

OLHA O PASSARINHO, IRMÃOZINHO*! ENSAIO SOBRE FOTOGRAFIA E GESTO

OLHA O PASSARINHO, IRMÃOZINHO! AN ESSAY ON PHOTOGRAPH AND GESTURE

Josebel Akel Fares
Universidade do Estado do Pará

Resumo

Este ensaio está dividido em duas partes: um estudo teórico e um exercício poético de olhar, com interdependência temática, entretanto a leitura de cada ponto pode ser feita separadamente. A primeira revela a essência dos conceitos sobre Fotografia, em Roland Barthes, a partir das resenhas de “A Câmara clara: nota sobre a fotografia”(1984) e “O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III” (1990). A segunda pretende desenvolver um exercício de olhar a partir de fotos-retratos do poeta Ruy Barata, captadas pelas câmeras de cinco fotógrafos. A análise dos retratos associa uma leitura sintagmática, em nível cognitivo e uma leitura dos procedimentos conotativos das Fotografias. É a leitura do *Óbvio*, pois, segundo Barthes, a leitura do *Obtuso* não está na língua.

Palavras-chave: Fotografia. Fotografado. Leitura.

Abstract

This essay is divided in two parts: a theoretical study and a poetic exercise of looking with thematic interdependence, nevertheless, the reading of each point can be done separately. The first one reveals the essence of concepts on Photograph in Roland Barthes, from the reviews of “A Câmara clara: nota sobre a fotografia” (1984) e “O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III” (1990). The second intends to develop an exercise related to the action of looking from photos-portrait of the poet Ruy Barata, took by the cameras of five photographers. The portrait analysis associates a syntagmatic reading on cognitive level and a reading of Photographs connotative procedures. It is the Obvious reading, for, according to Barthes, the Obtuse reading is not in the language.

Key-words: Photograph. Photographed. Reading.

* Irmãozinho e irmãzinha, vocativo usado pelo poeta Ruy Barata frequentemente, no início, ao meio ou ao final de uma conversa amistosa ou não. As diferentes prosódias podiam indicar carinho, crítica, conselho. Por este motivo, também foi usado de forma carinhosa pelos seus amigos ao se referirem a ele.

Definição do foco e afinação das lentes

O mundo da imagem gira há milhares de anos, desde os desenhos das paredes da caverna imagens avolumam-se de forma contínuas e descontínuas, conexas e desconexas. Este entendimento me fez recuperar o estudo, escrito há algum tempo, e trazer a imagem fotográfica ao centro da discussão. A fotografia e o cinema, como expressões da reprodutibilidade técnica, destituídas da aura, no dizer de W. Benjamim (1993), já percorreram um caminho secular e merecem consideráveis estudos. Hoje, juntam-se ao mundo dos games, da computação gráfica, da televisão, dos outdoors, da fotografia digital, hoje feita até por aparelhos celulares e estonteiam todos com um bombardeio de imagens, que não se está alfabetizado para perceber. Muito do que captamos no mundo objetivo é através da imagem, mas essa apreensão do olhar pouco tem preocupado educadores, que, muitas vezes, resistem à tecnologia e à possibilidade de leituras para além das letras, deixa-se ao especialista da área a tarefa, infelizmente. Esse artigo teoriza sobre fotografia a partir das concepções barthesiana e exercita a garatua de um olhar para as visualidades cotidianas.

I. REFERENTES TEÓRICOS: semiótica da imagem em Barthes.

Esta parte do estudo esboça o pensamento Barthesiano sobre a Imagem, especialmente a Fotografia, expresso nas obras “A Câmara clara: nota sobre fotografia” (1980) e o “O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III” (1992). Resenho, inicialmente, as “Notas sobre Fotografia” (A) e, posteriormente, os “Ensaio Críticos III” (B).

A. “A Câmara clara”, último livro de Roland Barthes (1915/1980) publicado em vida, poucos dias antes de sua morte. Escrito em 1ª pessoa, estuda fotografia-retrato. Obra encomendada pelos editores do *Cahier du Cinema* que o próprio autor define como uma fenomenologia da fotografia. A construção do livro situa o autor como um espectador diante de fotos escolhidas pelo prazer e pela dor, tiradas de álbuns e revistas, entre os quais uma fotografia relacionada ao recente luto da mãe.

O autor apresenta certa filosofia da fotografia e o método de reflexão é inteiramente subjetivo, cria, recria, desconstrói conceitos. Mas não deixa de reconhecer que a invenção da fotografia liga-se a uma descoberta científica do mundo da química: a sensibilidade dos sais de prata à luz,

o que permite captar a imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. Este processo químico entrecruza-se com outro de ordem física: a formação da imagem através de um dispositivo ótico.

Em função da origem técnica costuma-se associar a Fotografia à ideia de câmera escura ou obscura. A discussão sobre o tema envolve a questão técnica, mas amiúda-se no estudo do objeto fotografia: formas de olhar, ângulos, partes, participantes. Nesta perspectiva, à câmera escura Barthes contrapõe a clara, a lúcida e, citando Blanchot, explica que o ponto de vista do olhar “a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e, no entanto, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo” (p.157).

Lucidez e mistério, eis o enigma fascinante e fúnebre que carrega a Fotografia: ela registra um momento, um milésimo de segundo que se esvaiu, e testemunha o que já existiu. O nome da Fotografia é isso foi o que está registrado encontrou-se lá, existiu e, todavia, foi superado. Mesmo que o fotografado ainda viva, não importa, o momento é único, transforma enfaticamente a realidade sem duplicá-la.

À presença da coisa, em certo momento do passado, contrasta a imobilidade da Fotografia, resulta desta confusão perversa entre o real e o vivo. Ao atestar que o objeto foi real, a Fotografia induz a acreditar que ele está vivo, à condição de realidade atribui-se um valor superior e ligado à eternidade, por outro lado, ao deportar o real ao passado, o isso foi sugere-lhe a ideia de morte.

A Fotografia não rememora o passado, não restitui o que foi perdido pelo tempo e pela distância, ela atesta a existência de um fato. O que se vê não é uma lembrança, uma reconstituição, e sim o real em estado passado, não fala daquilo que não é mais, mas daquilo que foi, portanto coloca o real e o passado em concomitância e associa-se a ressurreição. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança. Ela não inventa, ratifica, é a própria autenticação, daí fazer cessar a resistência de acreditar no passado, o pretérito é tão seguro quanto o presente.

Os realistas, entre os quais Barthes se inclui, afirmam que a Fotografia é uma mensagem sem código, não a considera cópia do real, mas uma emanção do real passado: uma magia e não uma arte. A força de constatação não incide sobre o objeto, mas sobre o tempo. A Fotografia diz da

Morte do futuro: há sempre um esmagamento do tempo - “isso está morto” ou “isso vai morrer”. Qualquer fotografia é essa catástrofe.

Ao trabalhar com a fotografia-retrato, em detrimento das paisagens, o autor promove a fotografia privada, aquela que leva em conta a relação de amor com alguém, as fotos que devem ser olhadas quando se está só. A leitura privada não deve ser comparada com a pública, a leitura apressada de primeira vista. Aquela propicia o olhar, o demorar-se na foto que se esgota e que inquieta, pode-se ampliar ou reduzir o detalhe de close, compor ou decompor a foto, ralentar o olhar para se ter tempo de saber.

A Fotografia justifica o desejo de saber. Essa esperança da descoberta da verdade acontece em decorrência do isso foi e da ilusão de que limpando a superfície da imagem se terá o acesso ao atrás, ao verso, à profundidade do papel. O escutar não é possível, mesmo ampliando-se os grãos do papel fotográfico, pois na foto “não pode *dizer* o que dá a ver” (p.149). Não se pode aprofundar, mas pode-se varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel.

Toda a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso. Essa é a razão de carregar uma Máscara. A Máscara é a região mais difícil da fotografia. A sociedade quer que o sentido seja puro, ao mesmo tempo em que quer o sentido cercado de ruído com menos agudo. A Fotografia-Máscara é ruidosa e suficiente para inquietar uma crítica social eficaz; é subversiva não quando atemoriza, perturba ou esquematiza, mas quando se faz pensativa. A Foto-Máscara não é consumida politicamente, e sim esteticamente, “como distância, o olhar social passa necessariamente pelo revezamento de uma estética fina, que a torna vã: só é crítico naqueles que estão aptos para a crítica” (p.60).

Uma foto pode ser objeto de três práticas: fazer, suportar, olhar. Cada uma delas ligadas a um elemento envolvido no processo fotográfico: o operador é o fotógrafo; o *spectador*¹ é todos os que compulsam nos jornais, livros, álbuns, arquivos, coleção de fotos; o alvo é o fotografado, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* (imagem) emitido pelo objeto – o *spectrum*².

¹ As palavras latinas não transparentes serão traduzidas em nota e, nesta primeira parte do ensaio, estarão na língua original.

² Espectro, fantasma. Figura imaterial, real ou imaginária, que povoa o pensamento; sombra (Novo Dicionário Aurélio Eletrônico).

O *spectrum* ao ser fotografado pode ter ou não conhecimento de que está sendo alvo do “clic”. Ao saber-se objeto, impõe a máscara:

a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a *posar*, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou mortifica, a seu bel prazer (p.22).

A foto-retrato constitui um campo cerrado de forças:

Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam e aí se deformam. Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que gostaria que me julgassem; aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir na arte (p.27).

Em outras palavras, o alvo é simulacro de si mesmo, daí a sensação de inautenticidade. A Fotografia representa um momento sutil em que um sujeito que sente tornar-se objeto, vive a experiência da morte, torna-se um espectro. O fotógrafo sabe-se agente da morte e teme que seu gesto se embalsame: o *spectrum* tornar-se Todo-Imagem, a Morte em pessoa; passa a fazer parte do fichário do operador, preparado para todas as trucagens. A pose pode não ser a atitude do alvo ou a técnica do operador, mas o termo de uma intenção de leitura:

Ao olhar uma foto incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. [...] e é essa interrupção que constitui a pose [...] alguma coisa, se pôs diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (p.117).

O momento registrado é imóvel, da Morte posada. Barthes se coloca como o *spectrum* e atenta ao gesto do Fotógrafo ao operar sua câmera.

a única coisa que suporto, de que gosto, que me é familiar, quando me fotografam é o ruído da máquina. Pra mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele me mortifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar no metálico das placas (p. 30).

O *spectador* presencia e participa do espetáculo, associa-se a dois elementos que definem o interesse de quem olha. O *studium*³ (1) é uma espécie de amestramento, não pelo estudo, mas pela aplicação a uma coisa, uma espécie de investimento geral, panorâmico, sem acuidade particular. Está ligado à questão cultural das figuras, das caras, dos gestos, do cenário, da ação. É um campo vasto do

desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto/não gosto [...], mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos *distintos* (p. 47-48).

O *punctum* (2) “é a picada, pequeno buraco, uma pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (p. 46). Remete à ideia de pontuação: as fotos vêm como que pontuados, mosqueados, com pontos sensíveis. Ele parte da cena como se procurasse um alvo, como uma flecha que transpassa, o *punctum* de uma foto corresponde a esse acaso que punge, modifica e fere.

A foto é sempre dual. O *studium* e o *punctum* coexistem em uma mesma foto. O *studium* tem a ver com a cultura, com a educação (“saber e polidez”), com o todo. O *punctum* pode ser mal educado, não leva em consideração a moral ou o bom gosto, mas leva ao enternecimento, e, ao contrário do *studium*, nem sempre está codificado. No momento do *punctum*, toda a vida exterior sai da fotografia e cria uma espécie de extracampo sutil. O *spectador* reconhece, com maior ou menor prazer, as funções de informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade à Fotografia. Esse investimento do *studium* e do *punctum* liga-se ao gozo e a dor.

O operador tem como gesto essencial surpreender alguma coisa ou alguém pelo pequeno orifício da câmara. Esse movimento é perfeito quando se realiza sem o conhecimento do fotografado: é o princípio do choque. O choque fotográfico consiste menos em traumatizar do que em revelar o escondido, aquilo que o ator estava ignorante ou inconsciente.

Assim, uma gama de surpresas para o *specta-*

dor ou desempenhos para o operador acontecem na ação da fotografia: (1) O raro – a raridade do referente – o semiótico exemplifica com um fotógrafo que diz, com admiração, que passou quatro anos para compor uma antologia fotográfica de monstros. (2) O gesto apreendido no ponto em que o olho normal não consegue imobilizá-lo, como o movimento de um salto no ar, por exemplo. O autor chama esse gesto de “numem”.⁴ (3) A proeza é da foto fenomenológica, como captar a queda de uma gota de leite em seu milionésimo de segundo. (4) A operada nas contorções da técnica, como por meio das impressões, anamorfoses, exploração voluntária dos defeitos por meios de desfocamentos, desenquadramentos, perturbações das perspectivas. (5) A do achado – pode ser a fotografia do inesperado ou a foto arranjada pelo fotógrafo que, para o mundo dos meios ilustrados, será uma cena natural, que o bom repórter teve o gênio, a oportunidade surpreender.

O fotógrafo, para surpreender, deve desafiar as leis do improvável ou mesmo as do possível ou do interessante. A foto se torna interessante quando não se tem referências do porquê, do motivo, do interesse pela qual foi tirada. O “não importa o quê” é o ponto de mais sofisticado valor.

B. “O óbvio e o obtuso”, publicado em 1982, organizado postumamente, contém ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. É, na 1ª parte, nomeado “A Escrita Visível”, que Barthes apresenta o estudo sobre a imagem na comunicação de massa, a fotografia jornalística e publicitária. O editor francês, F.W., explica a intenção do semiótico de publicar novas coletâneas de ensaios, a exemplo de “Ensaio Crítico” (1964) e dos “Novos Ensaio Crítico” (1972).

A fotografia jornalística, como mensagem, compreende três agentes: a fonte transmissora, que é a redação do jornal com seu corpo técnico; o meio receptor, o público do jornal; e o canal de transmissão, o jornal como complexo de mensagens concorrentes cujo centro é a fotografia, mas não como estrutura isolada, a ela acresce-se o texto, título, legenda, diagramação. Deve-se compreender que a totalidade da informação está nas estruturas do texto⁵ – a substância da mensagem, constituída por palavras – e a da fotografia – constituída por linhas, superfícies e matizes.

³ “estudo, estúdio, colégio, corporação, aplicação, trabalho, cuidado, zelo, empenho, vontade, desejo, parecer, opinião, tendência, favor, benevolência, parcialidade, partido, facção, profissão, doutrina” (QUEIROZ, 1960, p. 311).

⁴ “Movimento, aceno, consentimento, inclinação” (Id. Ibid, p. 223).

⁵ As várias incursões às estruturas linguísticas foram diluídas, uma vez que esta resenha pontua a leitura da Fotografia.

A Mensagem Fotográfica é estudada a partir do que o autor chamou de paradoxo fotográfico, os procedimentos de conotação, o texto (não será estudado) e a imagem e a insignificância fotográfica.

(1) Paradoxo Fotográfico. Todas as artes imitativas comportam duas mensagens: a denotativa, que é o próprio *analogon*, e a conotada, que é as diferentes maneiras da sociedade fazer a leitura. O paradoxo fotográfico consiste na coexistência dessas duas mensagens imbricadas: (1) uma sem código: correspondente ao analógico fotográfico, uma plenitude analógica, denotada, impossibilitada de recorrer ao código, sendo tão objetiva e natural, impossibilita a descrição. (2) outra codificada: correspondente a “arte” ou a mensagem conotada, a “escritura”, a retórica da imagem, investida de outros significados, que comporta um plano de expressão e um plano de conteúdo, e obriga a uma decifração. Na comunicação de massa, o paradoxo se estabelece não no conjunto da mensagem conotada, pois esta surge da modificação do real, ou seja, da mensagem denotada.

(2) Procedimentos de conotação. Os níveis de produção fotográfica – escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação – resultam nos procedimentos conotativos: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo, sintaxe. Os três primeiros são produzidos a partir de uma interferência na mensagem objetiva.

A trucagem (de truque) é uma intervenção no interior do plano da denotação em que se utiliza a credibilidade da fotografia para apresentar a mensagem conotada. É o procedimento que melhor incorpora a máscara objetiva da conotação. A pose é o modelo que sugere a leitura dos significados de conotação. Só é significativa, porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação. A gramática histórica da conotação iconográfica deve procurar seu material na cultura. Os objetos são indutores comuns à associação das ideias, como, por exemplo, a relação entre biblioteca e intelectualidade, ou de maneira menos evidente, como verdadeiros símbolos – a câmara de gás de Chessman remete à porta fúnebre da mitologia antiga. Os objetos constituem elementos de um verdadeiro léxico, estáveis a ponto de se poder facilmente estabelecer sua sintaxe. A fotogenia, ligado à estrutura informativa, a mensagem conotada está na própria imagem “embelezada” por técnicas de iluminação, impressão e tiragem. O estetismo apresenta-se quando a fo-

tografia significa-se ela própria como “arte” ou para impor um significado habitualmente mais sutil e mais complexo do que aqueles permitidos por outros procedimentos de conotação. A sintaxe constitui-se numa série de fotografias, para dar sentido que não se encontra mais ao nível de qualquer fragmento da sequência, mas em nível do encadeamento.

(3) A Insignificância Fotográfica. O código de conotação não é nem natural, nem artificial, mas histórico ou cultural. Os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade. A leitura da fotografia é, pois, sempre histórica, depende do saber do leitor, como numa dada língua que só é compreensível para quem domina os seus signos. Distinguem-se três tipos: na conotação perceptiva, não há percepção sem categorização imediata, só existe a percepção na medida da sua verbalização. As conotações da fotografia coincidem, a grosso modo, com os grandes planos da conotação da linguagem. Na conotação cognitiva, os significantes são escolhidos, localizados em certas partes do *analogon*. A leitura depende do referencial cultural, do conhecimento de mundo do leitor; por exemplo: diante de determinada vista de uma cidade, reconhecer tal local devido imagens conhecidas do espectador. A conotação ideológica ou ética é mais forte, exige um significado mais elaborado, de ordem sintática. Encontro de personalidades, desenvolvimento de atitudes, constelação de objetos são de valores apolíticos, cujo léxico é rico e transparente. É possível que, ao contrário, a conotação política seja mais confiada ao texto.

A Retórica da Imagem apresenta-se em três partes: a mensagem linguística, que não é objeto deste artigo, a imagem denotada, e a imagem conotada ou a retórica da imagem:

(1) A imagem denotada. Não existe imagem literal em estado puro, e mesmo que a imagem pudesse ser classificada de ingênua, se incorporaria a ela a margem simbólica. Na fotografia, a relação entre significado e significante não é de “transformação”, mas de “registro” e a ausência de código reforça o mito do natural fotográfico. A intervenção humana (enquadramento, distância, luminosidade, nitidez) pertence ao plano de conotação. Tudo se passa como se houvesse, no início utópico, uma fotografia bruta sobre a qual o homem sobreporia os signos do código natural. A fotografia instaura não uma consciência

do estar aqui do objeto, mas a consciência do ter estado aqui, o isso foi, estudado em “A Câmara Clara” (parte A desta resenha). A imagem denotada naturaliza a mensagem simbólica, inocenta o artifício semântico, muito denso na conotação. A ausência de código desintelectualiza a mensagem, porque parece fundamentar os signos da cultura *in natura*.

(2) A retórica da imagem. Os signos da terceira margem são descontínuos: a composição tem sentido estético, é um sistema normal, cujos signos são extraídos de um código cultural. O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma lexia variam segundo os indivíduos, o que não implica numa leitura anárquica, pois depende do saber investido na imagem. O léxico é uma parte do plano simbólico que corresponde a um conjunto de práticas e técnicas que propiciam a leitura múltipla da imagem: os significantes tornam possível uma variedade de significados. A significação pode ser social ou individual. Em cada pessoa há infinitos léxicos, o número e a identidade desse léxico formam o idioleto, que é de cada um. A variabilidade de leitura não pode ameaçar a “língua” da imagem, pois esta é ultrapassada pelo sistema do sentido, exatamente como o homem articula até o fundo de si mesmo em linguagens distintas.

A análise da conotação não corresponde a uma linguagem analítica particular. Os significantes têm uma natureza semântica, os semas de conotação organizam-se em campos associativos, em articulações paradigmáticas: a conotação tem significantes típicos conforme as substâncias utilizadas: imagem, palavra, objeto, comportamento.

Chamaremos a esses significantes *conotadores* e, ao conjunto conotadores, uma *retórica*: a retórica aparece, assim, como face significante da ideologia. As retóricas variam fatalmente em razão de sua substância, mas não forçosamente pela forma; é provável que exista uma única *forma* retórica comum, por exemplo, ao sonho, à literatura, e à imagem [...]. Essa retórica só poderá ser constituída a partir de um inventário suficientemente vasto, mas pode-se prever desde já que nele encontramos algumas imagens descobertas pelos Antigos e pelos Clássicos (p. 40).

“O Terceiro Sentido”, Capítulo dividido em três itens. Na introdução, apresenta-se o nível in-

formativo e o nível simbólico da imagem, depois o autor estuda o terceiro sentido, em que discute a importante bipolarização o óbvio e o obtuso.

(1) Nível informativo: reúne todo o conhecimento trazido pela exterioridade – cenário, vestuário, personagens, relação entre eles, sua inserção na trama. É o nível da comunicação. É a semiótica da mensagem. (2) Nível simbólico: é estratificado, há vários simbolismos: o referencial (ritual), o diegético (tema), o eisenteiniana (do criador), o histórico. É o nível da significação preso às ciências do símbolo (psicanálise, economia, dramaturgia). (3) Terceiro sentido: impõe a leitura interrogativa, que incide no significante e não no significado. É a captação poética. Opõe-se ao nível de comunicação e ao da significação. É o nível da significância. A palavra significância alude, no dizer de Kristeva, ao campo de significante, leva ao caminho de uma semiótica do texto. Interessam neste nível a significação e a significância: o óbvio e o obtuso.

O óbvio é o sentido simbólico e tem dupla determinação: o da intencionalidade – o que o autor quis dizer – e o do léxico geral, comum dos símbolos. É o sentido que procura o destinatário da mensagem, sujeito da leitura, “um sentido que vai a minha frente”. De evidência fechada, presa a um sistema completo de destinação, “que se apresenta naturalmente ao espírito”. O óbvio fulmina ambiguidade. Já o obtuso, ao contrário, caracteriza-se por esfumar o limite que separa a expressão do disfarce e representa essa oscilação de maneira sucinta. É teimoso e fugidio. “Obtusus”

significa o que é velado, de forma arredondada [...]. Um ângulo obtuso é maior que um ângulo reto: ângulo obtuso de 100%, diz o dicionário: também o terceiro sentido parece-me maior do que a perpendicular pura, reta, cortante, legal, da narrativa [...] o sentido obtuso parece desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação [...], leva ao infinito da linguagem (p. 47-48).

O obtuso é um significante sem significado, daí a dificuldade para nomeá-lo, por isso não conseguirá existir na metalinguagem do crítico. Isto quer dizer que o obtuso está fora da linguagem articulada, da língua, mas entra no interior da interlocução: é possível nos entender sem palavras. O que o sentido obtuso perturba e esteriliza é a metalinguagem, a crítica, isto acontece por algumas razões. A descontinuidade, pois é indiferente à

história e ao sentido óbvio - essa dissociação tem efeito de distanciamento em relação ao referente. O estado de depleção (que, em linguística, significa verbos vazios que servem para tudo) ou seja, um significante, ao mesmo tempo, não consegue esvaziar-se e mantém-se em estado de perpétuo eretismo. A dobra (ou até falsa dobra) pode ser visto como uma ênfase à própria forma de uma emergência, que marca o manto das informações e das significações – como um haikai japonês, um gesto anafórico sem conteúdo significativo.

O Terceiro Sentido pode se situar teoricamente, porém não se pode descrever, aparece, então, como passagem da linguagem à significância, e o ato fundador do próprio filmico. O filmico é diferente do filme, como o romanesco é diferente do romance, pode-se escrever romanesicamente, sem nunca escrever um romance.

II. OLHA O PASSARINHO, IRMÃOZINHO!

Um exercício poético do olhar em fotos-retratos de Ruy Barata.

Como a escritura que escolhe palavras, os dedos-olhos sensíveis capturam os gestos e escrevem o texto. O texto é obra aberta, passível de múltiplas significações. A leitura do espectador depende de suas experiências de vida e de olhar a vida, que enreda em processos de alfabetização do olhar, de educação da sensibilidade, que, geralmente, acontece fora da escola formal. Este exercício considera um olhar pessoal, individual, que, como toda leitura, é construída pelo social, pelo coletivo da cultura. Cada leitor pode fazer a sua experiência e associá-la ou contrapô-la a minha tentativa.

Busca-se a lente mais adequada para atender ao apelo dos olhos que precisam de maior nitidez no foco. Entre panorâmicas, planos gerais e americanos, *close*, detalhes, localiza-se o alvo perseguido. O fotografado é o poeta paraense Ruy Barata (1920/1990) revelado pela câmera de 05 fotografos. O estudo exercita a leitura das fotos-retratos, com base, especialmente, em algumas notas sobre Fotografia em Roland Barthes, referente às resenhas da primeira parte deste artigo. A escolha do objeto, como em Barthes, também se move pela emoção da dor e do prazer da lembrança emergida para o presente de momentos perpetuados na memória iconográfica da cultura paraense.

O camarada de olhar penetrante dobrou a esquina, chegou ao Bar do Parque e sentou-se à sombra das árvores. Na-

quele dia, um fim de tarde de setembro, parecia iluminado: era toda poesia. Seu nome: Ruy Barata, poeta, compositor, jornalista, político, tradutor, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Pará; antes de tudo um boêmio incorrigível, velho-menino capaz de anarquias e mal-criações, homem que marcou seu nome na vida noturna de Belém, entre discussões sobre a natureza da poesia e doses de uísque. *Nasci em Santarém, numa casa da rua Francisco Correia. Ao lado, dona Noca (minha mãe) plantava cravos e rosas (...). O meu pai não fez por menos, sapecou-me um Ruy, Ruy Paranatinga. O Paranatinga, do lado materno, significa Rio Branco; o Barata não tem nada haver com o general que governou o Pará*, disse certa vez o poeta, que morreu em 1990, depois de uma vida de 69 anos de sensibilidade, produções literárias e uma grande revolta com o quadro de injustiças que parece se perpetuar neste País. Iniciou sua trajetória em Santarém, com as aulas do mestre Zé Agostinho e a audição dos seresteiros que tocavam Ernesto Nazareth, mas não parou aí, e em meios às suas lutas pela dignidade e melhoria das condições do homem brasileiro, foi perseguido e preso pelas forças do regime autoritário, que tentava, àquela altura, sufocar os que persistiam com esses ‘ingênuos’ ideais. Ora, precisávamos era da produção, mercadorias, exércitos e contabilidade – acreditavam os “senhores” de então. Ruy discordava deles e morreu discordando. Uma de suas últimas frases, dita no Bar Maracaibo, em Belém, meses antes de sua morte, foi: *Lutamos tanto e parece que ainda precisamos de mais de um século para acabar com a escuridão que assola o Brasil; não quero acreditar que esse negrume seja uma situação irreparável.* (NUNES, in FARES et al., 1996, p.26)

As nove fotos trazem o poeta Ruy Barata, registrado pelos fotógrafos Geraldo Ramos (Foto 8), Luiz Braga (F.1, 6, 7), Marcos Moreira (F.3, 4, 5), Miguel Chicaoka (F.2), Paulo Jares (F.9), artistas reconhecidos do público que percorre exposições, folheia jornais e revistas e acompanha o movimento artístico local, nacional e internacional. As fotos-retratos compõem o acervo da Fundação Curro Velho/ Casa da Linguagem e fizeram parte da programação “Paranatinga, o

Nativo de Câncer” (1992).⁶

A câmera determina o espaço cênico e convida o alvo a desempenhar um personagem, a criatura diante da câmera interpreta um dos seus diferentes personagens, construído pelo individual ou pelo social, para expor ao operador. Os enquadramentos e o momento definem a pose. Protagonista, palco, cenário, espectadores definidos: o espetáculo está montado. Não há o abrir das cortinas, nem o “luz, câmera, ação!” definidores do início da representação, o marco da apreensão do gesto pode ser um “*Olha o passarinho, irmãozinho!*”

A memória visual revela os múltiplos Ruys, registra a morte do momento, revisita os fragmentos de vida eternizados.

As cartas de minha mãe ditam remédios,
a voz do meu avô é grave e funda,
onde andais amigos meus - vinde
depressa companheiros correi - já se faz
tarde, o adulto entre nós cavou distâncias
só o retrato nos prega à eternidade
(BARATA, 2000, p.54).⁷

Assim, no jogo morte-vida, o perscrutar fotográfico do espectador faz ressurgir marcas culturais e individuais, desencadear emoção, prazer, saudade da presença física, e restaura em nós⁸ o companheiro de mesa de bar, o mestre das salas de aula, o orientador de estudos e pesquisa, o amigo de conversas passionais, o poeta e o letrista que aparava nas mãos a fala cabocla, a reconhecia ou a transformava em poesia. Olhar as fotos rememora o “poeta em tempo integral”,

como dizia o jornalista Chembra Bandeira,⁹ que defendia o direito do escritor, o respeito pelo fazer artístico e insistia sempre que “poesia, como qualquer outra profissão, é trabalho, trabalho com as palavras”.¹⁰

O mundo da significação total compreende o sistema como cultura e o sintagma como natureza. As imagens em estudo estão dispostas em sequências determinadas pelo gesto individual - cultural que contém. Barthes considera que as metáboles, imagens de substituição de um significante por outro, aparecem na metonímia e no assíndeto – uma sequência de cenas justapostas, com uma relação lógica. O semiótico assume que não é possível inventariar todas as conotações, pois nem toda a lexia se transforma em metáfora, resta sempre certa denotação para que o discurso não se torne disléxico. No sistema de imagem, há os signos que naturalizam a mensagem simbólica, ou seja, há certa condensação paradigmática ao nível dos conotadores.

No olhar dual do espectador, o *studium*, presente nos **gestos** do pegar no queixo ou do cruzar as pernas, no **vestuário** - quase sempre vestia branco -, nos **objetos** - óculos de grau, livros, copo [na mão]; no **cenário** do Bar do Parque, um jardim, um quintal ou uma sala, compõe uma verdade iconográfica nostálgica de um passado, que neste momento é presente e dá a dimensão exata do isso foi. As sequências de imagens selecionadas expressam elementos metonímicos e os componentes da paisagem fotográfica, consolidam parte da iconografia poética.

⁶ A programação em homenagem ao poeta reuniu estudiosos da obra de Ruy Barata, artistas, familiares, amigos, leitores, público interessado e constou de depoimentos, palestra, mesas redondas e a exposição fotográfica. As fotos usadas na parte prática deste artigo, que compuseram a exposição, foram selecionadas e adquiridas no período em que o também poeta Max Martins era diretor da Casa da Linguagem, a escritora Maria Lúcia Medeiros exercia a função de assessora, e eu coordenei as ações de Linguagem Verbal (1992/4). A pesquisa do acervo deu-se a partir da vista aos estúdios dos fotógrafos em questão e de informações sobre o que eles tinham de imagem autoral de Ruy Barata. Algumas fotos foram localizadas em exposições fotográficas ou espaços de construção de ícones, como capa de livro ou de imagem divulgada na imprensa.

⁷ Fragmentos do poema “Breves Considerações sobre o Amanhecer”, de R. Barata.

⁸ Este *nós* não é um plural majestático. Ele representa o grupo de amigos e admiradores que conviveram com o poeta e, até hoje, o tem guardado na memória afetiva.

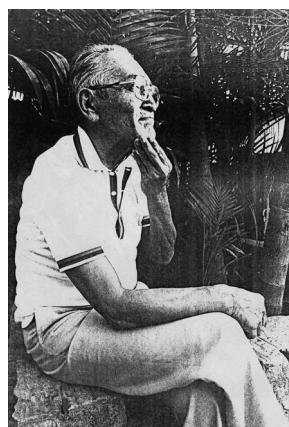


Foto 1: Luiz Braga

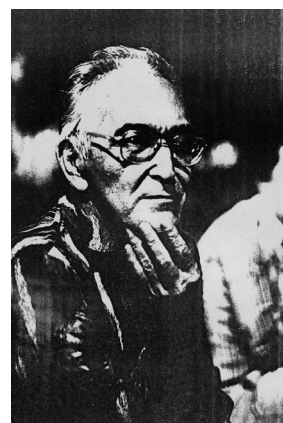
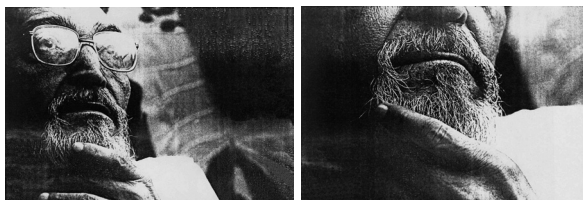


Foto 2: Miguel Chicaoka

⁹ *Asas da Palavra*, n. 2, julho 1995, p. 59. Revista editada pelo curso de Licenciatura em Letras da Universidade da Amazônia. Neste artigo, todas as citações da publicação referem-se a este número dedicado a Ruy Barata.

¹⁰ Ruy Barata em entrevista concedida a Fábio Castro in *Asas da Palavra*, n.2 junho de 1995 p. 49.

Sequência sintática um: o segurar no queixo. O gesto que define a sintaxe da primeira sequência é composta por 4 fotos (1. Luiz Braga; 2. Miguel Chicaoka; 2.e 3. Marcos Moreira). Na foto 1, em um [quase] plano geral e à luz solar, o *spectrum* surge sentado numa murada, carregando um cigarro entre os dedos. O cenário composto por palmeiras de açaí, típicas da região amazônica - o açazeiro é identificado pela “vassoura” da fruta, ainda sem caroço, no canto superior direito da foto -, um muro que circula o espaço e um compartimento azulejado ao fundo, denota um quintal, território privado do poeta. O período seguinte (F.2) brota em um plano americano, o *spectrum* noturno é registrado, certamente, com a ajuda da luz do “flash”; a figura central está ao lado de uma imagem desfocada. Nas sequências seguintes, a luz do dia parece acompanhar o close (F.3) ou o detalhe (F.4) do alvo, que agora surge de barbas brancas.



Fotos 3 e 4: Marcos Moreira

Em todas as fotos da sequência, cenas justapostas à procura de uma relação lógica, apresentadas do geral para o particular, a câmera repete o gesto cristalizado. O pegar no queixo é metonímico, imagem icônica que imortalizou o artista. A foto final da sequência, o detalhe da parte inferior do rosto, revela o personagem, numa construção metonímia da parte pelo todo. A Fotografia de Marcos Moreira detalha esse gesto entronizado na cultura local e compôs o cartaz e impressos da programação “Paranatinga, O Nativo de Câncer” (FCV/Casa da Linguagem-1992), já citada (nota 7). É com este movimento, associado a um olhar perpassado por pesadas lentes de grau, que se aguça a expressão reflexiva, de procura ou de atenção. Fora do foco, o movimento gestual do coçar o queixo é acompanhado por um balanço nos ombros, um levantar do [outro] braço e da expressão “irmãozinho (a)!”, introduzida como carinho, crítica, aconselhamento, ou outras semantizações. O gesto sintetiza, na maioria das vezes, a agudeza da fala pública, exemplificada no relato a seguir:

Certa vez, alguém, para evidenciar-se, trombeteou a autoria de futura-obra-prima. E

acrescentou:

_ Não hei de morrer sem publicá-la!

Ruy não se conteve:

_ Ó, irmãozinho, poupa-nos disso. Morre antes” (BARATA, apud OLIVEIRA, 1990, p. 27)

Este caso corre de boca em boca, entre os muitos protagonizados por Ruy nas noites belenenses. Todos que convivemos com o poeta, ao ouvir a narrativa, imaginamos imediatamente a sequência gestual descrita verbalmente, que é uma marca de passagem e de presença.



Foto 5: Marcos Moreira

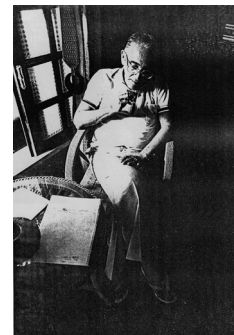


Foto 6: Luiz Braga

Sequência sintática 2: o cruzar as pernas com uma das mãos sobre elas (F.1, 5,6). As fotos 1 e 6, de Luiz Braga, justapõem-se, a camisa pólo indica a possibilidade do gesto posado, em sequência. Suponho um ensaio encomendado para elaboração da capa da 1ª edição do Paranatinga, que para tal recebeu os artifícios de trucagem com recortes de jornais e papéis coloridos, na composição plástica de Emanuel Nassar. Essas imagens são parte do gestual indelével do poeta. As pernas cruzadas indicam uma postura saudável, ocasionam comodidade no sentar, evitam dores na coluna e outros problemas físicos. Como gesto cultural, é componente feminino, de mulheres bem educadas. Sentar de pernas cruzadas era costume das mulheres, porque só usavam saias e, mesmo que fossem longas, dizia-se que ser deselegante sentar de outra forma. Ironia do poeta aos padrões culturais, um acomodado gesto transposto dos códigos de gênero ao personagem, ele preservava a coluna vertebral ou este sentar era para melhor observar o mundo em contraplongê – de baixo para cima?

Mais um detalhe metonímico na foto 5, referência estética da objetiva de Marcos Moreira. Considero esse detalhe como um ponto sensível, um *punctum* da sequência. Em nível de cada imagem, reconheço pontos sensíveis, como a carteira de cigarros deixada no chão. Os calçados são sintagmas de espaço: as sandálias são domésticas, privadas, os sapatos podem ser públicos.

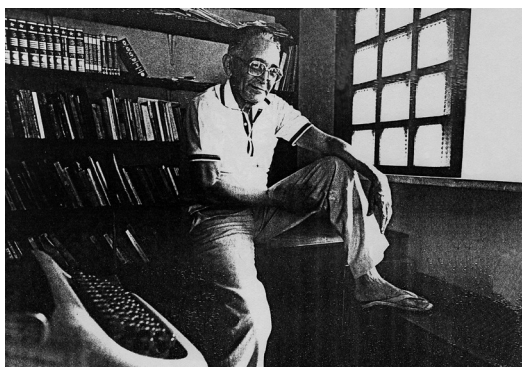


Foto 7: Luiz Braga

Sequência sintática 3: o espaço do escritório (F.6, 7). No cômodo, móveis, objetos indicam que os elementos de significação têm semântica cristalizada em uma gramática da iconografia cultural. Os objetos léxicos - estantes, mesa, cadeira máquina de escrever antiga, caderno de anotações - constroem a sintaxe: a associação das fotos sequenciais remete a ideia de espaço de leitura, de estudo, de escritura, síntese do intelectual. Na organização da estante, percebem-se livros em desalinhos, o que indica uso, e uma prateleira guarda o saber em capas duras, as coleções sempre ocupam percentual pequeno no acervo de um profissional das letras. A conotação resulta dos elementos significantes captados, contudo a força expressiva dos indutores está na associação das ideias e na figura do poeta em seu canto particular, seja em cenário montado ou não. O simulacro apresenta-se em atitudes diferenciadas: se em uma o escritor quis se revelar em atitude reflexiva, de pensador, sentado comportado de pernas cruzadas, na outra a pose descobre o ar sarcástico de um leve sorriso, ratificado no sentar em cima da mesa, de pernas abertas. As janelas abertas ou fechadas também são elementos de significação conotativa: numa a luz ilumina a sala e o pensamento, noutra a intimidade relaxada. Todavia, este movimento não seria uma forma de fazer circular a fumaça do cigarro?



Foto 8: Geraldo Ramos



Foto 9: Paulo Jares

Sequência sintática 4: o bar (F. 8, G. Ramos; 9, P. Jares). Os objetos indutores da sequência são o violão, copo, mesa de bar, bebida. O intelectual cede lugar ao boêmio.

Não sou literariamente um boêmio. Nem sei se sou boêmio. Honestamente não sei. Só sei que bebo e frequento bares. Bar do Parque? Excelente cobertura - o céu aberto de Belém. É o lugar onde bebo e o lugar onde bebo é sagrado. (BARATA apud OLIVEIRA, p. 25)

A figura do professor, do poeta, do pensador rende-se ao do homem da noite. Na foto de Geraldo Ramos, registro da comemoração dos 67 anos, o letrista apóia-se no compositor Paulo André Barata, parceiro e filho, e o olhar perdido do bêbado sobressai no cenário de silhuetas humanas e de árvores. A foto é natural, não houve pose. O músico compõe a cena, concentrado nas cordas do violão. A imagem paterna é de um espectro.

Ontem,
quando a morte passou,
lá no bar onde bebo,
e como linda Inês, posta em sossego,
em seus braços de seda me tomou,
senti que a vida inteira me fluía
e que a triste canção que eu perseguia
jazia na mulher que não amou.
(BARATA, 2000, p. 50)

O Bar do Parque funciona 24 horas por dia, fecha apenas uma vez por ano (6ª feira da paixão). Lá, Ruy transgredia o interdito do dia e bebia, noite e dia. A foto de Paulo Jares apresenta o lugar em tempo diurno, mesmo com recursos apropriados para a noite seria impossível captar a imagem, essa calma não expressa o espaço noturno. A construção do sintagma da boêmia é armada com uma garrafa de cerveja - que o poeta, em geral, não bebia -, o copo na mão, as antigas cadeiras e mesas de ferro. O apoio do poeta no registro são as grades de proteção da parte superior do Bar do Parque. Ruy bebe, ou faz de conta, o copo está numa das mãos, mas a outra continua a segurar as coxas.

Bem ali o Bar do Parque
onde os parceiros bebiam
mais além o Bar do Zico
onde as moscas coloriam
os brancos flocos de espuma
que das cervejas saiam
(BARATA, 2000, p.51).

Escapo da imagem e recupero um artigo jornalístico que mostra a íntima relação entre o poeta e o Bar.

Bar do Parque é obrigado a mudar

Ponto de encontro tradicional de intelectuais, jornalista e escritores, o Bar do Parque já foi um dos locais mais frequentados de Belém. Segundo antigos clientes, o bar viveu sua época de ouro das décadas de 60 e 70, quando se reuniam para escrever poemas, compor músicas e organizar festivais de música. Era no Bar do Parque que sempre acabavam as reuniões da União Acadêmica Paraense, integrada por nomes ilustres da terra. Hoje o bar perdeu o ecletismo, sua principal característica. [...]

Talvez um dos mais ilustres frequentadores do Bar do Parque tenha sido o professor Ruy Paranaatinga Barata, que chegou a compor um poema em homenagem ao bar, quando o ex-prefeito de Belém, Ajax d'Oliveira, ameaçou fechar o estabelecimento. O poema não consta de nenhuma das suas obras, mas foi publicado com exclusividade por O Liberal, na época.

Segundo o compositor Paulo André Barata, filho do poeta, o Bar do Parque era o local preferido dos boêmios. Na época, o piso era de terra batida, mas ninguém se importava. “Havia uma certa rivalidade entre o Bar do Parque e o Terrace do Grande Hotel, que era frequentado pelo poeta Max Martins, Irawaldir Rocha, Napoleão Figueiredo, Alfredo Oliveira, Francisco Paulo Mendes, entre outros, além do próprio Ruy Barata, que só depois passou a ser assíduo do Bar do Parque. Mas era lá no Bar do Parque o reduto dos jovens e dos integrantes da escola de samba Boêmios da Capina. Foi lá que nós fizemos muitas melodias e encampamos um movimento para não acabar com o bar”, lembra o compositor.

Entre os frequentadores do Bar do Parque, Paulo André cita José Guilherme de Campos Ribeiro, Ruy Barata, Galdino Pena, Nazareno Tourinho, José Maria de Villar Pereira, João de Jesus Paes Loureiro, Isidoro Alves, José Bastos, Fernando Arara, Guilherme Coutinho, Walter Bandeira, Álvaro Ribeiro, Fernando Castro e Carlos Queiroz, entre tantos outros, que faziam do Bar do Parque o seu ponto de encontro com os amigos. ‘A qualquer hora, do dia ou da noite, sempre havia um bêbado de plantão’ diz Paulo André (Jornal Liberal, 24/09/95).

O “Bar do Parque Revisitado”, de J.J.Paes Loureiro, é um metapoema. A matéria poética são versos de “O Anjo dos Abismos” e de “A Linha Imaginária” de Ruy Barata e essas referências às obras homônimas saúdam o poeta-irmãozinho.

Exilado entre mesas, arquipélagos
de um mar de vinho e música
o poeta celebra
_ oh! anjo dos abismos -
Com seu riso feroz
E claras odes
a linha imaginária onde navegava
entre Penélope e Arce repartido,
em maiandeuas de sonho
em afogadas ternuras
em espumosos versos:
cânticos calados” (J.J. Paes Loureiro)

A Fotografia (9) ultrapassa a relação de uma foto-retrato, a panorâmica apreende um território mais amplo. Alguns monumentos arquitetônicos da Praça da República, local onde está o Bar do Parque, são apanhados pelo operador:

O Teatro da Paz, a lateral esquerda, construído na época áurea da borracha (1878), em estilo neoclássico, palco que abrigou no início do século, companhias de ópera da Europa, e ainda acolhe importantes espetáculos internacionais, nacionais e locais. As colunatas, os capitéis, as escadarias, os portais, as abóbadas retratadas guardam, num gesto metonímico, a grandeza da obra dos seringueiros. O coreto Euterpe compõe a cena, ao fundo, atrás do teatro. O espaço que já foi reservado à cultura erudita, tem também sua história atada à cultura tradicional - palco das retretas, pastorinhas, cordão de pássaro. As alamedas que separam o Teatro do Bar servem de estacionamento. Duas palmeiras acompanham o legado cultural, como um contraponto à avenida de mangueiras fora do foco fotográfico.

A fotografia recupera uma parte da história paraense bastante significativo, em relação ao espaço e ao tempo representado. E o poeta fecha os olhos para sorver melhor a bebida, protege-se do sol que lhe dói a vista ou refletir sobre a destruição?

Referentes

AUMONT, Jacques. *A Imagem*: Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*: Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*: Trad. Léa Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O Grão da Voz*: Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1995.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993 (Obras Escolhidas, vol.I)

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos*. 3º ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COELHO NETO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cutrix: Editora da USP, 1988.

FARES, Josebel Akel et al - *Texto e Pretexto: experiência de educação contextualizada a partir da literatura feita por autores amazônicos*. 2º ed. Belém: Cultural CEJUP, 1992.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme PARANTINGA Barata*. Belém: Secretaria de Estado de

Cultura, Desportos e Turismo, 1984 / 2º. ed. Belém: Cultural CEJUP, 1990.

QUEIROZ, Otávio A.P. *Dicionário Latim-Português*. Edição especial. São Paulo: Lesp, 1960

Revista *Asas da Palavra*. Belém: UNAMA, n.2, julho 1995.

Sites

<http://br.answers.yahoo.com/question>. Acesso em: 10 set. 2007.

<http://linguagemcorporal.com.br/>. Acesso em: 10 set. 2007

Novo Dicionário Aurélio Eletrônico.

Josebel Akel Fares.

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP-2003); mestra em Letras: Teoria Literária (UFPA - 1997). Professora da Universidade do Estado do Pará/ Departamento de Artes e Programa de Pós-Graduação em Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, pesquisa principalmente temas ligados à Amazônia, como poéticas orais, cultura, literatura, educação e leitura. Coordena o grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA- UEPA) e participa do Centro de Estudos da Oralidade (PUC/SP); Estudos de Narrativas na Amazônia (UFPA). Membro de entidades científicas, tais como a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística (ANPOLL/GT de Literatura Oral e Popular) e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).

Recebido em 26/06/2009

Aprovado para publicação em 12/09/2009