães afirma que os conteúdos de experiência alcançados por meio da percepção estética não podem ser alcançados por meio de uma compreensão cognitivo-proposicional, ainda que seja possível transmitir esses conteúdos a um terceiro. Dessa forma, podemos deduzir que, por meio da experiência estética, que por sua vez envolve a atitude e a percepção, desencadeiam-se novas instâncias do sujeito que não poderiam ser alcançadas por

²¹ Ibidem, p. 4

um isolamento do indivíduo em si mesmo: a experiência estética funcionaria então como um catalizador no processo de elucidar (arriscaríamos dizer externalizar, talvez)²² conteúdos subjetivos.

Dando sequência à natureza da experiência estética, Guimarães aponta uma especificidade dessa, que é o fato da comunicação de experiências se realizar por meio de performances artificiais. Trazendo novamente Seel, o autor aponta que o objeto artístico se comporta como o medium de uma presentificação de experiências, sem que necessariamente esse objeto esteja inserido no contexto de tais experiências. Dessa forma, Seel designa àqueles que se engajam na experiência estética e a utilizam como médium, a capacidade de se tornarem conscientes das próprias experiências. No entanto, Guimarães faz uma ressalva quanto ao que ocorre com o sujeito ao realizarem uma experimentação de algo estético: não se trata de uma filtragem de conteúdos trazidos à tona e presentificados por tal objeto estético por meio da própria experiência que já está constituída. Segundo o autor, não é possível ignorar a “organização significativa” interna desses objetos, que carregam previamente em si um repertório de experiências e lembranças vividas entre o observador e o objeto. Em uma simples situação, podemos exemplificar tal conceito com um sujeito que já fora afetado por uma fotografia, por exemplo, estabelecendo com ela uma relação sentimental, até mesmo íntima. Esse mesmo indivíduo seria incapaz de, ao reencontrar essa mesma imagem, permanecer indiferente a ela, sendo afetado pela experiência presente e por experiências passadas, presentificadas pela simples presença do objeto (no caso, a fotografia em questão). Dessa forma, compreendemos que, conforme Guimarães explica, para além de um processo de desencadeamento de experiências no e do indivíduo, o próprio indivíduo também estabelece uma nova comunicação com o objeto a cada novo encontro, podendo gerar também, novas experiências estéticas e novos devaneios. A possibilidade do reencontro e da re-experimentação é tratada pelo autor:

A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência

²² Acreditamos que ambos os termos sejam corretos para o conteúdo que desejamos expressar. Por um lado, em se tratando de conteúdos subjetivos e, por vezes, obscuros, o conceito de externalizar vem de forma a trazer à tona processos que estão/foram internalizados. Já em elucidar, pensamos que trata-se também de tornar claro tais processos para o próprio indivíduo. Afinal, ao menos neste trabalho, buscamos uma clareza de consciência processual, não bastando apenas saber da existência de um fato, mas sim saber explica-lo (principalmente para si mesmo).

presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos. Ou nos termos de Seel: “É estético o fato de fazer experiência das possibilidades de ter uma experiência”. (GUIMARÃES, 2004, P. 3-4)

No entanto, Guimarães considera que a experiência estética carrega consigo uma “negatividade fundamental”: vivenciá-la não capacita o sujeito a recorrer àquilo que já se tem conhecimento, tampouco permite a adoção imediata daquilo que é desconhecido. A experiência estética busca promover uma integração entre o estranho e o familiar — aqui, o autor faz uma ressalva ao termo familiar, trazendo a expressão “quadro de referências que era familiar”²³ — ou seja, o momento preciso no qual o observador se vê diante de algo novo e confronta com aquilo que lhe parece natural. Posteriormente a essa integração, a experiência viria para alargar e enriquecer as nuances daquilo que, até então, “constituía o limite de todo real possível”²⁴.

Como resposta a uma “coerção acontecimental”, a experiência estética é uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não familiar. Seel denomina comunicação presentificante a esse modo de articulação do sentido que, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições compartilhadas, permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada ou ainda introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante. (GUIMARÃES, 2004, p. 5)

Agora, iremos trazer a discussão da experiência estética para o campo da fotografia. Para tanto, utilizaremos conceitos desenvolvidos por Minor White em seu artigo *Equivalência: tendência perpétua* (1984). A fim de fomentar o diálogo entre os conceitos aqui já abordados, iremos retomar algumas breves suposições acerca da experiência estética e do campo da memória. Conforme elucidamos no primeiro capítulo deste trabalho, a experiência estética seria capaz de trazer à tona vivências que há muito se confinaram em setores obscuros da mente: uma memória breve da infância, um diálogo fugaz com um desconhecido na juventude ou um pensamento fugidio de um dia qualquer, sobre qualquer coisa e por um motivo aleatório, como um acorde, um barulho, um tom de cor, ou uma sequência de palavras. As imagens

²³ Ibidem, p. 5

²⁴ Idem

suscitadas por intermédio da fotografia em diálogo com a subjetividade também podem desempenhar um papel de resgate às mais longínquas memórias e vivências.

Minor White discorre sobre os diferentes efeitos que uma fotografia pode causar em possíveis observadores, em um processo que, tendo como ator desse processo um sujeito — e, conseqüentemente, uma mente — transcende a existência puramente material de objetos, passando a incorporar a estes objetos uma aura, um espírito.

O autor explica que aquilo que está chamando de equivalência na fotografia, “o conceito de equivalência e disciplina na prática é simplesmente a espinha dorsal e o coração da fotografia como meio de expressão-criação.”²⁵ Em um primeiro momento, o autor faz menção a um primeiro nível da análise, o nível gráfico da fotografia, que faz referência à própria composição fotográfica, a fundamentos visíveis de qualquer experiência visual potencial perante a própria fotografia, mas que isso não quer dizer necessariamente que, para obter esse elemento da equivalência, seja preciso fazer parte de algum modelo estético.

A equivalência ultrapassa essas limitações, comportando-se na verdade como uma função, uma experiência, e não uma coisa. White afirma que, dadas as circunstâncias, é possível deixar de lado, ao menos por ora, esse primeiro nível da descrição da equivalência. Dando continuidade à explicação, White demonstra que qualquer fotografia, qualquer que seja a fonte ou origem, pode funcionar como equivalente para algum observador, em algum momento e em algum lugar. “Se o espectador se dá conta de que para ele aquilo que vê na imagem corresponde a algo em seu interior — isto é, se a fotografia reflete algo dentro dele —, então sua experiência tem grau certo de equivalência.”²⁶

Passando para um segundo nível, White afirma que essa equivalência se relaciona com aquilo que acontece na mente do espectador quando este observa uma fotografia que produz nele um sentido de correspondência com algo que ele sabe de si. Este ponto é fundamental para dar seqüência a nossa relação com a experiência estética, objeto do nosso segundo capítulo, pois aqui levantamos uma conexão primordial para resgatar e fundamentar na memória, um dos alicerces do devaneio, aquilo que chamaremos de empatia. A empatia é, a rigor, um sentimento que conecta

²⁵ “El concepto y disciplina de equivalência en la practica es simplemente la espinha dorsal y el corazón de la fotografia como medio de expresión-criación”. (WHITE, 1984, p. 245).

²⁶ “Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior – esto es, si la fotografia refleja algo dentro de suyo - , entonces su experiencia posee cierto grado de equivalencia”. Ibidem, p. x

o espectador com a fotografia, ainda que essa conexão não esteja transparente na percepção do indivíduo. A sensação da empatia pode se comportar como um aspecto que faz uma imagem saltar aos olhos e trazer as atenções daquele que a observa para si. Faz-se necessário então, a busca por um esclarecimento de lembranças, de memórias, de vivências, para que essa empatia saia da escuridão de uma não-memória, de não-recordações.

Em um terceiro nível, White descreve que equivalência se refere à experiência interior de uma pessoa quando esta se recorda de uma imagem sem ter a respectiva fotografia à vista. Essa imagem que veio à tona por meio da lembrança também é enquadrada pela equivalência quando um sentimento ao qual o autor denomina ‘correspondência’ se encontra presente. Neste ponto, White chega a uma instância que tange a clareza e a uma escolha efetiva/seletiva de memórias, afirmando que “recordamos de imagens que queremos recordar”²⁷. Logo então, o autor descreve algumas razões pelas quais nós, enquanto observadores/produtores dessas imagens, nos lembramos das mesmas:

As razões pelas quais queremos recordar um imagem variam: porque simplesmente nos agrada, ou porque não nos agrada de tal maneira que se torna compulsiva; ou porque nos há ensinado algo sobre nós mesmos ou porque produziu uma ligeira mudança em nós mesmos. (WHITE, 1963, p. 247)²⁸

Apesar de atribuir a existência de um espírito especificamente à fotografia, iremos propor com este trabalho que se faça uma leitura mais abrangente do trabalho de White, expandindo a compreensão da fotografia para além das limitações atribuídas à execução do ato de fotografar. Evidentemente, o autor faz referência ao produto artístico e poético obtido por meio da fotografia, no entanto, como está tratando de uma pesquisa própria, discorre a respeito de sensações e desencadeamento de processos que partem, necessariamente, da existência de uma fotografia, imaginada, concebida e, posteriormente, consumida.

Ainda que, talvez, não tenha sido a intenção de White, ele também explorava fenômenos que vão além das limitações que podem ser atribuídas ao ato fotográfico — mesmo que este comporte uma complexidade por si só: as proposições de White, ao menos no que tange à equivalência, podem ser aplicadas à concepção e consumo

²⁷ Ibidem, p. 247

²⁸ “Las razones por las cuales queremos recordar una imagen varian: porque simplemente nos gusta, o porque nos desgusta de tal manera que se vuelve compulsiva; o porque nos há enseñado algo sobre nosotros mismos, o porque há producido un ligero cambio en nosotros”

de imagens em um conceito mais amplo, e não apenas em imagens produzidas por intermédio de máquinas fotográficas. O autor discorre ainda sobre qual é o campo, o *locus* de manifestação do processo que caracteriza a equivalência perpétua, traçando um possível paralelo entre a arte e a fotografia. Buscando referências na psicologia e utilizando termos como projeção e empatia, White praticamente elucida aqui dois pontos que dialogam com aspectos da memória:

Os mecanismos pelos quais uma fotografia funciona como um equivalente na psique do espectador são os mecanismos familiares que os psicólogos chamam 'proteção' e 'empatia'. No mundo da arte, o fenômeno correspondente se chama 'formas e figuras expressivas'. No mundo da fotografia, a grande quantidade de espectadores permanece tão identificada com o objeto que se tem sem conhecer as qualidades expressivas das imagens e das cores e imagens expressivas, isto é, a concepção da experiência pictórica. (WHITE, 1963, p. 250)²⁹

White toca em dois pontos sem os quais não é possível seguir adiante neste trabalho. Portanto, devemos buscar as origens desses sentimentos de empatia e como essa empatia corrobora com a projeção da própria mente. Nesta segunda parte, iremos discorrer em torno dos diferentes níveis desse galpão de arquivos que é a memória. Devemos tomar como fundamental a empatia para dar sequência à nossa argumentação, visto que o estranhamento e o distanciamento físico/emocional são circunstâncias que obstruem o caminho para a fruição o devaneio e para o desfrute da experiência estética. Quanto ao apelo gráfico da fotografia em si, trataremos desse assunto no próximo capítulo, quando discutiremos mais a fundo a experiência estética fotográfica e as decorrentes interações com o universo das metáforas, dos sonhos e dos devaneios.

É preciso realizar neste ponto do trabalho uma investigação do papel desempenhado pela experiência estética no processo da empatia e, posteriormente, da projeção. Apesar de não se comportar exatamente como o início do processo da fruição do devaneio, a memória do indivíduo tem a responsabilidade de reter em si a essência e a origem daquilo que virá a se tornar mais tarde, empatia. Não há como

²⁹ "Los mecanismos por cuales una fotografía funciona como un equivalente en la psique del espectador son los mecanismos familiares que los psicólogos llaman 'proyección' y 'empatía'. En el mundo del arte el fenómeno correspondiente se llama 'formas y figuras expresivas'. En el mundo de la fotografía la gran cantidad de espectadores permanece tan identificada con ele objeto que se queda sin conocer las cualidades expresivas de las figuras y los colores y figuras expresivas, es decir, al diseño de la experiencia pictórica"

chegar a esse estado sem que se estabeleça uma relação subjetiva entre o indivíduo e um objeto, uma imagem, uma situação, uma música, etc. É por meio dessa subjetividade que se estabelecem os possíveis diálogos entre objeto e mente. Mas, antes que entremos no produto final dessa relação, que aqui chamamos de empatia — ainda que não se reduza a isso —, precisamos desenvolver algumas ideias que dizem respeito à existência do objeto em si, e à existência/percepção do objeto pelo indivíduo.

A fim de dar início a nossa proposta metodológica para o estudo de campo que será desenvolvida no terceiro capítulo, iremos trabalhar alguns pontos com base em discussões levantadas pelo catalão Joan Fontcuberta, mais especificamente em seu livro de ensaios *A câmera de pandora* (2012). Precisamente no capítulo *Fotografo, logo existo*, o autor defende que a própria existência depende da fotografia. Referindo-se a Descartes (*cogito, ergo sum*; penso, logo existo) e a Gassendi (*ambulo, ergo sum*; trazendo o movimento e a ação para o lugar do pensamento), Fontcuberta utiliza a expressão *imago, ergo sum*, ou seja, propõe que, atualmente, existimos graças às imagens. O raciocínio se divide em duas frentes: de um lado, “fotografo, logo faço existir”; do outro, “sou fotografado, logo existo”. No mesmo pensamento, o autor defende o papel da fotografia como uma espécie de filosofia por meio da qual nos é permitido aventurar-se pelo mundo tanto visualmente quanto intelectualmente. Iremos nos ater, por ora, à vertente intelectual assumida pela fotografia.

Ao longo do capítulo, Fontcuberta executa uma descrição detalhada ao lado de um rico contexto sobre uma fotografia que, diga-se de passagem, nos é fornecida antes que se comece a parte textual do ensaio. Trata-se de uma imagem de seu pai, ainda jovem, pela qual sua mãe se apaixonou sem nunca o ter visto pessoalmente — esse fato ocorreu em plena Guerra Civil espanhola. Ao longo da explicação, o autor desenvolve ideias sobre a nossa percepção acerca do ato fotográfico e de nossas reflexões sobre a fotografia. No final das contas, o que desejamos ao trazer tal autor para a discussão é a posição assumida ao revelar a fotografia de seu pai.

Contrário às ideias de Barthes no livro *A câmera clara*, no qual o autor executa uma descrição precisa sobre um retrato de sua mãe, mas limita-se às palavras e abdica de revelar tal imagem, Fontcuberta nos oferece o retrato logo em um primeiro contato. Como justificativa, o autor nos diz que, para ele, “a fotografia se vincula à vida e não à morte” (FONTCUBERTA, 2012; 25) e que, por essa razão, revelar o retrato de seu pai e debruçar-se sobre o mesmo não lhe custa o valor da fotografia — o

punctum³⁰ daquela imagem, que atingiu sua própria mãe, segundo o autor, foi o responsável pela sua própria existência e, conseqüentemente, do ensaio aqui trabalhado. Com a próxima citação, pretendemos nos aproximar ainda mais da lógica que dará tom a nossa metodologia.

[...]Onde a fotografia como manifestação de vida não chega, resta a palavra, que é outra forma eficaz de nos construir. E resta também, sobretudo, a capacidade de empatia do espectador. Definitivamente, os humanos tendem a compartilhar experiências bastante comuns: alegria e dor, felicidade e sofrimento, amor e desamor... (FONTCUBERTA, 2012; 25)

Antes de seguirmos adiante, assumimos aqui, após tais esclarecimentos advindos do ensaio acima referido, a adoção de postura semelhante ao desempenhado pelo autor catalão. Em um breve exercício, buscaremos construir um cenário e reflexões acerca de uma imagem para então, no próximo capítulo, discorrer a respeito de nosso experimento. Como ponto de partida, nos vem à mente utilizar um quadro emoldurado que contém uma fotografia expressivo-criativa localizada em um cômodo comum. Faremos uso dessa imagem como uma situação hipotética a fim de exemplificar o encontro observador-objeto, com o intuito de descrever a conexão estimulada pela experiência estética fotográfica pela equivalência e, por fim, o desencadear do devaneio. Contudo, ainda é necessário tecer alguns esclarecimentos antes de passarmos para o exemplo referido acima.

White descreve a labuta do fotógrafo expressivo-criativo como sendo a capacidade de, por meio do suporte da máquina fotográfica, transmitir e evocar sentimentos acerca das coisas, situações e eventos que, por uma ou outra razão, não podem ser fotografados — e nessa capacidade estaria o poder e poética da equivalência. Em outras palavras, sob a perspectiva do produtor da imagem, White define a equivalência como sendo a habilidade de usar o mundo visual como material plástico para os propósitos expressivos do fotógrafo.

Antes de partir para o encontro entre observador-objeto e para a experiência estética, propriamente dita, é preciso apontar mais um aspecto primordial para que essa relação e interação ocorram de fato. White esclarece que, a parte factual do

³⁰ “[...]pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p.46).

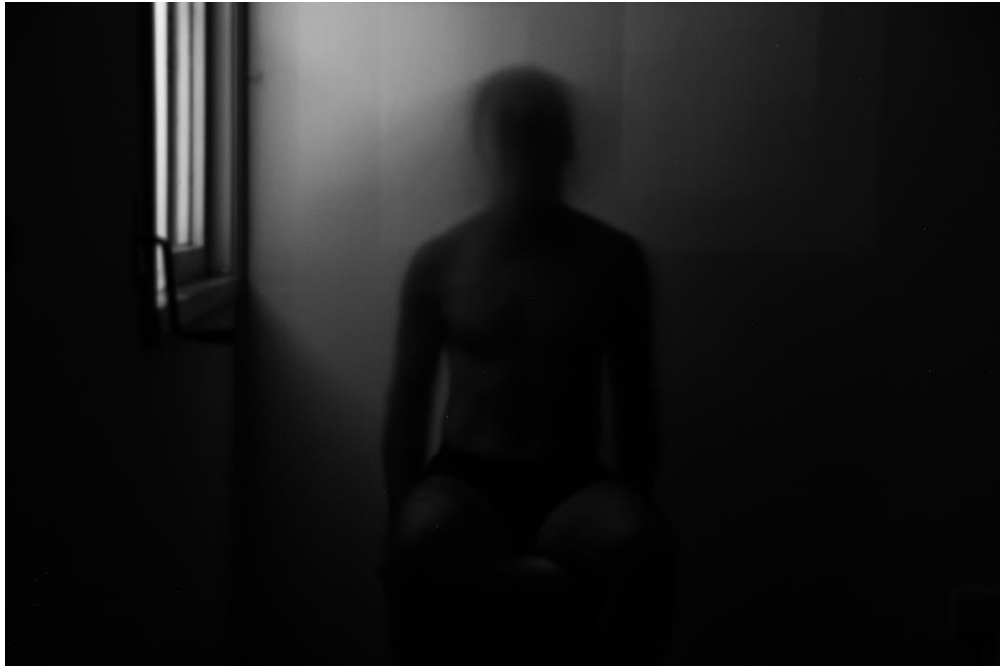
registro fotográfico pertence unicamente à fotografia: no entanto, as implicações produzidas somente se fazem possíveis quando se olha para a imagem munido de empatia (WHITE, 1984, p.249). Seguindo com a explicação, o autor levanta outro aspecto da equivalência que, para este trabalho, é fundamental: ainda que a equivalência dependa completamente da existência de uma imagem no papel de estímulo, o processo em questão ocorre na mente do observador, que é o protagonista na ocorrência desse fenômeno. Iremos reproduzir aqui a equação elaborada por White, que descreve o funcionamento da equivalência:

Fotografia + Pessoa olhando <-> Imagem mental³¹

A partir da equação proposta por White, iniciaremos aqui um prelúdio do experimento que será desenvolvido no próximo capítulo. A seguir, utilizaremos uma imagem fotográfica como suporte das reflexões que serão posteriormente trabalhadas. Em uma situação hipotética, assumiremos que, neste momento e com a fotografia utilizada a seguir e tratando do indivíduo hipotético em questão, não há qualquer relação pré-estabelecida, sendo a tal fotografia expressivo-criativa completamente alheia ao observador em questão, no sentido que aquele é o primeiro ‘encontro’ entre os dois. Ainda em tom de esclarecimento, as situações que aqui serão ilustradas surgem com um tom especulativo, mas que se mostra aplicável em inúmeras outras ocasiões, desde que seguidas as exigências descritas até então. Iremos conduzir as possíveis reações com o fim de promover situações nas quais a reflexão em torno do encontro indivíduo-objeto - ou objeto-indivíduo - se torne mais palpável ao leitor.

Outro ponto a ser ressaltado é que não existe linearidade nessa interação entre objeto e indivíduo, visto que o objeto afeta o indivíduo ao mesmo passo que, em um campo metafísico, o objeto é afetado pelo indivíduo. White descreve que nesta equação, a equivalência é uma reação de duas direções e que é somente na mente do observador, que projeta a imagem mental, é que pode ocorrer a função metafórica. Por sua vez, essa metáfora começa a nos direcionar para aquilo que é objeto de estudo deste trabalho, que é o devaneio na experiência estética fotográfica.

³¹ “Fotografia + Persona mirando <-> Imagen mental” (WHITE, 1984, p. 250)



(*Quarto de não-dormir* – Mateus Vidigal, 2014)

Digamos que um indivíduo qualquer tem o olhar direcionado a um quadro emoldurado com a fotografia acima, e que ali permaneceu observando durante certo período de tempo, intrigado. Podemos nos perguntar, neste primeiro momento, o que levou esse observador a fixar o olhar para essa fotografia. Utilizando um dos recursos mencionados por Joan Fontcuberta, recorreremos também à palavra para descrever brevemente a fotografia em questão, apenas a fim de tornar a descrição dos fenômenos conseguintes mais precisa para o leitor. É preciso dizer também que a nossa descrição é baseada em nossa relação com a própria fotografia. No próximo capítulo, ao analisarmos o experimento, traremos mais conteúdo sobre as relações que podem se estabelecer entre indivíduo e imagem.

Em uma breve análise, podemos dizer que imagem acima é dominada pela escuridão, com exceção de uma faixa situada ao lado esquerdo da fotografia, onde é possível observar uma janela que permite a entrada de luz e nos oferece a percepção de um corpo que está sentado, mas que possui o rosto oculto pela movimentação, trazendo uma feição borrada e, portanto, não é possível reconhecê-la. Algumas ideias nos vêm à mente, baseadas em nossas experiências e vivências, como confusão, solidão, melancolia, agonia, entre outros. Mas tais aspectos fazem referência a uma percepção essencialmente subjetiva, ainda que alguns sejam compartilhados em níveis coletivos, como ressaltamos no capítulo anterior ao trazer algumas ponderações de Carl Gustav

Jung a este trabalho. A fim de deixar essa subjetividade de realização, traremos um esclarecimento de Luis Humberto, em seu livro *Fotografia, a poética do banal*:

Na verdade, a produção de cada um de nós é decorrente de um universo de referências – todas bem determinadas – que se recombina de modo inconsciente, temperadas pela decantação de nossas vivências e pelos desejos e expectativas formados em nosso espírito, mutável o tempo circunstâncias que os envolvem. (HUMBERTO, 2000, p.99)

Agora, propomos que entremos em cena e que assumamos o papel do referido observador da fotografia. Como primeira resposta ao que diz respeito à fixação do olhar à imagem, podemos inferir que, em alguma instância, houve empatia com aquela imagem e seus elementos que ali estavam, diante do indivíduo em questão. Mas, quanto a nós, ao assumirmos a representação desse indivíduo que observa: quais questionamentos poderiam ser feitos sobre a fotografia que se observa? Obviamente, estamos aqui em terrenos hipotéticos e especulativos; iremos listar em sequência algumas perguntas que poderiam ser feitas, mas certamente o leitor saberia sugerir outros questionamentos válidos.

Poderíamos caminhar por um lado plástico-visual, por assim dizer, perguntando os porquês da escolha daquele enquadramento, da escolha por uma subexposição, qual técnica foi utilizada para realizar esse reflexo que não permite a identificação do rosto da personagem, entre outras. Também seria compreensível questionamentos sobre a temática, por exemplo, o que representa tal escuridão, o movimento do rosto e a figura oculta. É interessante observar que, desde o momento que nos propomos a conceber e projetar uma imagem, recorremos a instâncias e setores que nos direcionam à memória e ao imaginário. Entre experiências individuais e coletivas, a mente se comporta como o *locus* da manifestação da equivalência e como o *cogito* do sonhador — ainda chegaremos lá. Até mesmo nossos questionamentos e a forma como buscamos compreender tal imagem são condicionadas e nos direcionam a esses dois setores da mente. Aqui, enquanto realizador da imagem em questão, possuo um tipo de relação com a fotografia diferente do que um observador alheio a ela terá. Por exemplo, as questões levantadas até o momento acerca de elementos presentes na imagem poderiam ir por caminhos completamente divergentes: familiaridades com outras características, equivalências distintas, empatia motivada por razões diversas (ou uma não-empatia), entre outras questões.

Precisamos agora retornar à discussão sobre o nível gráfico da equivalência fotográfica. Assim como White afirma, não há sentido em destrinchar a aparência, a roupagem nesse patamar gráfico da equivalência — no entanto, como White pondera, pode-se trazer à tona uma definição da função desse nível. Ele afirma que, quando uma fotografia funciona e se comporta como equivalente para uma pessoa, pode-se dizer que, nesse momento, e para essa pessoa em questão, a fotografia transcende a existência de mero objeto e passa a atuar como um símbolo, a desempenhar o papel de uma metáfora e de algo que está além daquilo que está ali representado. A fotografia assume então uma existência metafísica, atuando como símbolo por intermédio da experimentação estética do observador, ultrapassando os limites que estão restritos à existência material da imagem e, ao mesmo tempo, ultrapassando também a limitação de uma descrição por palavras. Por mais que retomando às ideias de Fontcuberta, a imagem e a palavra sejam capazes de transmitir a essência da imagem, o *punctum* depende também da empatia por parte do observador e de que se estabeleça uma relação para além do racional. Ou seja, para assumir tal existência metafísica, é preciso que se configure a construção de um símbolo por meio da experiência estética.

É interessante observar a natureza desses símbolos criados, pois conferem ao indivíduo a responsabilidade de aplicação dessa fotografia. White descreve o processo de alternância objeto-símbolo sob uma perspectiva da subjetividade, denominando a natureza desse simbolismo como sendo espontânea, servindo para satisfazer, suprir a necessidade daquele momento específico³²: “quando uma fotografia funciona como equivalente é ao mesmo tempo o registro de algo que está em frente a câmera e um símbolo espontâneo”³³. Portanto, a partir desse nível de equivalência descrito por White, podemos compreender que, a criação de símbolos equivalentes e a fruição da experiência estética fotográfica perpassa as psiques daqueles que produzem e daqueles que consomem as imagens produzidas pelo intermédio instrumental da câmera.

No entanto, antes que se criem símbolos e passemos ao degrau seguinte, precisamos trabalhar as ideias de empatia e projeção. Como levantado no capítulo anterior, White determina duas razões pelas quais a fotografia se comporta como

³² Ibidem, p. 248

³³ “Cuando una fotografía funciona como equivalente es al mismo tiempo el registro de algo que está frente a la cámara y un símbolo espontáneo”. Idem

equivalente para a mente de um observador: de projeção e empatia³⁴. Retomando à situação proposta do nosso personagem e a fotografia obscura: o que o levou a permanecer ali a observando? Ainda que não compreendamos exatamente o valor expressivo de determinadas fotografias ou obras de arte, por diversas vezes nos pegamos hipnotizados inconscientemente por imagens por motivos que não sabemos explicar. É possível falar de empatia nesses casos? Acreditamos que sim. Porém, não podemos constatar que houve, na situação acima descrita, a ocorrência da equivalência. Aqui, precisamos separar esse fenômeno dos demais, seguindo com as explicações de White, que discorrem sobre essa problemática que pode ser ilusória quanto ao nosso objetivo de atingir uma consciência efetiva e positiva do devaneio na experiência estética na fotografia – para o autor, não basta que um espectador observe uma imagem e dela espere algo que se relacione com a equivalência, pura e simplesmente:

Agora podemos renovar algo, a definição para indicar que o sentimento de equivalência é algo específico. Na literatura a esse sentimento específico associado com uma equivalência se chama poético, utilizando a palavra em um sentido muito amplo e universal. Ao não ter um equivalente exato para a palavra poético na fotografia, sugerimos a palavra visão, querendo significar com ela não apenas ver além, mas sim também ver dentro. O efeito que parece se associar com a equivalência pode se explicar então: quando se havia transcendido tanto o objeto como a maneira de produzi-lo, pelos meios que sejam, aquilo que parece ser matéria se converte em aquilo que parece ser espírito. (WHITE, 1963, p. 250-251)³⁵

De volta a nossa situação-teste, o que teria reconhecido o observador naquela imagem que acabou por gerar empatia nele? Uma das hipóteses que não podem ser esquecida toca novamente em um dos objetos de estudo – ainda que indiretamente — deste trabalho: a memória. No capítulo anterior, enquanto explicávamos os diferentes níveis de equivalência elucidados por Minor White, falamos em um terceiro nível que fazia referência diretamente à memória: o terceiro, que o autor afirma ser um patamar que gira em torno de imagens recordadas. Neste ponto, é interessante

³⁴ Ibidem, p. 250

³⁵ “Ahora podemos renovar algo, la definición para indicar que el sentimiento de la equivalencia es algo específico. En literatura a este sentimiento específico asociado con una equivalencia se llama poético, utilizando la palabra en un sentido muy amplio y universal. Al no tener un equivalente exacto para la palabra poético en fotografía, sugeriremos la palabra visión, queriendo significar con ella no sólo ver afuera, sino también ver adentro. El efecto que parece asociarse con la equivalencia puede explicarse entonces: cuando se haya trascendido tanto el objeto como la manera de producirlo, por los medios que sea, aquello que parece ser materia se convierte en aquello que parece ser espíritu.”

notar que a ‘mesma’ lembrança pode trazer diferentes sensações de equivalência, uma vez que a memória é mutável e, porquê não dizer, traiçoeira.

O autor discorre sobre essa mutação de imagens recordadas, afirmando que “o que uma pessoa recorda de uma visão é algo muito próprio, porque ocorrem várias distorções que trocam suas recordações da imagem uma vez que o estímulo original desapareceu”³⁶. Mas dentro dessa reflexão, o autor toca em um ponto que muito interessa ao objetivo de adquirir uma experiência mais plena e esclarecida da experimentação estética fotográfica: White afirma que, se um espectador começa a estudar na própria mente uma imagem recordada, quem sabe a que grau ou trajetória de equivalência pode alcançar, ou quão distante esse espectador pode adentrar na imagem recordada³⁷. Aqui, podemos especular a que grau o nosso espectador obteve uma experimentação suscitada pela fotografia com a qual interagiu – será que ela a remeteu para uma memória longínqua ou recente? Foi a primeira vez que ele se viu recordando determinado episódio ou não?

Essas perguntas e tantas outras são válidas tanto para nós, que descrevemos nossas hipóteses e especulações, quanto para esse personagem em questão, caso seja do interesse dele adquirir uma consciência processual explícita perante a experiência estética fotográfica. Ainda neste ponto, devemos levantar outra explicação de White: o autor discorre sobre o quão subjetiva essa experiência é quando descreve a importância do espectador manter em segredo a experiência de imersão metafísica na imagem. Com uma metáfora, White afirma que, quando a fotografia se transforma em um espelho ao qual o observador pode atravessar, seja recordando-a ou observando-a, ele deve permanecer em segredo, pois tal experiência ocorre dentro do indivíduo e compete a ele somente. Sendo assim, devemos partir para as últimas considerações de White quanto ao desencadear provocado por essa experiência estética fotográfica e a decorrência desse processo para o despertar do indivíduo para o devaneio.

Retomando conceitos anteriores, descritos no capítulo 1 e neste segundo capítulo, podemos observar que a natureza do devaneio, do sonhar poético que almejamos, desencadeado pela experimentação estética fotográfica, resulta no ato de

³⁶ “Lo que una persona recuerda de una visión es algo muy propio, porque ocurren varias distorsiones que cambian su recuerdo de la imagen una vez que el estímulo original ha desaparecido”. WHITE, 1984, p. 250

³⁷ WHITE, 1984, p. 250

sonhar para dentro de si. Toda a natureza subjetiva da equivalência, o resgate de memórias, a fluidez dos corpos entre o passado e o futuro e o encontro entre imagem-observador nos direcionam para uma imersão do observador nas próprias nuances. O devaneio não é externo ou alheio ao indivíduo: ele se inicia e se encerra em quem o sonhou.

Sendo a mente e a psique o *locus* da equivalência, White explica que, por meio da projeção e da empatia, somos conduzidos quase que automaticamente a nos vermos em cada coisa que observamos³⁸. Estabelecemos então processos contínuos de projeções de nós mesmos — caberia aqui questionar se são de fato projeções reais ou projeções daquilo que achamos que somos, mas não é este o foco no momento —, ao mesmo tempo que a empatia nos remete ao campo das lembranças: entramos então em um ciclo, ainda que não comece e termine no mesmo lugar, mas um ciclo que nos leva por caminhos de autorreflexões.

Portanto, White afirma que podemos dizer então que a fotografia funciona invariavelmente como um espelho de ao menos uma parte do espectador³⁹— da mesma forma que aquele que fotografa expõe parte de si por meio da imagem produzida, ainda mais se contiver as intenções artístico-expressivas descritas anteriormente. Em uma de suas últimas considerações, White levanta três aspectos sobre a fotografia de extrema importância para a sequência do nosso trabalho: as fotografias são espelhos de algum estado ou sentimento interno do espectador; os fotógrafos se enxergam como espectadores das próprias fotos e dos objetos que escolheram para fotografar; e, por fim, que as fotografias atuam como catalizadores no desencadear desses processos descritos e, portanto, são uma etapa do processo, não o produto final: “[...] uma imagem mental no cérebro do espectador é mais importante que a própria fotografia.”⁴⁰

Levando em consideração os conceitos levantados e as discussões trabalhados nos dois capítulos deste trabalho, acreditamos ser o momento para levar adiante nossa metodologia e trazer aplicações práticas das nossas reflexões a fim de compreender e nos aproximarmos do nosso problema. Com o experimento que segue no próximo tópico, trataremos de exemplificar situações com o objetivo de elucidar as

³⁸ Ibidem, p. 252

³⁹ Idem

⁴⁰ “Una imagen mental en el cerebro del espectador es más importante que la fotografía misma”. WHITE, 1984, p.255

dinâmicas do devaneio na fruição da experiência estética, com base na memória e equivalência.

3. Sonho fragmentado: experiência estética, perspectivas e devaneio

Para este terceiro capítulo, decidimos elaborar um experimento que colocaria à prova a construção do raciocínio e dos processos aqui levantados. A fim de assumir um caráter mais objetivo e prático para trazer luz à nossas questões e torná-las mais palpáveis, dando sequência ao raciocínio levantado no capítulo anterior, optamos por desenvolver uma metodologia própria que tem base no referencial teórico apresentado até então.

A partir de quatro perguntas e dez fotografias produzidas por este que escreve, que serão dispostas e caracterizadas mais adiante, procuramos estabelecer uma relação direta com os conceitos de devaneio, memória e equivalência e experiência estética fotográfica. Em um primeiro momento, iremos descrever de que forma se deu o experimento para depois então discorreremos acerca das questões e das fotografias. Por fim, após tais esclarecimentos acerca de nossos métodos, faremos uma análise do experimento.

Como primeiro passo, selecionamos dez imagens que contemplassem diferentes temáticas. As imagens não possuem relações diretas entre si, foram concebidas em períodos de tempo distintos e não configuram ensaio (não há unidade entre as imagens nesse sentido). Essa escolha aleatória – ao menos nesse sentido, pois é claro que a escolha desencadeia toda a dinâmica atribuída ao ato de observar — deveu-se a nossa intenção de não estabelecer caminhos de leitura por entre as imagens: buscamos tratá-las como peças únicas e distintas entre si, possibilitando, dessa forma, escolhas randômicas por parte dos futuros observadores. Pela disposição empregada entre as fotografias, também julgamos não ter estabelecido caminhos de leitura que privilegiassem a escolha de determinadas fotografias para análise em detrimento das demais. Ainda trataremos de explicar mais sobre a diagramação do site em que publicamos as imagens e disponibilizaremos capturas de tela do mesmo em anexo ao final do trabalho.

A disposição das imagens estava em uma estrutura simples, com o objetivo de dar o máximo de atenção às fotografias e não a outros possíveis elementos gráficos. Dispostas em quatro fileiras e três colunas, as fotografias apareciam, em um primeiro momento, em formato de miniaturas. Após selecionada, a foto era ampliada e surgiam

quatro perguntas a serem respondidas — ainda era possível ampliar a imagem mais uma vez, mas dessa forma, o visitante da página já não era mais capaz de visualizar e responder as perguntas simultaneamente à observação da fotografia.

Outro esclarecimento que nos parece justo fazer é o da escolha por imagens em cores e em preto e branco. Novamente, a nossa busca foi por uma diversidade de temáticas, de elementos e de composições. A opção por imagens distintas no sentido apresentado foi o de reforçar uma não-relação entre as fotos — a nosso ver, tal fato poderia ter ocorrido, ainda que involuntariamente, se puséssemos todas imagens em preto e branco, por exemplo. As imagens em questão fazem parte de um arquivo pessoal e foram produzidas em diferentes períodos de tempo, de modo que nos parece sensato esclarecer que não foram fotografias produzidas especificamente para este trabalho.

As pessoas que se dispuseram a participar do experimento puderam escolher um número indefinido de imagens e cada relato só poderia ser enviado ao servidor quando todas as quatro perguntas sobre cada fotografia fossem respondidas. Além disso, cabe ressaltar que não houve qualquer tentativa de identificação de participantes desse experimento: todos os relatos aconteceram de forma anônima. A nosso ver, o anonimato possibilitaria um desprendimento maior de receio advindo dos participantes em exporem memórias e sentimentos pessoais com relação às imagens. Entendemos que sob o sigilo do trabalho conseguiríamos estimular as pessoas a realizarem depoimentos mais fiéis às próprias ideias e afetos. Neste sentido, acreditamos que a plataforma digital também foi uma eficaz ferramenta para realizar tal experimento. Também é importante ressaltar que não houve comando ou instrução para que todas as fotos ou apenas uma fossem comentadas – ao analisar as respostas completas (disponíveis em anexo), foi possível perceber que essa liberdade não foi compreendida por totalidade. Alguns participantes manifestaram respostas que nos levaram a entender que, após comentar em uma ou duas imagens, acabaram por fazê-lo novamente em uma terceira fotografia, sem ter sido, de fato, afetado pela imagem. No entanto, acreditamos que tal engano tenha sido diminuto diante do número de respostas obtido.

Agora, vamos expor as perguntas elaboradas e, seguida, partiremos para o embasamento de cada uma delas. Após essa explicação, iremos expor as fotografias escolhidas com a respectiva breve explicação sobre as mesmas e sobre sua escolha

e, após cada imagem, iremos selecionar alguns comentários e os relacionaremos com o processo que construímos ao longo do trabalho.

Expomos aqui também que a divulgação do site que hospedou as fotografias se deu por meio da rede social Facebook, obtendo participação de pessoas que podem ou não conhecer diretamente o autor desta pesquisa. Também é importante observar que determinadas fotografias obtiveram mais respostas que outras. Neste ponto, optamos por não interferir em uma padronização na quantidade de respostas ou no tamanho das mesmas, portanto não houve limitação de caracteres ou um mínimo de respostas por fotografia.

Feita a descrição do experimento, partiremos para as questões elaboradas e para os esclarecimentos que justificam a relevância para o trabalho. Chegamos ao número de quatro perguntas para ilustrar o processo que vem sendo desenvolvido até então: a partir do encontro entre sujeito e objeto, por meio da plataforma virtual, buscamos fornecer uma experimentação estética fotográfica e, a partir da mesma, verificar o surgimento de aspectos referentes à memória, à equivalência e, ao fim, ao devaneio. Iremos apresentar as questões, em um primeiro momento, sem justificativas, para logo em seguida tratá-las individualmente, já com a seleção de trechos respondidos por usuários. Novamente, ressaltamos que todas os comentários foram realizados de forma anônima e que a seleção dos mesmos se deu por afinidade à pesquisa: utilizaremos aquelas respostas que obtiveram um desenvolvimento sensível aos objetivos da pesquisa e que melhor se expressaram, a fim de estabelecer pontes entre os dados coletados e os conceitos aqui trabalhados. Por fim, foram recolhidas 67 respostas distribuídas em 10 imagens até o fechamento deste trabalho, sendo a imagem de número 10 a de maior participação, com 12 respostas. Ao longo da análise, escolhemos 13 comentários a fim de relacioná-los com o embasamento teórico levantado até aqui, divididos entre as imagens 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 9. A escolha dos comentários deveu-se ao conteúdo da resposta, e não a imagem. Por esse motivo, ainda que a fotografia 10 tenha obtido o maior número de respostas, levando em consideração a aplicabilidade das respostas como ilustração do nosso procedimento teórico e didático, os comentários de tal imagem não fazem parte da nossa análise.

- Pergunta 1: O que te motivou a escolher essa imagem?

- Pergunta 2: De que forma acredita que a imagem dialoga com você a ponto de ter motivado a escolha?

- Pergunta 3: Consegue enxergar elementos que, em alguma instância, lhe sejam familiares?

- Pergunta 4: Qual a sua interpretação dessa fotografia?

No que diz respeito à escolha das fotos de minha parte, prezamos por imagens que nos afetam e desencadeiam sensações que podem ser entendidas como poéticas, no sentido que trazem ideias, elementos e temáticas que, de alguma forma, nos constroem e provocam. A princípio, nenhum outro critério além da predileção dessas imagens em detrimento a outras pode ser apontado imediatamente. No entanto, temos convicção que a escolha de tais imagens é resultado de processos internos que possuem influência direta e certa nesse quesito, ainda que nos pareça, por vezes, desprezioso. Optamos por deixar o protagonismo das análises sobre as fotografias por conta dos participantes do experimento: em nossa visão, inserir quaisquer informações a respeito da origem das imagens, circunstâncias nas quais foram tiradas, identificações e demais histórias poderiam promover um atrofiamento de ideias, que, em sua maioria, partiriam em confluência com o que ali estava sendo afirmado pelo próprio autor das fotos.

Para embasar tal justificativa quanto ao silêncio acerca das imagens, trazemos alguns esclarecimentos feitos na dissertação da professora Gabriela Freitas, intitulada *Contemplação e diálogo na era da internet* (2009). Ao se referir a Minor White, no artigo *O olho e a mente da câmera*, o autor diz que “sentir e fotografar aquilo que nos faz vibrar não assegura que outros sentirão o mesmo.” (WHITE, 1952 *In*: FONTCUBERTA, 2003, p.242). Sendo assim, não tivemos a pretensão de que as pessoas participantes do experimento seguissem por linhas de pensamento condicionadas por nossa descrição e imaginação. A autora defende que, da mesma forma que acontece com o realizador da fotografia, “que interpreta a realidade de acordo com a forma em que se deu o encontro dessa com o seu imaginário e suas experiências” (FREITAS,2009:151), o mesmo acontecerá com o espectador dessa imagem, que trará um novo significado a ela.

Partiremos agora para a justificativa individual de cada pergunta elaborada e traremos, pontualmente, respectivas respostas fornecidas por participantes a cada

uma dessas questões. A inclusão de todos os comentários feitos por observadores não nos interessa neste momento, de forma que, como será possível verificar no anexo disponibilizado ao final do trabalho, algumas pessoas não se inseriram, de fato, no exercício. Iremos evitar respostas que, ao nosso julgamento, não sustentem argumentações, não demonstrem densidade ou que tenham sido monossilábicas, limitando a um “sim”, “não”, “talvez”, e demais afirmações do gênero. Não temos aqui a pretensão de invalidar tais repostas, apenas afirmamos que não possuímos condições de extrair e relacionar o conteúdo e embasamento teórico até então com comentários que nos deixam tantas lacunas de pensamento, intenções e envolvimento com o exercício proposto.

Pergunta 1 (P1) - O que te motivou a escolher essa imagem?

Acreditamos que a escolha dessa pergunta se torna válida por alguns fatores: em um primeiro momento, dada a liberdade de escolha entre 10 imagens por parte do espectador, foi possível conduzir tal decisão por caminhos pelos quais pudéssemos deixar o sujeito à vontade para comentar determinada fotografia. Acreditamos que, por meio da livre escolha, o indivíduo pôde permitir-se responder àquilo que o incomodou ou afetou, por assim dizer. Pensamos que a obrigatoriedade de responder a todas as 10 fotografias atrapalharia esse processo e ocasionaria em uma não-naturalidade nos depoimentos advindos dos visitantes do site.

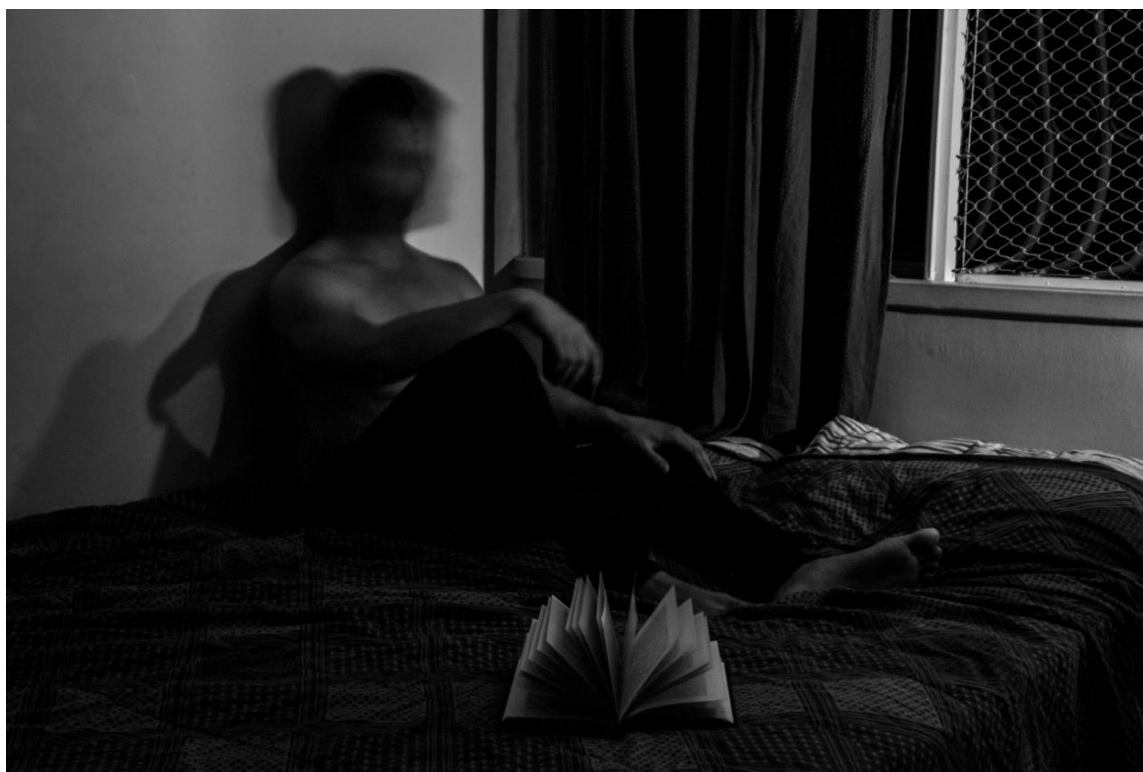
Sob uma perspectiva teórica, pensamos que aqui, para além da mera curiosidade – em um sentido mais banal – começamos a estimular um contato maior com a memória, com um estágio inicial da equivalência e sua relação com a empatia. A partir da experimentação estética proporcionada pelo experimento, procuramos aplicar algumas das ideias levantadas em capítulos anteriores, como em Bergson, quando o autor trata da experiência estética como uma integração entre o estranho e o familiar (ao quadro de referências que era familiar). Dessa forma, tivemos a intenção de incitar esse confronto entre aquilo que é estranho e aquilo que é conhecido ao observador. Ainda trabalhando ideias de Bergson, o objetivo foi de originar um confronto entre imagem e espectador a partir de uma situação não familiar ao observador, proporcionando a ele uma experimentação estética que, segundo o autor, é um conjunto das esferas cognitiva, volitiva e emotiva. O autor também defende um ponto aqui ressaltado que tange a vivência dessa experiência e que nos é

fundamental: não temos a pretensão de que os participantes do experimento tenham acesso imediato à coisas das quais já tenham conhecimento ou alcancem o desconhecido prontamente. As 'lógicas' do devaneio demandam mais do que apenas um ligar e desligar de interruptores provocados por uma situação/experiência não-familiar.

Partindo para uma visão de alguns dos comentários levantados, podemos verificar na primeira resposta da foto 3 de um participante a atenção para um aspecto mais racional da imagem, trazendo uma análise de elementos de composição da fotografia, mas que provocou algo em si que mesmo a pessoa foi capaz de precisar (ao menos até então). No depoimento D, é possível ler que “a foto diz "alguma coisa" só por olhar, informa sem precisar de um texto. As cores estão bem sensíveis, mas é perceptível que o vermelho chama a atenção. Acontece que tenho certeza que o foco — nas pessoas e não no fundo — que é o que mais me marcou”. O trecho inicial, “a foto diz alguma coisa só por olhar sem precisar de um texto” é interessante, pois notadamente alguma espécie de diálogo de estabeleceu entre essa pessoa e a imagem, mesmo que não se saiba ao certo o que motivou tal interação. Em outra imagem, na fotografia 4, temos um relato bastante direto e significativo quanto ao retrato que ali está. A pessoa que respondeu ao depoimento F disse que “me vejo representada... como um autorretrato meu, mas não fui eu que tirei.” A partir dessa projeção direta na imagem, podemos averiguar que, a partir da experimentação estética dessa imagem, algo foi afetado nas esferas citadas por Bergson (cognitiva, volitiva e emotiva), como descrito anteriormente. Podemos também observar reação similar no depoimento D da fotografia 2, quando a pessoa em questão afirma que “me fez pensar numa solidão de cidade grande, e tô passando muito por isso, acho.” Fotografias 2 e 4 a seguir, respectivamente:



(fotografia 2)



(fotografia 4)

A projeção de si, ou de parte de si, e se reconhecer na imagem é o primeiro passo desse experimento. A partir desse momento, quebrada a barreira entre

observador e imagem, acreditamos que seja possível desenvolver cada vez mais vínculos com a fotografia, por intermédio da experimentação estética e, por consequência, assistir (e participar, que é o nosso objetivo) os reflexos dessa interação em si. Passemos para a próxima pergunta.

Pergunta 2 (P2) - De que forma acredita que a imagem dialoga com você a ponto de ter motivado a escolha?

Neste segundo questionamento, pensamos que o exercício de procurar em si motivações pelas quais a mente do observador o levou a escolher determinada imagem estimula o rompimento com uma atitude passiva em torno da própria escolha. O simples fato de o observador colocar a escolha sob olhar questionador pode ser um caminho para um exercício crítico de processos internos. Nesta pergunta, podemos dizer que buscamos oferecer, por meio do questionamento acerca de um possível diálogo entre o sujeito e a imagem, um tom acima da primeira pergunta, trabalhando as mesmas bases teóricas, mas de forma mais pontual.

Além disso, pensamos que as similaridades das duas questões iniciais, ainda que não sejam estritamente as mesmas, são necessárias para que o observador se envolva de forma mais intensa com o exercício. Para aqueles que buscaram descrever as próprias sensações ao longo do exercício, o conjunto das duas primeiras questões demandam um tempo maior de reflexão sobre a fotografia e todos elementos e aspectos que essa possui. Julgamos que as duas perguntas em conjunto atuaram de modo a estimular o tempo de envolvimento entre indivíduo e imagem ao longo do experimento.

Com essa dupla de perguntas, provocamos também a identificação de um (ou mais de um) possível *punctum* por parte do observador, de modo a que desejamos o conjunto dessas primeiras questões, acreditamos que tenhamos realizado uma provocação e encorajamos os participantes do experimento a se debruçarem ainda mais sobre as imagens. Posteriormente, com o objetivo de que se estabeleça a equivalência analisada por White, temos a intenção de que, a partir desse olhar mais atento — para si e para a imagem escolhida — o processo de transcendência, da existência metafísica da imagem descrita pelo autor, comece a fazer sentido na mente do observador por meio da experimentação estética. Nosso objetivo com essas perguntas iniciais é de ultrapassar, romper essa primeira barreira do olhar que se

restringe à existência material da fotografia, como já debatemos no primeiro capítulo deste trabalho.

Vamos retomar os depoimentos por uma pessoa já citada anteriormente (depoimento F, foto 4): a resposta desse observador à segunda pergunta foi “ela retrata minha solidão”. Para além da identificação de algo que chamasse a atenção na imagem, notamos que a projeção da pessoa na fotografia se intensifica nesse comentário. Se na primeira resposta ela observou a foto como um possível autorretrato, aqui ela já manifesta a existência do sentimento de solidão. Podemos observar que o envolvimento desse observador com o objeto evoluiu e, provavelmente, despertou e desencadeou estados, memórias e experiências. É possível afirmar que, em algum nível, ocorreu o processo de equivalência. O depoimento D dessa mesma imagem traz uma resposta similar: “parece ser eu”. Em outra resposta (depoimento C, foto 5), uma avó ou avô se lembrou de suas netas com a imagem da criança e da maçã (“tenho duas netas e este click me reportou à elas). Fotografia 5 a seguir:



(fotografia 5)

Mais adiante, em um dos depoimentos que pareceu se debruçar de forma mais intensa sobre o experimento (e sobre si mesmo), vemos que o exercício proposto e o caminho da resposta nos ajuda, de certa forma, a conhecer mais do observador – ao

mesmo tempo, a exposição de tais pensamentos por parte dessa pessoa colabora para um autoconhecimento, um conhecimento da própria essência (ou de algo que se aproxime a isso). No depoimento C da foto 6, temos uma pessoa que responde a essa segunda pergunta da seguinte maneira: “de certa forma, me parece existir nessa imagem uma representação melancólica da pequenez do ser humano. Representação que dialoga com a minha maneira de enxergar a existência.” Fotografia 6 a seguir:



(fotografia 6)

Percebemos que essa entrega ao exercício de buscar as razões pelas quais uma imagem, intermediada pela experimentação estética, pode estimular o observador a conhecer mais profundamente a si mesmo. Não temos aqui a pretensão de afirmar que, a partir do experimento aqui descrito e proposto, a pessoa em questão fez tais descobertas de si. Nossa intenção é de demonstrar que, a partir de determinados caminhos que podem ser percorridos a fim de intensificar o proveito da experimentação estética, um observador pode vir a desfrutar de um devaneio em si mesmo, tocando questões que, talvez, nunca tenha tocado ou percebido sobre si mesmo. No depoimento B da mesma imagem, é possível reparar o prelúdio de um pensamento que possivelmente pode ser melhor desenvolvido e aproveitado: “Ela despertou um sentimento nostálgico, de saudade.” Por quê? Nostalgia de qual época? Saudade de algum lugar ou de alguma pessoa? Há tristeza nesses afetos? Alegria?

Tais questões e provocações fustigam essa auto-investigação e podem ajudar a tomar maior proveito do exercício. Seguiremos agora para a terceira pergunta.

Pergunta 3 (P3) - Consegue enxergar elementos que, em alguma instância, lhe sejam familiares?

Na terceira pergunta, procuramos estimular o exercício de memória e nas lembranças do espectador, de modo a estabelecer possíveis associações entre características da composição das fotografias e lembranças pessoais. Acreditamos que a obrigatoriedade de responder aos questionários de todas as imagens — especificamente nessa questão — poderia ocasionar em um processo não natural de identificação de possíveis elementos familiares. Portanto, uma vez que a escolha é livre, cremos na efetividade de tal questão a fim de uma fruição mais fiel aos objetivos da pergunta e da pesquisa. Neste ponto, buscamos em Bergson a diferenciação entre o estado cerebral e o estado psicológico. Acreditamos que, por meio desse exercício de buscar elementos familiares, em qualquer esfera que essa familiaridade se manifeste, os participantes do experimento poderiam evoluir do primeiro estado para o segundo, caso os identificassem. Como demonstramos anteriormente, há uma divergência absurda entre tais processos (cerebral, e psicológico).

Motivado por esse exercício de busca e reflexão, que lidam diretamente com a memória do indivíduo, procuramos engajar os participantes nesse mergulho em si a partir da experiência estética. Sabemos que o devaneio, conforme demonstramos, está além de uma capacidade cerebral, transpondo uma mera equação que nos permitiria acessá-lo de forma banalizada. Como já demonstramos, a partir das leituras de Bergson, a parte cerebral é apenas uma parcela da parte psicológica: enquanto a primeira nos limita a perceber o movimento de imagens e sua existência fragmentada dentro de um todo, a segunda nos permite enxergar e compreender os processos que unem esses fragmentos, atribuindo-lhes diferentes significados e interpretações. É o conceito de atenção à vida de Bergson, já descrito anteriormente neste trabalho. Com base nas perguntas deste experimento, buscamos estimular a atenção dos participantes para si mesmos e para os efeitos provocados pelas imagens dispostas.

Nesta pergunta, procuramos estimular a memória ao direcionar o olhar por toda fotografia e instigar a busca por elementos conhecidos em uma imagem, a princípio, desconhecida. A questão, apesar de somente indagar se era possível reconhecer

aspectos na imagem que fossem familiares ao observador, acabou por gerar mais reflexões e investidas em memórias de alguns dos participantes. Destacaremos aqui dois deles que nos pareceram se expressar melhor por meio das palavras.

Mas antes, é importante fazer aqui uma ressalva quanto a esse destaque de depoimentos que nos parecem mais claros que os demais: não é nossa intenção, ao escolher algumas respostas em detrimento a outras, constatar que as que foram selecionadas são superiores às demais. Temos plena consciência de que não podemos inferir que aqueles que se expressaram melhor por intermédio da escrita sabem mais sobre si do que os outros, ou que tenham um conhecimento processual da fruição da experiência estética mais elevado. A nossa seleção assume um caráter em prol da didática e da maior facilidade em aplicar tais depoimentos das teorias aqui levantadas.

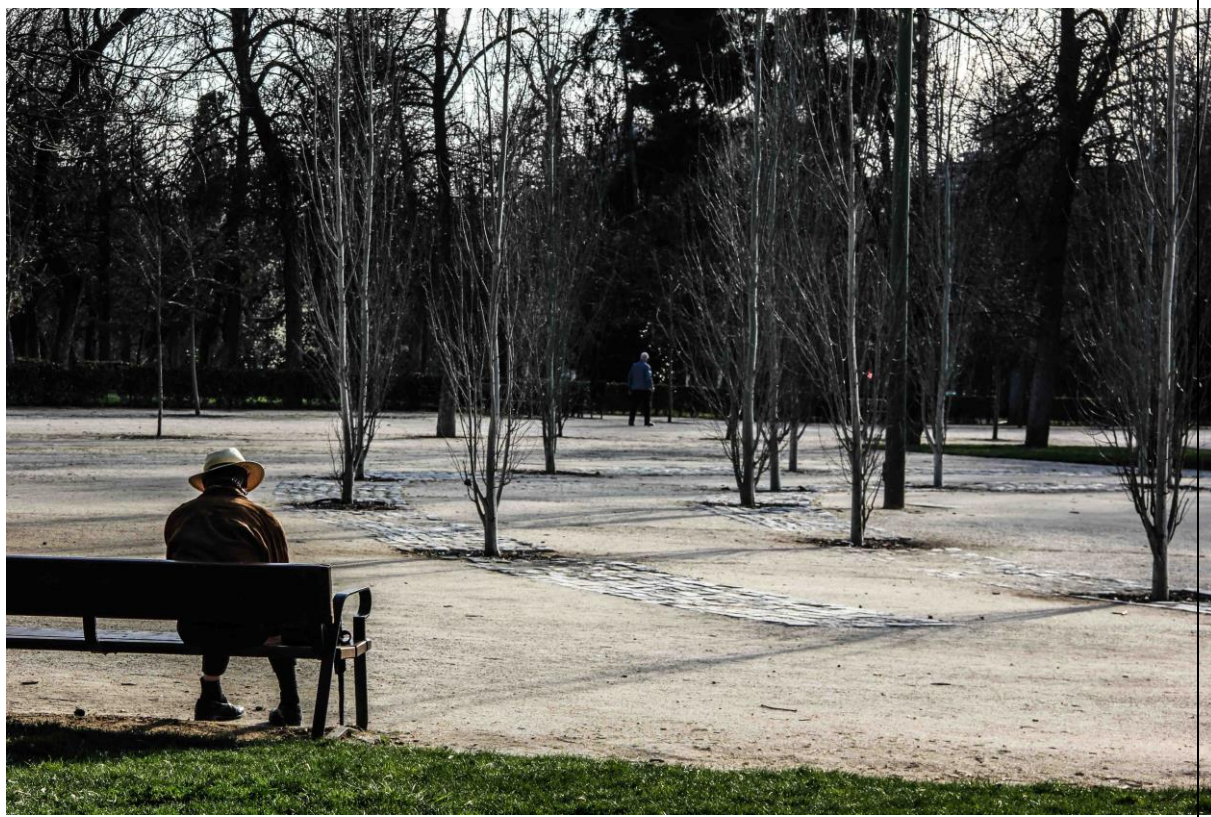
Sendo assim, seguiremos às duas respostas que nos chamaram mais a atenção em relação a pergunta 3. No depoimento I da fotografia 9, um dos relatos dizia o seguinte: acabei de voltar de viagem... e lá encontrei meus avós. O rosto enrugado do fotografado é familiar pela luta que um olhar doce pode carregar.” O retrato em questão ascendeu a mente do espectador diretamente à vivências, contadas e/ou divididas, experiências e memórias da pessoa que realizou o depoimento ao lado de familiares. Aqui, podemos relacionar essa reação à ideia de presentificação de conteúdos de Guimarães, discorrendo sobre Seel, trabalhada anteriormente. A percepção de um olhar doce, o relato da luta que o mesmo pode carregar, ambos são elementos que trazem consigo uma bagagem subjetiva e intimista, que permitiu a esse observador do experimento viajar na própria mente. Quiçá, sonhar no próprio pensamento. Tais aspectos podem ser compreendidos como estágios básicos, iniciais, do devaneio na fruição da experiência estética fotográfica. Em um exercício que, a princípio, possuía a capacidade de tanto oferecer uma experimentação efetiva (no sentido de surtir efeito) como indiferente (no caso de o observador não ser afetado pela imagem e voltar do encontro com a fotografia da mesma forma como chegou para ele), podemos dizer que algo aconteceu a essa pessoa que realizou esse comentário. Mesmo que apenas um resgate de memória ou um suspiro de lembranças. A partir da escrita, podemos compreender que o encontro modificou algo no espectador, ainda que momentaneamente. Fotografia 9 a seguir:



(fotografia 9)

O mesmo podemos estender ao comentário D da fotografia 1, na qual um senhor descansa sentado em um banco, em um parque, só, com postura projetada para frente e com os pés apontados para o centro. Em uma imagem que, na percepção de outros participantes do experimento, representa tristeza e solidão, para a pessoa em questão, “A foto lembra a minha infância, onde os problemas eram absorvidos pelos adultos. Amplos espaços para brincar e correr. Árvores, natureza e renovação.” Percebemos então, mais uma vez, que a recepção, a interpretação, o estado provocado pela equivalência e pelo devaneio, pelo sonho, depende inteiramente de esferas subjetivas e que irão ditar o saldo posterior ao encontro entre

imagem-observador. Seguimos agora, para a próxima e última questão. Fotografia 1 a seguir:



(fotografia 1)

Pergunta 4 (P4) - Qual a sua interpretação dessa fotografia?

Neste ponto, acreditamos que o posicionamento dessa pergunta ao final do pequeno questionário vem a fim de fornecer ao observador uma reflexão acerca das respostas dadas anteriormente. A essa altura, teríamos propiciado a expressão de memórias, lembranças, experiências próprias, imaginado possíveis cenários para a respectiva imagem, entre outras reações, para então discorrer para um último relato que traria consigo partes de todas as respostas já oferecidas até então. Dessa forma, acreditamos ter estimulado, ainda que brevemente, uma aproximação a uma prática e exercício do devaneio, se assim podemos dizê-lo, almejando a atitude de debruçar-se sobre si mesmo, como em uma viagem pelas memórias, intensificadas pela equivalência e desencadeada por intermédio da experimentação estética fotográfica. Em uma citação já utilizada neste trabalho, lembramos novamente Minor White para esta última pergunta, quando o autor diz que “[...] uma imagem mental no cérebro do espectador é mais importante que a própria fotografia.”

Talvez a quarta pergunta seja a mais óbvia de todas. É um questionamento recorrente e que podemos dizer que talvez seja senso comum em exercícios como esse que propomos aqui. No entanto, conseguimos observar que aquelas pessoas que tiveram uma postura mais rigorosa acerca das próprias considerações trouxeram reflexões interessantes ao experimento. Talvez, a partir das três perguntas anteriores e considerando que houve tempo e dedicação para um envolvimento mais efetivo e profundo, os comentários a essa pergunta banal tomaram outras proporções. Traremos então alguns depoimentos que se fizeram mais notáveis e, após considerações, passaremos adiante para a conclusão deste trabalho.

Na foto 1, depoimento A, temos a seguinte resposta: “Que tudo tem vida!!! a pessoa que me parece idosa apreciando a estação, mesmo com as árvores ressecadas pela neve, existe uma beleza implícita pra se contemplar! Mas o cenário é frio, talvez como a alma de quem o contempla.” Podemos ver que o participante desse depoimento invadiu, atravessou o portal imagético a fim de contar a história, ou parte dela, do personagem retratado. Em um contraponto, ainda que não expressem ideias intrinsecamente opostas, temos na mesma imagem o comentário D, que diz: “Não consigo colocar em palavras as sensações que tenho ao olhar a foto, mas eu gostaria muito de estar sentado no banco contemplando o que me é permitido.” Essa última pessoa, a partir das próprias premissas psicológicas, mentais e afetivas, desejou estar ali, inserido na imagem, contemplando algo que, para o comentarista anterior, era o local de uma possível alma fria – ideia similar e, possivelmente mais rígida, compartilhada pela pessoa responsável pelo depoimento H dessa mesma imagem: “O frio sempre nos leva para dentro de nós mesmo. Não é tempo de festa nem de afago, mas de melancolia”.

Por fim, gostaríamos de trazer um último depoimento acerca da imagem de número 6, feito pela pessoa que denominamos de C para a fotografia em questão. “Na minha visão, a imagem é um representação da natureza solitária e ínfima do ser humano (em essência). A figura melancólica do idoso representa o vazio que há em todos nós, oprimidos pela grandeza de tudo, do mundo, da natureza. Além disso, vejo também a figura humana jogada ao acaso, sozinha, perdida em tantos elementos que somos incapazes de compreender e que mesmo assim nos angustiam.” Fotografia 6 a seguir:



(Fotografia 6)

A sensibilidade desse depoimento nos leva a crer que, em algum momento e instância, a pessoa que o realizou flertou ou usufruiu do devaneio apontado por Bachelard. O conjunto de respostas desse comentarista nessa imagem em específico demonstra que algo na fotografia conquistou a sua empatia. A partir de então, foi desencadeado o processo de identificação de elementos, transposição de barreiras de distanciamento entre objeto e indivíduo, equivalência, despertar de possíveis memórias e lembranças, o devaneio modificando as dinâmicas da experimentação estética, presentificação de conteúdos internos do observador por intermédio da fotografia e ressignificação da própria imagem em uma equação não-linear. Com destaque para esse último depoimento, que parece ter justificado em poucas linhas toda a construção teórica demonstrada até então, partiremos para a conclusão deste trabalho.

4. Conclusão

Nossos esclarecimentos começam pela retomada de nossos objetivos geral e específicos, levantados no início deste trabalho para então responder ao nosso problema: *compreender o processo que envolve a experiência estética e como ela desperta as dinâmicas do devaneio na fruição de uma fotografia.*

Objetivos geral e específicos

- Objetivo geral: investigar a relação entre o devaneio e a experiência estética durante fruição da imagem fotográfica.

- Objetivos específicos:

- 1) constituir referencial teórico e conceituar termos como devaneio, imaginário, memória, equivalência e experiência estética; 2) promover um cenário que propicie a discussão e o encontro entre sujeito e objeto, com campo da experimentação estética fotográfica; 3) discorrer acerca da temática a fim de trazer a discussão teórica para um terreno prático

Começamos este trabalho com o objetivo de promover e discutir a relação entre a experiência estética e o devaneio, e como o devaneio pode interagir com a experimentação estética fotográfica a ponto de modificar suas dinâmicas e fruição. Para tanto, recorreremos a autores como Bachelard, Bergson, Guimarães, Fontcuberta, White, entre outros, a fim de construir uma base teórica sólida pela qual pudéssemos ir, voltar e mergulhar nos meandros do subjetivo, da intimidade que pode ser alcançada no encontro entre imagem e indivíduo. Optamos por um recorte dessas manifestações por intermédio da fotografia, por conta da afinidade e interesse por esse segmento artístico.

Dessa forma, procuramos investigar de qual maneira era possível assumir uma condição mais consciente de si e dos próprios processos. Pretendíamos alcançar o ato de sonhar conscientemente e acordo: tornar-se poeta de si mesmo a partir da conscientização das lógicas da experimentação estética fotográfica. Procuramos alcançar — ou traçar caminhos para — a sensibilidade metafísica descrita por

Bachelard e aplicá-la ao autoconhecimento e projeção de si por meio da experimentação estética fotográfica. Tal experimentação, por sua vez, funcionaria como um gatilho para esse despertar para o sonho — um sonhar acordado em si. Defendemos a escolha da expressão ‘despertar para o sonho’ e não ‘despertar do sonho’, pois tínhamos como objetivo uma busca pela consciência processual.

No primeiro capítulo, estabelecemos as definições e conexões entre a memória e devaneio, demonstrando como cada um desses elementos possui influência e os conectando com o processo da experimentação estética fotográfica. Já no segundo capítulo, focamos nossas atenções no problema deste trabalho, buscando esclarecer, a partir de conceitos tratados por autores como Minor White — com foco especial na equivalência — e César Guimarães, relacionando-os ao levantamento teórico estabelecido no capítulo inicial. Assumimos então, uma investigação em torno do saber processual que envolve a experiência estética fotográfica e o devaneio e de forma um modifica e interage com o outro.

No terceiro e último capítulo, desenvolvemos um experimento com metodologia própria que buscou promover o encontro entre fotografias e observadores, a fim de analisar e efetivar a aplicação dos referenciais teóricos levantados até então.

Como resposta ao nosso problema, percebemos que o devaneio é, como nos iluminou Bachelard, um estado onírico e poético, que eleva o ser e a consciência de si mesmo para desfrutar de um sonhar acordado, um sonhar poético. O sonhar é em si, do indivíduo para o indivíduo: o devaneio, em meio a uma experimentação estética fotográfica, é em si e para si. Porta-se como uma ferramenta de auto-conhecimento e auto-descobrimto, elucidando caminhos que podem nos acordar para nós mesmos, em um percurso para os próprios abismos.

Para que isso ocorra e que a experimentação estética fotográfica assuma o papel de gatilho no desencadear de saber processual de si, é preciso mais que o *punctum* de Barthes, ainda que este tenha papel primordial. É preciso que haja a equivalência e que o tempo de contemplação da experimentação estética da fotografia seja cumprido e respeitado, conforme a necessidade e demanda individual. Para além da equivalência e do tempo de contemplação, que são absolutamente necessários ao devaneio, é o próprio devaneio que dá sentido a esse processo. Além de conseguir nos enxergar por meio de um espelho imagético, almejamos poder tocá-lo, senti-lo e, dessa forma, poder conhecer mais de nós mesmos. O devaneio é mais que a

interpretação de detalhes de imagens, é a interpretação e compreensão de si; e essa compreensão pode ser despertada, como demonstramos, por meio da experimentação estética fotográfica. “A reflexão e a contemplação requerem a vivência de um tempo que não é regulado cronologicamente, mas vivido na profundidade do instante poético.” (FREITAS:2009,152).

5. Referências bibliográficas

Bibliografia citada

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

FONTCUBERTA, Joan. *A camera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo, G. Gilli, 2012

FREITAS, G. P. ; O diálogo e a contemplação como mecanismos de fortalecimento da linguagem fotográfica na internet. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010, Caxias do Sul. Anais do Congresso Nacional 2010, 2010

GUIMARÃES, César et. al. *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: 2006

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. São Paulo: Editora UnB, 2000

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

WHITE, Minor. *Fotografia: equivalência perpétua*, 1963

Bibliografia consultada

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 7, São Paulo: Brasiliense, 1994.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL.

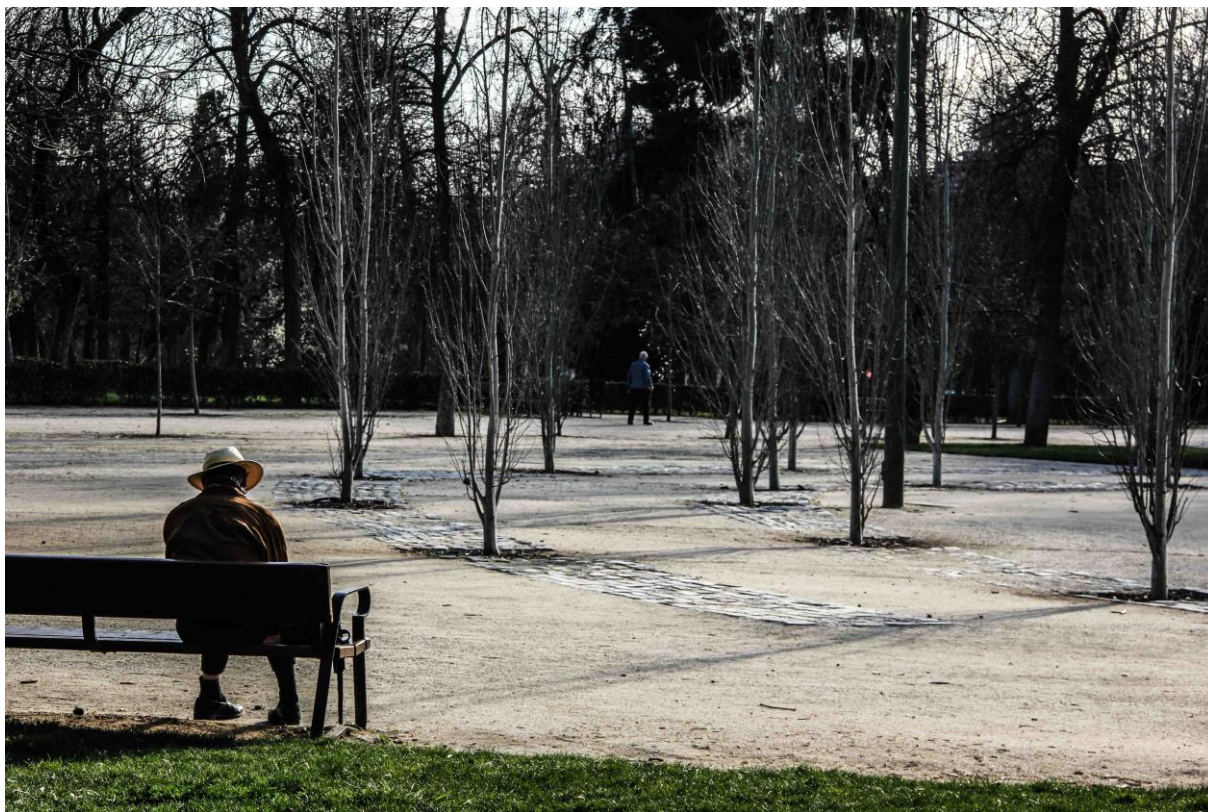
HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MORIN, Edgar,. *O método IV: as ideias : [a sua natureza, vida, habitat e organização]*. Mira-Sintra: Europa-America, c1991

ANEXO 1 – Depoimentos completos e fotografias do experimento Sonho fragmentado (<http://sonhofragmentado.blogspot.com.br/>)

Foto 1 - Homem no banco (total de respostas: 10)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 A visão da neve!!

P2 acredito que nesse caso foi a neve, pois tenho muita vontade de conhecer ...

P3 sim, a minha memória imaginária de como seria estar num cenário desse contemplando a neve.

P4 Que tudo tem vida!!! a pessoa que me parece idosa apreciando a estação, mesmo com as árvores ressecadas pela neve, existe uma beleza implícita pra se contemplar! Mas o cenário é frio, talvez como a alma de quem o contempla.

Depoimento B

P1 é linda. Uma paisagem que faz a gente pensar no futuro, velhice e rumo da vida.

P2 Lembra a chegada do inverno onde tudo fica mais triste

P3 sim. Idoso, solidão, leitura

P4 Pensar porque corremos tanto no dia a dia. Será que é preciso?

Depoimento C

P1 A paisagem e a solidão da pessoa sentada no banco

P2 Curiosidade de saber o que essa pessoa está pensando

P3 Não.

P4 Um ótimo local para pensar na vida...

Depoimento D

P1 A sensação de tranquilidade e paz.

P2 O nosso mundo vive um momento conturbado. A foto mostra que, mesmo nas adversidades, podemos ter e viver com tranquilidade.

P3 Sim. A foto lembra a minha infância, onde os problemas eram absorvidos pelos adultos. Amplos espaços para brincar e correr. Árvores, natureza e renovação.

P4 Não consigo colocar em palavras as sensações que tenho ao olhar a foto, mas eu gostaria muito de estar sentado no banco contemplando o que me é permitido.

Depoimento E

P1 O momento pelo qual estou passando atualmente. Tenho pensado muito em mim.

P2 Pelo fato de ter mostrado uma pessoa sozinha num ambiente relativamente amplo.

P3 Não.

P4 Uma pessoa num espaço amplo e até onde pode-se notar vazio buscando respostas sobre seu futuro próximo.

Depoimento F

P1 passa calma

P2 a tranquilidade do local me agrada

P3 não tenho certeza

P4 local calmo com poucas pessoas, passa a sensação de reflexao.

Depoimento G

P1 As cores e a solidão do senhor na imagem

P2 A imagem mostra a realidade de muitas pessoas que atingem certa idade e ficam sozinha. A neve e as árvores passam uma ideia de tristeza e contrastam com o verde do gramado.

P3 Sim, chapéu e bengala, principalmente.

P4 O futuro de boa parte da gente e o presente de boa parte dos idosos

Depoimento H

P1 O sentimento de solidão e introspecção que ela mostra

P2 Acho que em momentos de necessidade de reflexão, não há nada melhor do que está sozinho e se pôr a olhar a paisagem... esse movimento ajuda os pensamentos e sentimentos a fluírem melhor.

P3 Não o lugar, mas a ideia.

P4 O frio sempre nos leva para dentro de nós mesmo. Não é tempo de festa nem de afago, mas de melancolia

Depoimento I

P1 A sensação de uma solidão (boa) que ela me passou

P2 Dialoga no sentido de que apesar da solidão ser temida e visto como algo ruim, acho linda e necessária em muitos momentos

P3 Sim

P4 Do já falado: solidão (boa)! Paz, tranquilidade e uma pitada de talvez sono também!

Depoimento J

P1 O cenário de solidão que a foto invoca.

P2 Pelo anonimato do sujeito da foto e o cenário a sua frente.

P3 Não

P4 Valorização do cenário pela presença de uma única pessoa em primeiro plano, trazendo uma forma única de ver o cenário.

Foto 2 - Mulher e cigarro (total de respostas: 7)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 É bonita

P2 Sou fumante e gosto de imagens em P&B

P3 não muito

P4 Apesar da pose parecer completamente espontânea pode ser que tenha existido algum tipo de encenação para a câmera. Ou pelo menos, uma troca de informações entre o fotógrafo e a fotografada (não que isso seja ruim, na verdade, cgoosto dessa ambiguidade)

Depoimento B

P1 A mulher fumando, quis ver a expressão dela mais de perto.

P2 Só fiquei curioso

P3 Esse olhar geralmente se repete algumas vezes antes de se transformar em um olhar de "que saco, larga essa câmera e olha pra mim"

P4 Me passou a impressão que o fotógrafo não conhece a retratada. Ela está com um olhar interrogativo, de braços cruzados, mas aceitou o clique e muitíssimo provavelmente não te processou ou reclamou. Eu diria que depois da foto vocês até tomaram um café e se adicionaram no Face.

Depoimento C

P1 ver quem era a moça

P2 sou curiosa

P3 sim, parece a cidade que você morava no intercâmbio e que fui lá te visitar!

P4 uma miga sua fumando na praça numa pré-balada

Depoimento D

P1 me fez pensar numa solidão de cidade grande, e to passando muito por isso, acho.

P2 não tanto, mas é bem melancólica.

P3 não.

P4 alguém da noite, meio inconsequente, meio perdida, mas meio orgulhosa.

Depoimento E

P1 A moça fumando o cigarro.

P2 Fico super intrigada de por que, em pleno século XXI, pessoas ainda fumam.

P3 Não consigo identificar.

P4 Só uma moça, à beira de um rio.

Depoimento F

P1 O olhar da modelo

P2 Eu sou uma pessoa sozinha e observadora, e de certa forma essa foto me representou. Principalmente no olhar compenetrante, no jeito em que ela se apoia para fumar e ainda mais por estar sozinha.

P3 Cigarro e o porto

P4 Há momentos ligeiramente íntimos no nosso cotidiano.

Depoimento G

P1 Parece cena de filme dos anos 90

P2 No sentido de que a minha geração sofreu e ainda sofre grande influência dos filmes (e demais mídias) em relação ao consumo de cigarro e outras drogas. Inclusive o álcool.

P3 O rio e os barcos ao fundo da foto, que mesmo estando em segundo plano, me leva a pensar no rio Guamá.

P4 A garota pensa que é maior que os problemas dela e o ato de segurar um cigarro é um desafio para alguém que tem problemas e está indo atrás de mais um, no caso, um desafio para a sociedade. Mas o que acontece é que ela não consegue ultrapassar seus problemas e sofre por isso.

Foto 3 - Menino e futebol (total de respostas: 5)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 pela composição dos elementos e também pela expressividade das emoções da figura central

P2 Acho que a fotografia transmite alegria

P3 nada além da expressão de sentimentos universais

P4 Parece uma multidão comemorando uma vitória do futebol

Depoimento B

P1 A alegria que ela me transmite por causa da movimentação da bandeira espanhola e dos braços levantados dos personagens.

P2 Ela foi convidativa. O movimento das personagens me chamou.

P3 Sim. A torcida por um time de futebol.

P4 Um aglomerado de pessoas se reuniu em uma praça pública para comemorar uma vitória em um jogo de futebol.

Depoimento C

P1 O garotinho na foto.

P2 Acho que, como ele parece estar sendo carregado por alguém, me fez lembrar do meu pai, que também me carregava no colo. Tenho forte afeição por relacionamentos entre pais e filhos.

P3 Como disse antes, o que me parece familiar é essa relação entre pai e filho.

P4 Parece uma comemoração, talvez ligada ao futebol, por conta das camisas e cores.

Depoimento D

P1 A foto diz "alguma coisa" só por olhar, informa sem precisar de um texto. As cores estão bem sensíveis, mas é perceptível que o vermelho chama a atenção. Acontece que tenho certeza que o foco - nas pessoas e não no fundo - que é o que mais me marcou.

P2 A vontade de querer chamar a atenção no meio de uma multidão. Todos somos tão iguais, mas sempre tem um detalhe em cada um que nos faça sentir que somos diferentes dos outros e - quando acreditamos - se torna real.

P3 A quantidade de pessoas e a movimentação de bandeiras, por mais que sejam ligadas ao futebol, me lembraram as manifestações de 2013. Também alguma ligação com o mundial de 2014 no Brasil.

P4 A esperança, a paixão, a vontade de seguir em frente. Em qualquer âmbito, seja de futebol, seja social, seja em trabalho... vejo muita persistência e força de vontade.

Depoimento E

P1 Minha paixão por futebol e a energia que a combinação de cores, composição e tema transmitem

P2 Sou apaixonado por futebol, paixão que gostaria de passar aos meus filhos

P3 A torcida, o clima de festa, o jovem garoto presenciando tdo isso

P4 A paixão pelo futebol sendo transmitida adiante

Foto 4 - Quarto e rosto distorcido (total de respostas: 7)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 a poesia que ela traduz

P2 a leitura e a janela são temas que me atraem

P3 sim, a janela

P4 uma noite de insônia

Depoimento B

P1 achei que era uma das fotos do seu intercâmbio, oportunidade em que compartilhamos muito momentos e ideias!

P2 queria relembrar aquela época

P3 tu e tuas foto de cara borrada no seu quarto

P4 um clipe que tu fez pra uma matéria da face

Depoimento C

P1 Achei interessante a composição da foto

P2 Mais uma vez a curiosidade de entender a cena registrada...

P3 sim, um jovem estudante num breve intervalo de descanso.

P4 vejo uma cena doméstica de um estudante em sua cama, que parou de estudar pra relaxar um pouco, o livro entre aberto declara isso....

Depoimento D

P1 A aura escura dela.

P2 Parece ser eu.

P3 Livro. Podia ser meu exemplar de Rilke.

P4 Cansaço. Desencantamento com o mundo.

Depoimento E

P1 O desconforto que senti de a ver de longe

P2 O borrão e a talvez falta de compreensão do que quer pra vida, do que a vida quer de si, e elementos do estilo

P3 Sim, o ambiente como um todo

P4 Desapego, desistência, falta de entendimento do mundo, das coisas. Sensação de estar perdido

Depoimento F

P1 me vejo representada... como um autorretrato meu, mas não fui eu que tirei.

P2 ela retrata minha solidão.

P3 cabeça bagunçada.

P4 eu, todos nós!

Depoimento G

P1 o fato de conhecer o fotógrafo, e ver na fotografia uma experiência estética de movimento e distanciamento.

P2 pelo fato de ser um retrato que não mostra a face do retratado. pelo ruído no rosto dele, pela curiosidade de que mundo é esse criado pela foto.

P3 o livro, a parede surrada, a janela aberta na busca por ar.

P4 que bela foto. que bela forma de falar daquilo que confunde o que é uma pessoa. a ponto de eu não saber quem ela é.

Foto 5 - A menina e a maçã (total de respostas: 7)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 A textura da parede, com certeza.

P2 Gosto muito de texturas. A menina podia nem estar enquadrada que seria a minha foto preferida até agora. Aliás, me manda uma foto só dessa parede, mostrando mais dela, caso vc tenha feito hehehe

P3 Sempre gostei de ver ruínas ou paredes ou pedras carcomidas pelo vento, sol e chuva. É lindo.

P4 Uma menina come uma maçã na porta de casa - não sei pq, mas parece a casa dela -, um imóvel bem antigo e robusto, por isso ela tá aí tranqüilona. Não é que ela não vá ter planos ousados no futuro, mas ela nem precisa se preocupar. A vida dela tá tranqüila em uma casa de pedra.

Depoimento B

P1 eu já havia visto antes e sabia que era fofa, diferente de várias outras suas, que são bem sóbrias

P2 eu gosto da leveza das crianças

P3 criança, bolhas de sabão e casinha que parece da europa

P4 criança curtindo a vida

Depoimento C

P1 A inocência e a fragilidade da criança.

P2 Tenho duas netas e este click me reportou à elas...

P3 sim, como disse a criança me fez lembrar das minhas netas...

P4 Vejo uma criança frágil, inocente, desprotegida, e apesar de estar ao lado de uma parede de pedras, que faz parte do cenário , não representa nenhuma segurança para a criança do lado de fora dela.

Depoimento D

P1 A garotinha é esperança para as demais fotis

P2 Minha história de vida e sonhos de um futuro melhor

P3 Solidão por opção

P4 Bela e melancólica como as demais

Depoimento E

P1 O cenário simples e a cena mais simples ainda

P2 Acredito que a sutileza da imagem e o contraste das cores, dando mais foco à menina

P3 A menina, a fruta que ela está comendo e a janela

P4 Passa uma sensação de simplicidade, infantil.

Depoimento F

P1 A composição da imagem, o gorro roxo contrastando com a parede. Gosto de paredes de pedra.

P2 Fiquei curiosa em saber onde se passa isso, eu iria nesse lugar

P3 Sim, o estilo da parede me lembra umas viagens que eu fiz, o gorro da menina me lembra outra viagem.

P4 Achei bonita, calma, mas um pouco triste, porque a menina está sozinha ali no canto. Parece que está esperando alguma coisa, uma carona, alguém chegar, não sei.

Depoimento G

P1 Sua simplicidade, beleza e leveza.

P2 Acredito que pela textura desenvolvida e pela presença de uma criança em seu plano.

P3 Não.

P4 A imagem representa um momento qualquer na vida de uma criança. Contudo, é representado de forma única, trazendo-nos uma sensação de continuidade, sabendo que após esta fruta ser terminada de ser cortada a vida da criança continuará a ser seguida da mesma forma que era antes da foto.

Foto 6 - Foto distante de um senhor no jardim PB (total de respostas: 4)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 Me passou certa angústia.

P2 Creio que eu diálogo com ela, de acordo com meu estado emocional.

P3 Alguém sentado a beira do caminho.

P4 Como disse antes...

Depoimento B

P1 O lugar me pareceu familiar.

P2 Ela despertou um sentimento nostálgico, de saudade.

P3 Elementos fotográficos? Não entendi...

P4 É uma fotografia sobre o tempo, marcado tanto no local, quanto no senhor. Também podemos pensar que o tal senhor é parte de um todo (local).

Depoimento C

P1 Talvez a força da excelente composição.

P2 De certa forma, me parece existir nessa imagem uma representação melancólica da pequenez do ser humano. Representação que dialoga com a minha maneira de enxergar a existência.

P3 Elementos objetivos creio que apenas em representações produzidas pela própria arte (cinema ou mesmo fotografia). Em termos subjetivos, as sensações que perpassam a imagem me parecem ser universais.

P4 Na minha visão, a imagem é um representação da natureza solitária e ínfima do ser humano (em essência). A figura melancólica do idoso representa o vazio que há em todos nós, oprimidos pela grandeza de tudo, do mundo, da natureza. Além disso, vejo também a figura humana jogada ao acaso, sozinha, perdida em tantos elementos que somos incapazes de compreender e que mesmo assim nos angustiam.

Depoimento D

P1 Me fez sentir confortável.

P2 Me transmite conforto.

P3 Não.

P4 Solidão, encontro consigo mesmo.

Foto 7 - Homem e vaso de barro (total de respostas: 1)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 remissão à ideia de trabalho.

P2 estou fazendo TCC sobre direito do trabalho, especificamente sobre abusos trabalhistas cometidos por grandes empresas. um dos aprendizados pessoais que alcancei foi que é sempre melhor comprar de quem produz (o que parece ser caso da foto)

P3 sim, artesanato brasileiro. lembra interior do brasil

P4 artesão expando seu trabalho

Foto 8 - Pessoa na ponte (total de respostas: 4)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 As formas e contrastes. Tá bem legal.

P2 Dialoga com a minha experiência fotográfica mais do que pessoal.

P3 A primeira coisa que me é familiar é a ponte, depois a pessoa, e o céu grande e disponível pra se ver - acho que por morar em BSB.

P4 Essa pergunta é bem complicada. Porque interpretar uma fotografia não é falar das formas, linhas, dos contrastes... é falar do mundo que está ali, né? Pois bem, parece frio, um homem caminha sobre uma ponte e eu não consigo deixar de pensar que tem uma fila de barcos mais pra cá. Todos vazios e ancorados, pq faz frio. E o homem mesmo não tá nem aí pra paisagem, tá afim de manter as mãos nos bolsos e chegar logo em casa.

Depoimento B

P1 ainda nao conhecia e vi na sua chamada pelo facebook e achei BELA

P2 sou curiosa

P3 parece a cidade que tu morou, onde fui te visitar

P4 rapaz caminhando fim de tarde

Depoimento C

P1 Me parece um lugar agradável.

P2 É um lugar em que eu queria estar, sentar e refletir sobre a minha vida.

P3 Não.

P4 Tristeza, melancolia.

Depoimento D

P1 A paisagem

P2 Local tranquilo

P3 O homem sozinho na ponte

P4 De inicio linda num primeiro olhar...depois fiquei preocupada com esse homem solitario

Foto 9 - Senhor de blusa vermelha (total de respostas: 10)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 o retratado

P2 o olhar em direção a câmera me remete ao retrato, gosto de retratos.

P3 no personagem especificamente, parece com meu avô

P4 é um retrato de um senhor em algum lugar do mundo

Depoimento B

P1 As rugas. Apesar de ser a segunda na lista, e eu ter clicado nela em segundo lugar, respondi à primeira pensando já nesta, em dar um zoom e ver as rugas e o olho fundo do retratado.

P2 Já fotografei pessoas com rugas. Pessoalmente não costumo reparar nisso.

P3 Ele me parece familiar, porque parece ser sertanejo. Não sei de onde tirei isso, mas é de algum sertão com certeza (y)

P4 Olha... é um retrato bem bacana, mas eu precisaria de uma história para interpretá-lo. Como está muito fechado, sem outros elementos claros além da camisa vermelha, só vejo o rosto de um homem. É um retrato legal, mas não consigo interpretá-lo - até porque ele está meio Monalisa, incógnito.

Depoimento C

P1 As cores e a expressão facial

P2 Me passa verdade nos olhos, o contraste é intenso e me instiga a conhecer a história do personagem em questão

P3 Sim, a imagem me lembra a minha avó materna, que também transmite a verdade no olhar e tem marcas da sua história na pele

P4 É um senhor que passou por uma vida muito intensa, provavelmente em algum lugar afastado dos grandes centros urbanos. Porém não deixou a idade prevalecer, pois tem o cabelo bem arrumado e a barba ligeiramente feito.

Depoimento D

P1 na miniatura só dava para ver a testa e os olhos e eu não consegui ver se a expressão dele era triste ou feliz, então fiquei curiosa para saber e abri

P2 Eu amo fotografia e gosto muito de fotografar pessoas

P3 o olhar dele é o elemento que mais me chama atenção

P4 Um senhor sério, olhar misterioso e um quase sorriso

Depoimento E

P1 A feição que o senhor possui. Os traços causados por sol, trabalho e velhice chamam a atenção e dialogam com o usuário. Além disso, o olhar do senhor é como se quisesse nos contar alguma história

P2 A imagem dialoga comigo porque mostra um senhor com um olhar muito forte e como se estivesse conversando comigo. Eu sinto que ele esteja querendo me contar uma história, eu senti uma conexão com as suas expressões.

P3 Rugas, olhares e cabelo.

P4 Eu acredito que seja de um senhor que trabalhou durante muito tempo no sertão, sofreu bastante com o sol, com a vida e depois disso decidiu contar a sua história para a pessoa da

foto. Além disso, para mim o seu olhar é cheio de graça e traz lembranças tristes. É como se ele estivesse prestes a contar uma história de vida que trouxesse muitas memórias ruins

Depoimento F

P1 a textura da pele e o olhar.

P2 acho que me passa humanidade.

P3 pra ser sincera, escolhi bem rápido, na intuição mesmo. mas acho que foi justamente porque foi o que me pareceu mais familiar, íntimo, real - pelo olhar, a pele, a câmera próxima.

P4 não tenho uma interpretação racional, só sentimentos. quando olho para essa foto, sinto que entendo essa pessoa. há um clima de cumplicidade, proximidade e certa tristeza.

Depoimento G

P1 Realidade

P2 É uma imagem real

P3 Sim

P4 Uma pessoa vivida

Depoimento H

P1 É a segunda. Já escolhi a primeira

P2 Não motivou

P3 Sim. Minha família tem origem no Nordeste e ele me parece um nordestino

P4 Pobreza, vida dura, muitas estórias pra contar...

Depoimento I

P1 O olhar

P2 O olhar do fotografado é muito expressivo, carrega história. Os traços do rosto são curiosos, o que faz o observador sentir o gosto da história de vida do personagem.

P3 Acabei de voltar de viagem... e lá encontrei meus avós. O rosto enrugado do fotografado é familiar pela luta que um olhar doce pode carregar.

P4 Pra mim a foto representa o retrato da vida do personagem. Os traços enrugados retratam a luta; e o olhar... as esperanças, conquistas, sonhos e orgulho de um homem trabalhador.

Depoimento J

P1 A beleza do retrato, desde o brilho dos olhos à simplicidade do retratado.

P2 Pela incerteza sobre o que os olhos do retratado está passando aos observadores.

P3 Não.

P4 É o retrato de uma pessoa comum, porém com um sentimento de difícil interpretação sobre o que nos quer ser passado. A todo momento parece que o retratado quer nos passar ou dizer algo.

Foto 10 - Homem sentado sobre a mochila (total de respostas: 12)



(Crédito: Mateus Vidigal)

Depoimento A

P1 Era a primeira da página... então digamos que foi a diagramação e o fato que sou ocidental.

P2 Eu não a escolhi pelo conteúdo, mas pelo fato de ser a primeira da página, como disse ali em cima.

P3 Ficar sentado vendo o tempo passar me é muito familiar. E não tenho certeza, mas pelo calçamento e pelo alicerce do prédio ao fundo acho que é na Europa.

P4 Não sei pq, mas me parece um desempregado ou sem-teto, um pouco amargurado mas aparentemente muito perspicaz. E que está ali matutando sobre o que fazer da vida quando reparou que alguém o fotografava.

Depoimento B

P1 Um dia estava em Roma, ao lado do Coliseu, e vi um "rapa" da polícia nos vendedores de bolsa (falsificadas, provavelmente). Fiquei triste porque a Europa não seria a Europa sem os imigrantes, sem o que ela levou/tirou das colônias africanas, latinas ou asiáticas. E essa imagem me passa a ideia de um migrante solitário, indefeso, sem rumo.

P2 Pelo fato de que eu não absorvi o que a Europa fez no passado e, pior, o que faz no presente com seus colonizados.

P3 Sou, como boa parte dos brasileiros, netos, bisnetos e tataranetos de europeus, principalmente ibéricos, de origem judia ou árabe. E, internamente, dentro do país, sou um migrante (do Nordeste para Belo Horizonte, São Paulo, Brasília). Talvez sejam esses os elementos

P4 Alguém sem rumo, à espera de algo que parece nunca vir. Um personagem do teatro do absurdo. Ou de uma obra de Victor Hugo

Depoimento C

P1 parecia pedir ajuda

P2 provocando empatia

P3 sim, ver a vida passar enquanto se está sentado

P4 indivíduo, possivelmente de classe social não muito privilegiada, tendo um momento de descanso

Depoimento D

P1 Forma aleatoria

P2 Foi de forma aleatória

P3 A passagem pública, o olhar do outro que muitas vezes é menosprezado

P4 Um viajante a espera de algo.

Depoimento E

P1 assim que olhei a imagem, tive a forte impressão de que o homem me perguntava "o que você ta olhando?" consigo imaginar até o tom de voz, meio embaçado. isso me deixou de certa forma constrangida por estar olhando.

P2 fiquei com vontade de quebrar a barreira que foi criada e saber mais sobre a história desse homem. porque ele estaria ali, sentado na mochila... será que vem de algum lugar, ou vai pra algum lugar... será que precisa de ajuda

P3 a escadaria

P4 entendo como um viajante cansado, impaciente, que parou para descansar e em seguida prosseguir a viagem. talvez esteja perdido sobre o seu próximo destino.. talvez.. e ao admirar a paisagem que está à frente, talvez encontre o que procura

Depoimento F

P1 o olhar do homem sentado em minha direcao

P2 uma cena presente no meu dia a dia que me choca todas as vezes

P3 sim.

P4 a vida no cotidiano capitalista nao permite que os seres prestem atencao ou ate mesmo sintam alguma coisa ao ver um senhor sentado na rua todo sujo.

Depoimento G

P1 Preocupação com os desfavorecidos desta vida. O homem sentado parece um sem-teto.

P2 O homem parece olhar para mim e me confrontar com a realidade.

P3 Paralelepípedos. Ruas do Centro do Rio têm.

P4 Homem espera, impaciente, por algo ou alguém. Cansou, sentou-se. Os outros lhes são indiferentes e seguem adiante.

Depoimento H

P1 A ordem. E a pessoa sentada.

P2 É comum mas ao mesmo tempo desperta curiosidade, quis saber se tinha uma história.

P3 Costumo sentar em lugares assim também.

P4 Um lugar movimentado mas ao mesmo tempo passageiro.

Depoimento I

P1 A expressão contida nela

P2 O apelo que ela contem por atenção e ação

P3 O cotidiano

P4 O vazio de uma expressão que contém muita expressão

Depoimento J

P1 É a primeira

P2 Sinceramente, só lembro da figura humana. Provavelmente alguém que sofre

P3 Nao

P4 Sofrimento está bem perto

Depoimento K

P1 A curiosidade em conhecer as perguntas e o funcionamento do questionário. O que você imagina que as pessoas pesariam sobre esta fotografia? O movimento? A inércia? A pose? A textura? O brilho? As formas? Os padrões? A cor?

P2 Sua presença e seu apelo.

P3 A matéria.

P4 Interpreto como um momento depois da chuva.

Depoimento L

P1 A polaridade entre o movimento e a paralisação.

P2 As dicotomias urbanas me interessam muito. Essa dinâmica entre os corpos viventes e visíveis.

P3 Sim. Elementos da cidade. E acho que, subjetivamente, a própria escolha estética: as cores, o equilíbrio.

P4 Uma pessoa que decide olhar quando, finalmente, é vista. No mais, tudo se movimenta.