

O tempo na fotografia

Maria Pereira Kowalski¹

Resumo

O presente ensaio parte de uma análise da fotografia documental. Primeiramente sobre o seu papel, em termos afetivos e emotivos, na nossa percepção do tempo (cronológico), na vida e, consequentemente, na morte. De seguida, iremos aborda-la como potencial promotora de construção de conhecimento sobre a realidade captada, por parte do espectador da imagem. Por fim, pretende-se inferir se a ligação entre os dois pontos anteriormente referidos poderá potenciar a criação de uma situação afetiva facilitadora de aproximação empática entre indivíduos, que poderão ou não coabitar no mesmo espaço geográfico e poderão ou não partilhar a mesma realidade cultural.

Se as emoções geram ações, se a empatia cria um elo de ligação afetivo e, portanto, emotivo, então o conhecimento de uma outra realidade, mais ou menos distante, poderá desencadear uma ação por parte do espectador em prole do retratado, num ato altruísta ou de consciência e intervenção social.

Palavras-chave: Fotografia, tempo, empatia, conhecimento

Abstract

This essay – *Time in photography* – is an analysis on documentary photography. First on its role, in affectionate and emotional ways, in our perception of time (chronological), in life and, therefore, death. Then, we will address it as a potential promoter of knowledge construction about reality captured by the viewer of the image. Finally, we intend to infer that the connection between the two points mentioned above will help to enable an affective situation with empathic approach between individuals, which may or may not coexist in the same geographic area and may or may not share the same cultural reality.

If emotions generate actions, if empathy creates an affectionate bond and therefore emotive, then the knowledge of another reality, more or less distant, can trigger an action by the viewer in favor of the portrayed in a selfless act or consciousness and social intervention.

Keywords: Photography, time, empathy, knowledge

¹ Maria Kowalski concluiu em 2003 a licenciatura em Arte e Comunicação, na ESAP. Trabalha, desde o mesmo ano, como freelancer e formadora de fotografia. É, desde 2008, docente na unidade curricular de Linguagem Multimédia, na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais. Desde 2012 leciona também na unidade curricular de Comunicação Cultural. Faz parte da equipa de investigação do Projeto de Investigação e Intervenção de Educação Artística em Contextos Escolares. Desde 2009 tem desenvolvido projetos de intervenção e desenvolvimento humanitários, na área da fotografia, em Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo-Verde. Em 2010 foi bolseira do programa INOV-Art na Segroup, Berlin - Alemanha. Concluiu, em 2012, a parte curricular do Curso de Doutoramento em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. Tem duas publicações no livro Animação Cultural: Descobrendo Caminhos: 'A fotografia como linguagem promotora de desenvolvimento' e 'Da intervenção artística à investigação: uma experiência entre escolas vizinhas', 2012, ESECS – IPL.

O Início

A presente reflexão parte de duas questões que, apesar de muito distantes no seu contexto, se interligam por um fator comum: a vida.

A primeira, parte de uma sensação que para mim sempre causou um certo desconforto e alguma angustia. Em casa dos meus pais existem vários álbuns de fotografias datadas de entre o fim do século XIX e início do século XX. São imagens típicas da época, de retratos a preto e branco de uma ou mais pessoa em pose, num estúdio de cenários especialmente elaborados para o efeito. Na sua maioria, o olhar dessas pessoas dirige-se à câmara, chega por vezes a ser um olhar perfurante, que me incomoda por ser detentor de tanta vida. Vida que eu não conheci e vida que já acabou. Eu sei o futuro de todos os que estão ali retratados, algo que eles nunca souberam. Aquelas pessoas só tiveram conhecimento do seu passado e do seu presente. Eu conheço também o seu futuro e, no entanto, nunca as conheci presencialmente. A vida ali representada, carregada de passado, presente e futuro incomoda-me. Eles não sabem quando vão morrer, mas eu sei que já morreram. E essa ideia comove-me e essa ideia faz-me querer distância dessas imagens pelo testemunho que representam da morte. Sou invadida por uma nostalgia de vidas das quais nunca fiz parte, mas as quais fizeram parte da minha, pela sua representação naquelas imagens fotográficas. A imagem da pessoa é imortalizada, mas a sua vida não e isso afeta-me e leva-me a sentir algum tipo de emoção por alguém que nunca conheci. Aquelas pessoas não me são indiferentes e, no entanto, se eu nunca tivesse visto as suas fotografias, guardadas naqueles álbuns em casa dos meus pais, eu nunca teria tido consciência das suas existências, que já acabaram. Existências essas às quais confiro toda uma dignidade e respeito pelo facto de já terem existido, pela vida que ali representam e pelo seu fim.



1) Fotografia datada de 1910, Coimbra. Mulher, filha e imagem fotografica de medalhão do marido já falecido.

A segunda, refere-se a uma experiência pessoal e profissional que decorreu durante 2 meses na província de Manica, em Moçambique. Vivi este tempo inserida numa comunidade onde a pobreza é generalizada e, como fotógrafa, rapidamente me entusiasmei em fotografar tudo ao que me seria intrigante ou, no mínimo, cativante. Ou seja, fotografei quase tudo e, principalmente, quase todos os que se cruzavam no meu dia a dia. Comecei a sentir duas coisas: uma era de que este meu exercício de andar constantemente de máquina fotográfica em punho, sempre pronta a disparar

para tentar captar todas as maravilhas com que me deparava diariamente, poderia ser um pouco ofensivo para quem era “capturado” pela minha objetiva. O que para mim era exótico e deslumbrante, para quem eu fotografava era o seu dia a dia, maioritariamente rodeado de pobreza, fome, lixo. Comecei a sentir que poderia estar a incomodar quem fotografava, senti que me poderia, de alguma forma, comparar a um turista a fotografar os animais num safari. E, enquanto que a minha intenção e verdadeiro sentir era o de retratar toda a beleza e dignidade que encontrava nos que me rodeavam, entendi que a minha atitude poderia provocar um distanciamento empático perante as comunidades com que me ia deparando. A segunda era de que ao fotografar não estava realmente a viver o momento ou não estava verdadeiramente com determinada pessoa ou grupo de pessoas. A máquina representa uma barreira e o meu olhar através da lente é completamente diferente do que se estiver completamente despido de qualquer tipo de instrumento. Sem máquina fotográfica a minha presença é muito mais vivida e muito mais sentida, torna-se um olhar mais cru, sem interpretações em função de algo, no caso, em função de captar uma boa imagem fotográfica. Trabalhei diariamente num orfanato de 60 rapazes, sobretudo órfãos de HIV/SIDA. Construí uma relação com eles muito forte e quis estar verdadeiramente presente, o que não conseguiria com uma máquina fotográfica na mão. Os rapazes gostavam de se ver nas fotografias (um benefício da fotografia digital será a sua visualização instantânea), pediam-me para os captar em determinados sítios ou representar determinadas situações. Cheguei à conclusão de que o ideal seria dar-lhes a minha máquina fotográfica de modo a se tornarem autónomos nesta ação, podendo eu também ficar com um registo do que me rodeava mas sem ter de me sentir pressionada a fazê-lo. Quando comecei a analisar as imagens percebi que muitas só poderiam existir sendo captadas por quem vive diariamente a realidade daquele orfanato. Eram detentoras de autenticidade que eu nunca conseguiria captar ou sequer imaginar. A própria relação do fotógrafo com o fotografado mostrava-se diferente, sendo a presença do retratado mais espontânea, livre e intimista se for captada por alguém com quem partilha a sua vida de uma forma consistente e prolongada. A relação entre os dois tornará inevitavelmente a imagem fotográfica mais representativa do seu ser. E, de todas as fotografias que resultaram daqueles dois meses, as (centenas) que foram captadas por aqueles rapazes são as que, ainda

hoje, mais me emocionam, porque são deles, uma extensão deles, uma visão a que tive o privilégio de assistir e contemplar e à qual não teria acesso de outra forma. Conheci-os melhor do que seria possível só com palavras, estabeleceu-se um diálogo muito honesto, do qual eles sentiram também orgulho por nele poderem ser participantes ativos.



2) A espontaneidade e honestidade no olhar aqui reveladas não teriam sido possíveis se a fotografia não tivesse sido captada por alguém afetivamente próximo do retratado.



3) O orgulho de possuírem um par de sapatos ficou bem patente numa série de fotografias, em que foram por eles registados todos os pares existentes no orfanato.



4) A criatividade e imaginação implícitas nesta imagem não teriam sido uma prioridade para mim ao retratar o órfão aqui presente. Para mim, a prioridade seria a captação fiel do visível, para eles a fotografia foi também um meio de captar um imaginário.



5) A encenação e captação de uma situação desejada revelou-se uma prática fotográfica comum entre rapazes órfãos. A fotografia permitiu-lhes imaginar situações e retratá-las de modo a parecerem reais. No caso desta imagem, o sonho do retratado é de um dia ser um jogador de basquetebol profissional. Naquele momento, a direção do orfanato não lhes deixava pegar na bola para não a estragarem.²

Passado, presente e futuro estão aqui implícitos. O tempo está aqui presente, a sua representação, a promessa de futuro em todos os olhares, vindos de um passado experienciado por cada um. O olhar sobre o tempo, a captação desse olhar, a humanidade que aqui se revela, a tentativa de imortalização, impossível de conseguir na sua essência. A valorização de uma identidade que, mais tarde ou mais cedo, o tempo irá fazer desaparecer. A dignificação do presente com perspetiva num futuro que, mais ou menos longínquo, se encarregará de tirar a vida. Apenas um vislumbre seu será perceptível na imagem fotográfica. Independentemente de quem a vê: a vida está irremediavelmente lá, como testemunho de um momento, que acaba, ali mesmo.

² As fotografias 2, 3, 4 e 5 foram captadas pelos órfãos do Lar São Gabriel da Esperança, Chimoio, Moçambique.

Construção de conhecimento

Muitos seres humanos são infelizes devido à aquilo que sabem, ou por causa do que não sabem. A ignorância é uma bem-aventurança desde que continue a ser ignorância. Assim que alguém descobre que é ignorante, essa pessoa começa a não querer ser assim (Doren, 2012: 10).

É a partir desta premissa que falamos do conhecimento e no papel potenciador que a fotografia poderá ter na construção de um desejo de conhecimento profundo e mais essencial do que uma simples curiosidade.

Se durante uma grande parte da história da humanidade a aquisição de saber e promoção de conhecimento era um processo moroso, seletivo, circunscrito a uma determinada comunidade e a um determinado meio, hoje, com o fenómeno de globalização e aquando da Pós-modernidade, considerada uma “etapa histórica promotora do conhecer, dependente tão somente da informação para a apreensão dos saberes” (Borges, 2009: 85), o acesso a um número ilimitado de informação e a uma imposição diária de assimilação de conteúdos dos mais variados géneros, temáticas, pressupostos, origens e com as mais diversas finalidades poderá tornar a aquisição de conhecimento banal e superficial. A aquisição de conhecimento por si só não chega, mantém a ignorância, porque a assimilação de factos sem um contexto e sem uma intenção poderão promover a aquisição de informação, mas não sendo esta processada através de uma análise crítica, torna-se demasiado superficial para construir um conhecimento sobre algo. O que deverá então acontecer para que alguém tenha necessidade de combater a sua ignorância num determinado assunto, não ficando satisfeita apenas com a aquisição de informação superficial e uma satisfação pontual de curiosidade? O que fazer para destacar um assunto de outro, numa época em que existe uma produção massiva de informações? Como lidar com o paradoxo da escolha caracterizado por Barry Schwatz (Schwartz, 2004) existente nas sociedades de consumo de hoje? Como criar liberdade na aquisição de conhecimento? Tendo como base que “O conhecer, em seu sentido complexo, é um caminhar pelo conjunto de elementos que costuram significados em torno dos mecanismos de apreensão da realidade” (Borges, 2009: 91), como afinar esses mecanismos, tornando-os mais profundos no saber e no sentir de cada um? Primeiramente cremos que “o

papel do homem na sociedade de informação começa pela educação e atinge, no âmbito social, o carácter ético. É a partir da nossa capacidade crítica que seremos capazes de balizar as informações para a nossa qualidade de vida” (Roble, 2009: 60). A consciencialização crítica de apreensão da realidade começa na educação, mas como tornar essa consciencialização coerente, manifestando-se “na presença de sentido” (Blühdorn, 2008: 8) e consistente? Cremos que a presença de uma preocupação estética na relação entre forma e conteúdo, no modo como a informação é transmitida, baseada no conceito de expressão individual de Benedetto Croce e na perspectiva defendida por Heidegger identificando a arte como forma de relação da verdade com o ser, em que o artista, revelando o mundo e implicitamente propondo a sua mudança, cumpre a função de se inventar a si mesmo, ao mesmo tempo que “inventa a história”, poderá ajudar não apenas na seleção da informação apreendida com mais profundidade, como também numa interiorização mais profunda, detentora de um significado que se relaciona de uma forma mais próxima com o sentir e, consequentemente, mas resistente na memória individual e coletiva. Mas a estetização total da vida quotidiana, uma característica da pós-modernidade, acarreta “a destruição de barreiras entre a arte, a sensibilidade estética e a vida quotidiana” (Featherstone, 1995: 104). A partir desta premissa cremos que a aquisição de conhecimento a um nível afetivo irá proporcionar a possibilidade de efetivar o novo saber de um modo mais profundo criando uma relação de maior respeito e empatia com o seu conteúdo.

No presente ensaio a fotografia documental é tida como a forma de transmissão de conteúdo, como um instrumento eficaz na ampliação de aquisição de informação para a construção de conhecimento coerente e vincado.

Fotografia documental

Partindo do pressuposto de que a fotografia documental é mais do que uma extensão ou forma de expressão particular do fotógrafo, este modo fotográfico de captar a realidade será uma extensão do mundo usando para tal um instrumento particular: a máquina fotográfica. A qualidade do resultado de cada captação depende de quem usa essa máquina fotográfica, mas a realidade é imutável, passível de ser captada por todos os que a vivem ou a vêem.

O fotógrafo documental em particular “é suposto escavar fundo” [] sendo que o seu trabalho terá de “estar preocupado com a sociedade, desempenhar um papel ativo na mudança social, ser socialmente responsável, preocupar-se com os seus efeitos sobre a sociedade em que o seu trabalho é distribuído” (Prosser, 1998: 87).

A fotografia assumiu um carácter representativo de uma época, a Grande Depressão dos EUA, interpretando as condições de vida das pessoas na altura, revelando-as através de “closeups nítidos de rostos preocupados, fotos anguladas de desempregados esfarrapados e contrastes irados entre pobreza e riqueza” (Warner, 2002: 276) sendo, de seguida tomada como uma fusão entre arte e observação, que o fotógrafo Ansel Adams rejeitava defendendo que “vocês não são fotógrafos. São um monte de sociólogos com câmaras” (Warner, 2002: 277). No presente ensaio a fotografia documental é tomada na sua definição contemporânea que navega “entre visualizar a experiência pessoal do fotógrafo e uma configuração de texto sociológico profundo” (Warner, 2002: 277), tendo como prática assumida a “verosimilhança, a compaixão e relevância” (Harper, 2012: 19) e na teoria pós-moderna que inclui a “ideia de que todas as fotografias são documentais no sentido em que têm uma relação indexical com o que estava em frente da lente quando a imagem foi feita” (Harper, 2012: 19).

Tempo na fotografia, afeto

Observamos o que nos rodeia e com a máquina fotográfica temos a possibilidade não só de captar momentos que queremos perpetuar como também de partilhar esses milésimos de segundo perpetuados tecnicamente. Segundo Simmel os “prazeres envolvidos no ato de observar (de) um objeto” envolvem “um ponto de vista desprendido, contemplativo, sem a imersão direta [...] uma atitude distanciada, voyeurista” (Featherstone, 1995: 104). Na fotografia documental a maioria dos trabalhos apresentados foram captados de acordo com esta perspetiva, sendo o fotógrafo um voyeur, um caçador que usa a sua máquina fotográfica como arma para caçar um momento a que assiste próximo de si fisicamente mas mais ou menos próximo afetivamente, e que pretende registar. A diferença entre as imagens de um fotógrafo documental, como os percursores Dorothea Lange ou Walker Evans, o recentemente falecido Henri Cartier-Bresson, ou os contemporâneos Nan Goldin,

Steve McCurry, Sebastião Salgado e o português Eduardo Gageiro e qualquer um dos milhares ou milhões dos restantes fotógrafos amadores existentes no mundo será não só na captação crítica de uma realidade (neste contexto o referente de Barthes (Barthes, 1998)) criadora de um projeto pessoal, como também na capacidade analítica dessa realidade e sua partilha particular através da imagem fotográfica. O que poderá despoletar as emoções do espectador ao ver uma imagem fotográfica de cariz documental será sobretudo o seu conteúdo e a visão particular do fotógrafo, a beleza de que é capaz de transferir ao seu objeto “caçado”. Mas aqui o fotógrafo será sempre um voyeur, presente na realidade por um tempo limitado e pontual. E as imagens captadas por quem vive a realidade de um modo contínuo e, portanto, sentido de um modo mais profundo, detentor de emoções que não poderão existir de outra forma, se não vividas e experienciadas na primeira pessoa? E a partilha documental com cariz afetivo de uma realidade? Aqui o fotógrafo não será um voyeur, mas sim um ator revelador de uma proximidade afetiva com a realidade ou o momento fotografado, no sentido em que existe uma relação profunda entre fotógrafo e fotografado.

A expressão de afeto é um dos comportamentos comunicativos principais que contribuem para a formação, manutenção e qualidade das relações humanas. [...] Muitas vezes é através da expressão de afecto que um relacionamento é formado e transformado (Floyd, 2008: 1).

Consideramos neste âmbito a imagem fotográfica como forma de comunicação afetiva, no sentido que o captar um momento de alguém afetivamente próximo do fotógrafo, implica um gesto de afeto e intimidade perante o fotografado, uma relação emotiva mais ou menos profunda, uma imagem motivada pelo sentir. Retiramos então aqui a possibilidade de caracterização de Sontag e Rosler ao fazerem notar de que as fotografias captadas de outras pessoas implicam “voyeurismo, objetificação, turismo e imperialismo”.

Elas são sim dotadas de uma característica inerente à vida de qualquer ser vivo: a morte. Todas as fotografias captadas são um registo do um passado, mais ou menos distante. O presente será a imagem fotografada, mas o seu referente já não existe. Aviva a consciência de que as coisas têm um fim, não são eternas. São, segundo (Sontag, 1986) “[...] uma lembrança da morte”, assumindo a fotografia imediatamente

um carácter nostálgico, de algo que já deixou de existir. O medo da morte, a impossibilidade de lhe escapar, é como que negado pela fotografia, no sentido que tenta captar o passado e transformá-lo no futuro. A nostalgia está presente, mesmo em momentos que não vivemos, que nos são distantes. A nostalgia um sentir comum ao ser humano, experienciado por todos a dada altura. Talvez seja esse sentir que promove a conexão do sentir de quem vê para com o sentir de quem fotografou. A imagem fotográfica dá-nos a conhecer o mundo, o nosso, o que nos rodeia e o mundo que nunca vimos, mas ao qual pertencemos também. A fotografia é também o uso da memória dos outros, a passagem por outros lugares, outros rostos, outros mundos fora da nossa memória, fora do nosso mundo.

Assim, a fotografia só é possível com a vida, com a existência de um mundo vivo em constante movimento, do qual todos fazemos parte. A fotografia é a captação desse movimento e poderá afetar quem a vê. É o *punctum* de Barthes, “é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 1998: 47).

A vida captada por quem a vive e não por quem a vê viver. O uso da fotografia como um instrumento de expressão individual e como um meio de reconhecimento de cada indivíduo, de cada história, vivência e afetividade implícita nesta última. Reconhecemos a captação fotográfica como uma ferramenta de promoção do pensamento crítico e de expressão individual por parte de quem fotografa e, simultaneamente, como um meio catalisador de construção de um mapa emocional do mundo. Trata-se do reconhecimento, defendido pela fotografa Wendy Ewald, da visão pessoal do ator da sua própria vida, no seu contexto, na sua realidade quotidiana atual e na valorização do seu pensamento e análise críticas, que poderão ser mais ou menos conscientes, da sua captação e interpretação intuitiva, honesta e analítica da sua vida e de tudo o que a integra. A seleção do que é imortalizado na fotografia é uma extensão da análise feita perante uma realidade. Se o fotografo é alguém cuja presença e vivência num determinado contexto é pontual, vindo de um meio e vivências distintas da que está a presenciar no momento, os seus critérios de seleção do que será “merecedor” de ser imortalizado numa imagem fotográfica serão distintos dos que alguém que faça parte, de uma forma consistente física, emocional e, de um modo implícito, afetivamente. Quem vive uma realidade destaca determinados referentes que poderão ser invisíveis para quem apenas vê essa realidade. O facto de

possibilitar alguém a fotografar a sua própria vida, através de seu olhar genuíno, sincero e crítico, implica dar a possibilidade de revelar algo que, de outra forma, nunca seria possível ser partilhado. Neste sentido, interessa não só valorizar a “voz visual” de um ator de uma realidade pela sua genuinidade e aproximação emotiva e afetiva implícitas, como também potenciar o registo crítico e analítico dessa mesma realidade, de modo a que seja possível, de uma “(...) forma direta, as experiências dos que normalmente são invisíveis de serem vistas (...)”. (Pink, 2011: 450). Importa não só como algo é retratado, como também e, essencialmente, o que se escolhe retratar e de que forma, em que momento, e em representação de si próprio ou como símbolo de algo importante para quem fotografa mas que não é palpável e, portanto não é fotografável. Considerando que a imagem “é uma realidade revelada, que obedece mais a subjetividade do que a objetividade do real” (Lyra & Garcia, 2002: 72), será importante reconhecer de quem é a subjetividade que se vê nas imagens para que assim, com a subjetividade do leitor, as duas se unam numa leitura subjetiva mas consciente de uma relação afetiva proporcionada por esse mesmo fator. Esta subjetividade afetiva será distinta e característica de uma captação e leitura tendencialmente objetiva (mas que, na realidade, nunca o é) quando captada por alguém que não existe de um modo mais permanente na realidade que captou. Quem vê a imagem como uma documentação pretensamente objetiva de um momento será afetada de um modo diferente do que se presenciar uma imagem de uma mesma realidade mas captada explicitamente de um modo subjetivo e assumidamente característica de quem a fotografou, deixando antever ou entrando também no imaginário de quem vê, não só a realidade que o fotografo captou como também a essência da pessoa que, naquele caso, se tornou também fotógrafo.

Olhar para o mundo é uma condição; compreende-lo por meio desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante por que é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e nos apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar no seu desconhecido pode-nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a ver (Andrade, 2002: 114).

Para Andrade (2002) é na maneira de olhar que estabelecemos relação com o objeto, não só como espectadores como também como participantes. A forma como olhamos a nossa realidade, torna a sua representação única também, assim como a

forma de interpretar uma realidade a que apenas assistimos, neste caso, através de um fotografia, também será única.

A fotografia passa assim do curso documental para o participativo. A fotografia participativa (*Photovoice*) “possibilita as pessoas com câmaras a fotografar as suas realidades percebidas”. (Wang, 1999: 187), procurando potenciar as pessoas a “captar e refletir as principais forças e preocupações pessoais e comunitárias”. (1999: 187). Potencia a construção de uma narrativa própria de quem fotografa, criando uma ligação mais próxima afetivamente entre o objeto, sua representação e consequente partilha.

Fotografia: Tempo + conhecimento = empatia?

Tendo em consideração o facto de "Existem dois tipos de fotografia: aquelas que contêm informações e aquelas que provocam uma reação emocional". (Prosser, 1998: 69), e crendo que a captação de expressão íntimas e, conseqüentemente, afetivas colocam o nosso foco no segundo tipo de fotografia, que contém o *punctum* enunciado por Barthes (Barthes, 1998), procuramos perceber se a reação emocional gerada se gere em torno da empatia ou se origina a empatia do espectador perante o fotografado.

As fotografias pertencentes ao segundo tipo mencionado são um também instrumento usado pelos Fototerapêuticos, que usam as fotografias pessoais pois “Ajudam o cliente a explorar diferentes perspectivas deles próprios e do seu passado” e a “explorar a sua própria personalidade” (Prosser, 1998: 78). E a personalidade dos outros ou, de um modo mais geral, a realidade dos outros? O confronto da nossa realidade com a realidade do fotografado poderá provocar algum tipo de aproximação emotiva? Ou o choque ao estar perante uma nova realidade tão distante da sua? Essa exploração da identidade do outro, em comparação com a nossa, poderá mudar a nossa percepção perante a existência do outro e, implicitamente, da nossa, quer pela sua possível diferença, quer pela sua possível proximidade? Considerando a fotografia como uma linguagem e tendo em conta de que é a linguagem que “permite que o sentido saia da esfera privada para a pública, transmitindo não a experiência vivida mas a significação.” tornando-se deste modo “(...) o processo pelo qual a vida se exterioriza e uma impressão se transcende em expressão”; (Cabecinhas e Cunha, 2008:

173) considerando que a sua leitura e codificação é universal, cremos que será um meio eficaz para constituir um diálogo perceptível e profundo, facilitando ao espectador a compreensão do conteúdo da mensagem, sobretudo pelo seu carácter expressivo.

Existem posições que defendem a empatia como sendo basicamente racional e outras que a defendem como “fundamentalmente misteriosa, possuindo uma base totalmente intuitiva” (Gabbard *et al.*, 2008: 90). Debruçamo-nos sobre a empatia como uma reação intuitiva, despoletada pelas emoções promovidas pela leitura de uma fotografia.

Entendemos a empatia como qualquer processo onde a “percepção presente no objeto gera um estado no sujeito que é mais aplicável para o estado dos objetos ou situação do que para os sujeitos numa situação ou estado anterior”. (Goldie e Coplan, 2011: 5). Consideramos que a fotografia como extensão do fotógrafo e da realidade que vive, como linguagem universal, potencia a empatia do espectador perante o fotografado, potencia a possibilidade de ser emocionalmente afetado pelas emoções e experiências retratadas, colocando-se no lugar do que vê, distanciando-se mais ou menos do seu, mas nunca completamente, porque o seu lugar na sua realidade é o ponto de partida para a leitura do que vê, tendo como ponto de partida a comparação. Somos egocêntricos o suficiente para conseguirmos perceber onde nos situamos e qual a realidade que conhecemos, mas temos igualmente capacidade de nos distanciarmos de nós próprios e de apreendermos realidades que não a nossa, ainda que mais ou menos próximas. A fotografia será um instrumento eficaz na aproximação de realidades, hoje em dia, com o acesso possível de um modo rápido e mais ou menos global. Será um meio eficaz de não só transmitir informação ao espectador, como também de fazer emergir nele emoções que impossibilitam que o seu conteúdo lhe seja indiferente a quem vê.

Empatia gera ação? Logo fotografia gera ação?

Questionamo-nos se será pertinente criarmos um silogismo em torno da presente comunicação:

Fotografia gera empatia

Empatia gera ação

Logo fotografia gera ação

Todo o ser vivo está em evolução, em equilíbrio dinâmico com o meio exterior. Há trocas energéticas e informacionais. [...]. Neste quadro dinâmico [...] reconhece-se a função social da comunicação: facultar o diálogo na sociedade e contribuir para a estabilização do devir social (Silva, 1990: 99).

Será esta dinâmica também potenciada pela fotografia? Será que a empatia potencialmente criada pelo conhecimento e aproximação a uma realidade gerados pela visualização de uma imagem fotográfica, compele o espectador a agir nos casos em que as emoções que a realidade captada faz surgir sejam negativos, constrangedores, até dolorosos ou, pelo menos, desconfortáveis? A empatia criada levará o espectador a sentir a necessidade de agir e alterar essa realidade para si desconfortável e, sobretudo, que sente ser desconfortável para quem a vive? O seu distanciamento poderá proporcionar-lhe um lugar privilegiado, no sentido em que tem hipótese de escolha. Mas a partir do momento em que a fotografia que vê e com a qual se identifica, desencadeando um laço afetivo perante o referente que conhece primeiramente de um modo fugaz e superficial, mas com o qual cria uma relação emocional, ainda que fisicamente distante, tornar-se-á possível ignorá-lo? Será possível não se considerar também um ator dessa realidade? Afinal, se existe uma relação emotiva, afetiva, uma empatia criada, essa realidade torna-se parte também de si. “O afeto [...] surge a partir de nosso envolvimento no mundo” (Rochal e Kastrup, 2009: 392) e é esse envolvimento que gera uma posição perante o mundo. Cremos que a fotografia é potenciadora de um envolvimento com as realidades que desconhecíamos e que passam a fazer parte também da nossa. Na medida em que existe uma partilha de emoções, uma percepção afetiva do outro, e o nosso mundo passa a ser também desse outro, é potenciada uma participação ativa das pessoas na sociedade.

Referências Bibliográficas

Barthes, Roland (1998), *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70

Blühdorn, Hardarik (2008), Coerência no discurso e na cognição, *Caderno de Letras 24: Língua*

estrangeira em sala de aula: da ficção à realidade. Consultado a 19.11.2013 em <http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/gra/texte/kohaerenz.pdf>

Cabecinhas, Rosa; Cunha, Luís (2008), *Comunicação Intercultural: perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campos das Letras editores, S.A.

De Andrade, Rosane (2002), *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação da Liberdade, EDUC

Featherstone, Mike (1995), *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel

Floyd, Kory (2008), *Communicating Affection: Interpersonal Behavior and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldie, Peter; Coplan, Amy (ed.) (2011), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.

Harper, Douglas (2012), *Visual Sociology*. New York: Routledge.

Kastrup, Virginia; Rochal, Jerusa Machado (2009), *Cognição e emoção na dinâmica da dobra afetiva*, in *Psicologia em estudo*, 14 (2): 385-394.

Lyra, Bernadette; Garcia, Wilton (org.) (2002), *Corpo e Imagem*. São Paulo: Arte e ciência editora.

Manuel Borges, Maria (2009), *A Ciência da Informação Criadora do Conhecimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Roble, Odilon (2009), *Conhecimento Do Homem, Da Natureza E Da Sociedade*. Curitiba: IESDE Brasil S.A.

Sontag, Susan (1986), *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

O. Gabbard, Glen; M. Cooper, Arnold; Person, Ethel (2008), *Compêndio de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed.

Pink, Sarah (2011) "Images, Senses and Applications: Engaging Visual Anthropology", *Visual Anthropology*, Published in cooperation with the Commission on Visual Anthropology, 24:5, 437-454.

Prosser, Jon (ed.) (1998), *Image-based research: A sourcebook for qualitative researchers*. New York:

Routledge.

Schwartz, Barry (2004), *The Paradox of Choice*. New York: HarperCollins.

Silva, Manuel José (1990), *Temas filosóficos da comunicação*. Lisboa: Rei dos Livros.

Van Doren, Charles (2012) *Uma Breve História do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Wang, Caroline C. (1999), *Photovoice: a participatory action research strategy applied to women's health*. *Journal of Women's Health*, v. 8, (2). Mary Ann Liebert , Inc.

Warner, Marien Mary (2002,) *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.