

O ato fotográfico no poema “Ópera de pássaros”

Renato Gonçalves Peruzzo

Mestrando em Letras: Linguagens e Representações

Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

E-mail: naticos15@gmail.com

Rodrigo Bomfim Oliveira

Professor do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV (UESC)

Doutor em Cultura e Sociedade pelo IHAC – UFBA)

E-mail: ro.bomfim@gmail.com

Recebido em: 01/12/2017.

Aprovado em: 18/12/2017.

Resumo: O artigo analisa o ato fotográfico descrito no poema “Ópera de pássaros”, de Chacal (2002; 2007), a partir da retrospectiva do realismo da fotografia empreendida por Dubois (1994). O teórico baseia-se na relação da fotografia com as noções da tríade do signo (ícone, símbolo, índice) e apresenta os posicionamentos de críticos e teóricos sobre o princípio da realidade – a fotografia como espelho do real, como transformação do real e como traço do real. Fundamentando-se no texto de Dubois para a análise, o poema mostrou-se liricamente construído nos três eixos de pensamentos acerca do ato fotográfico, permitindo, portanto, sua correlação.

Palavras-chave: Chacal; Signo; Realismo fotográfico.

The photographic act in the poem “Ópera de pássaros” (Opera of birds)

Abstract: This article analyzes the photographic act described in the poem “Ópera dos pássaros” (*Opera of birds*), written by Chacal (2002; 2007), from the retrospective of the realism of photography by Dubois (1994). This theorist is based on the relation of photography to the notions of the triad of the sign (icon, symbol, and index) and presents the positions of critics and theoreticians on the principle of reality – photography as a mirror of the real, as a transformation of the real and as trace of the real. Based on Dubois’s text for analysis, the poem was lyrically constructed on the three axes of thoughts about the photographic act, thus allowing its correlation.

Keywords: Chacal; Sign; Photographic realism.

Introdução

A fotografia surgiu na década de 1830 como resultado de fatores propícios ao seu nascimento em consonância com a corrida humana para se representar por meio de imagens técnicas ao longo do século XIX, a saber: junção da engenharia, da técnica e da oportunidade. Niépce e Daguerre – dois nomes que se ligaram por interesses comuns, mas com objetivos diversos – são exemplos claros desta união. O primeiro se ocupava de meios técnicos para fixar uma imagem num suporte concreto, enquanto o outro buscava o controle que a ilusão da imagem poderia oferecer em termos de entretenimento.

Desde então e ao longo de sua história, a fotografia foi marcada por polêmicas ligadas aos seus usos e funções. Ainda no século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, como veremos mais a frente, marcadamente naturalista, que via o papel da arte obscurecido pela fotografia, cuja plena capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível, deixava em segundo plano qualquer tipo de pintura.

Este artigo, então, propõe analisar o ato fotográfico presente no texto poético “Ópera de pássaros”, de Chacal (2002; 2007), a partir de uma síntese crítica da retrospectiva do realismo da fotografia empreendida por Philippe Dubois (1994).

Esse autor discute o ato fotográfico apresentando, historicamente, os principais posicionamentos de críticos e teóricos sobre o princípio da realidade na fotografia, baseando-se na noção de signo para Peirce (Figura 1).



Figura 1 - Conceito tríade de signo para Peirce

A noção de signo para Peirce é composta por ícone, símbolo e índice (SANTAELLA, 2007), portanto, uma noção tríade – diferentemente do signo para Saussure (2012), uma dicotomia composta por significante e significado. Assim, o ícone é considerado apenas uma sugestão, uma possibilidade da existência enquanto real; o símbolo, por sua vez, é uma lei, uma representação geral do objeto que existe na realidade, portanto, não determina um objeto específico, mas sua generalidade. O índice, diferente dos anteriores, atesta a existência do objeto na realidade por possuir uma relação entre ele e o objeto real; portanto, há uma conexão.

Assim, a partir da concepção tríplice do signo peirceano, Dubois compôs seu texto em três eixos, a saber: a fotografia como espelho do real, como transformação do real e como traço do real.

Portanto, a análise é feita em torno do poema de Chacal, reproduzido a seguir:

Ópera de pássaros

a objetividade da fotografia é uma falácia.
erram os que acham que ela retrata o real.
o que há é que quando o fotógrafo diz:
– olha o passarinho!
uma ave de asas oblongas sai de dentro da câmera
com um embornal de pincezinhos e uma paleta de cores
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
e pousa sobre seu ombro esquerdo.
de lá, pinta a cena.
em suma, a fotografia é uma ópera de pássaros.
(CHACAL, 2002; 2007).

O autor do poema, Chacal, pertence ao rol de poetas que se influenciaram e que compuseram a chamada contracultura, uma perspectiva poética mais rebelde. Essa dita contracultura é um novo modo que escritores considerados marginais desenvolveram de fazer poesia no contexto brasileiro. Esses poetas da geração do mimeógrafo – por conta do instrumento de reprodução dos textos para circulação – eram autossuficientes em relação à produção de

suas obras, pois acreditavam que, enquanto autores que estavam às margens das grandes poesias, deveriam evitar a publicação de seus textos em grandes editoras do país (GOMES, 2009).

A “poesia marginal” – formada pelos poetas “do mimeógrafo” – foi uma geração de poetas que não estava mais ligada a uma busca poética de um futuro vislumbrado ou imaginado; foi uma poesia que tratava, portanto, das coisas do presente (AMORIM, 2013).

A poética desse autor é, assim, composta por temas libertários, do presente, livres de tensões e que possibilitam o prazer da poesia e o viver a beleza da própria poesia – ou a beleza que ela proporciona.

Dessa maneira, o poema de Chacal, aqui analisado, se enquadra nessa perspectiva de viver a beleza da poesia, uma poesia produzida com temas simples e belos, como o próprio ato fotográfico.

É importante ressaltar que, apesar da aparente simplicidade dos temas do “presente”, não implica a inexistência de um fundamento social, mas, sim, certa espontaneidade na escolha dos temas e de suas produções.

A seguir, semelhante ao texto de Dubois, o artigo subdivide-se em três seções que discutem o poema selecionado para análise a partir de cada eixo discutido por esse teórico.

1 O ato fotográfico como mimese do real

De início, nos primórdios da fotografia, por conta do medo e da atração, acreditava-se que a fotografia seria a imitação mais próxima do real, da realidade. Em contraponto, até o momento anterior à fotografia, considerava-se a pintura como a arte da verossimilhança. No entanto, em oposição à pintura, a fotografia era considerada a produção objetiva, automática, por conta da técnica de produção que não tinha interferência do artista como na pintura.

A partir dessa concepção, surgiram movimentos de denúncias, assim como os impulsionados, no século XIX, pelo Romantismo, que eram contra o afastamento do artista e sua obra. Consideravam ainda que a arte (a pintura) seria também uma exposição do imaginário e a fotografia, portanto, seria a fuga desse imaginário e causava um domínio da técnica sobre a arte.

Baudelaire defendia que a verdadeira arte seria a pintura e que

a fotografia seria produto da indústria, chamando de "insensatos" àqueles que acreditavam ser a fotografia a forma fiel da arte, da reprodução da realidade. Para ele, "A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal." (BAUDELAIRE, 1973 apud DUBOIS, 1994, p. 28).

Diferente dos romantistas, os realistas acreditavam na objetividade da fotografia e na sua função documental. Nessa época, os romantistas eram contra o afastamento entre artista e sua obra. Por conta da dita "objetividade" do ato fotográfico a partir do surgimento da fotografia de câmara escura, os realistas consideravam que essa objetividade seria essencial para caracterizar a fotografia por sua função documental.

Assim, os romantistas, como Baudelaire – seguindo uma tendência de reação contra o domínio da indústria técnica sobre a arte –, acreditavam que a verdadeira arte seria a pintura, enquanto que a fotografia seria apenas um processo da indústria, que não teria valor artístico e seu produto não poderia ser considerado como "obra". Ele acreditava que a fotografia e a arte deveriam seguir separadas, com funções marcadamente distintas:

Disso decorre que a indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e que a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada (...). [...] se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE, 1973 apud DUBOIS, 1994, p. 29).

Por outro lado, para Picasso, em 1939, a fotografia permitiu que a arte se "soltasse" da obrigação do real e do utilitário. Portanto, a fotografia libertou a arte:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictorial. [...] A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia. (DUBOIS, 1994, p. 31).

Assim, os versos cinco a dez do poema «Ópera de pássaros», de Chacal, remetem, metaforicamente, ao processo técnico da fotografia: «uma ave de asas oblongas sai de dentro da câmera», que seria o processo de produção do resultado da fotografia: uma imagem de um referente, uma mimese da realidade. E segue:

com um embornal de pincezinhos e uma paleta de cores
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
e pousa sobre seu ombro esquerdo
de lá, pinta a cena.
(CHACAL, 2002; 2007).

Ademais, os dois últimos versos citados acima indicam, também, o pensamento de que a fotografia estaria no mesmo nível de arte que a pintura: quando o eu lírico diz que o pássaro pousa sobre o ombro do fotógrafo e, de lá, pinta a cena, trata-se justamente da produção de igualdade entre a pintura – a verdadeira arte, como defende Baudelaire e os demais romantistas – e a fotografia, uma nova forma de pintar a realidade.

2 O ato fotográfico como desconstrução

Já corroborando com o segundo eixo de Dubois – A fotografia como transformação do real –, os dois primeiros versos do poema analisado exprimem a concepção anterior acerca do realismo da fotografia e as posteriores, do eixo dois (e três). Sobre a fotografia, o poema inicia: “a objetividade da fotografia é uma falácia / erram os que acham que ela retrata o real.” (CHACAL, 2002; 2007). Exemplificado no primeiro verso, a objetividade da fotografia passa a ser tópico de discussão no segundo eixo do texto de Dubois.

Com o avanço das discussões, como retrata o teórico, percebeu-se que a fotografia não seria uma mimese da realidade, mas uma testemunha da existência do referente no espaço e no tempo. Trata-se, portanto, do que se considera “objetividade”, quando se elimina as concepções individuais e prevalece-se o universal, aquilo que valida a existência do dito verdadeiro. A fotografia seria, então, a testemunha documental do caráter referencial do que está representado imageticamente.

Porém, mesmo a fotografia testemunhando "[...] irredutivelmente a existência do referente, [...] não implica *a priori* que ela se pareça com ele." (DUBOIS, 1994, p. 35). A consideração do real a partir da fotografia não vem por ser considerada uma "mimese" da realidade.

Assim, a partir do século XX, discutem-se as questões do código e da desconstrução, pois, em verdade, a fotografia é codificada técnica, sociológica, estética e culturalmente. A fotografia seria, então, a pretensão da representação do real, assim como diz o segundo verso do poema de Chacal ("erram os que acham que ela retrata o real."). Segundo Dubois,

Em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.). (DUBOIS, 1994, p. 37).

Para essa perspectiva puramente baseadas na técnica fotográfica e nas teorias da percepção, Dubois comenta que Rudolf Arnheim sintetiza as diferenças da foto com o referente da realidade:

Nesse livro, Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. (DUBOIS, 1994, p. 38).

Como é apresentado, o posicionamento assumido para a análise da percepção do real presente na fotografia permanece no processo de transição entre a concepção anterior e a atual, sobretudo no que se refere ao posicionamento mais negativo do processo da fotografia.

É por meio da análise das intenções e das escolhas técnicas e, ainda, pelos seus efeitos de percepção que empreende-se a desconstrução do realismo da fotografia. Assim, com a compreensão

do caráter arbitrário e elaborado da fotografia, descontrói-se a «[...] pretensa neutralidade da câmara escura e a pseudo-objetividade da imagem fotográfica.» (DUBOIS, 1994, p. 39).

Nessa perspectiva, Dubois (1994, p. 39) cita outros teóricos, como Bourdieu, que já insistem “[...] no fato de que a câmara escura não é neutra e inocente [...]”, mas, segundo eles, como retoma o teórico, “[...] a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista”.

Nesse raciocínio, Bourdieu alerta que a fotografia só pode ser considerada como um documento realista e objetivo por causa dos usos sociais ditos realistas e objetivos que lhe foram determinados desde sua origem, quando considerada objetiva em relação à pintura.

Dessa maneira, compreende-se que a fotografia é um dispositivo codificado culturalmente:

Eis a concepção da «naturalidade» da imagem fotográfica claramente desnaturalizada. A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real. (DUBOIS, 1994, p. 40-41).

Assim, para seu entendimento, é necessário o aprendizado dos códigos que regem sua leitura. Portanto, esse dito “valor de espelho” é questionado, a função documental, transparente, inocentemente considerada realista e objetiva é posta em questão. A fotografia deixa de ser a portadora absoluta da verdade.

3 O ato fotográfico como índice

Até então, dois pontos são cruciais para a confecção do terceiro eixo: o referente e os códigos. O referente é o ponto real presente no ato da fotografia, o «isso foi» de Barthes; e a questão dos códigos que influenciam as possíveis leituras dessas fotografias.

Para Dubois, as pesquisas mais sérias são aquelas que se baseiam em conceitos semióticos de Peirce. Esse teórico da semiótica defende que a fotografia faz parte da categoria sîgnia de

índice, por conta da conexão física, ou seja, por seu traço real, que se parece exatamente com o referente.

Assim, os signos de índice mantêm relação com seu referente sob os princípios: a conexão física que mantêm com o referente; a relação com o referente específico, singular; a designação da foto; e, a fotografia testemunha a existência do referente na realidade.

Portanto, a fotografia é essencialmente pragmática, pois não carrega significados em si mesma, mas externamente, determinados por seu contexto de produção e por sua relação com o referente. Assim,

[...] a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa [...], mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; [...] sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. (DUBOIS, 1994, p. 52).

Finalmente, ao encerrar o poema, Chacal diz que "a fotografia é uma ópera de pássaros". Metaforicamente, "pássaros" remetem às fotografias em si – remontando ao verso quatro: "– olha o passarinho!" – e "ópera", que etimologicamente significa obra, trabalho, seria o processo da enunciação das fotografias. Dessa maneira, enquanto ópera de pássaros, a fotografia possui referente e é atravessada por códigos. Portanto, índice.

Referências

AMORIM, Bernardo Nascimento de. Nos limites da modernidade: a poesia marginal entre campos e espaços. *O eixo e a roda*, v. 22, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5386/4790>. Acesso em: 26 ago. 2017.

CHACAL. Ópera de pássaros. In: _____. *A vida é curta pra ser pequena*. [s.l.]: Frente, 2002.

CHACAL. Ópera de pássaros. In: _____. *Belvedere [1971-2007]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1994.

GOMES, Renata Gonçalves. Impressões marginais: Chacal e as vozes do periodismo brasileiro. *Darandina revista eletrônica*, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Renata-Gon%C3%A7alves-Gomes.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.