

Para reler *A Câmara Clara*

por Ronaldo Entler

RESUMO

Na trajetória de Barthes, *A Câmara Clara* representa, de uma só vez, um momento de síntese e de ruptura. Considerando a dificuldade de lidar com um texto como este, repleto de manifestações subjetivas, este artigo tenta delinear as condições para que dele possamos extrair o esboço de uma teoria – original e desconcertante – sobre os potenciais da imagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Barthes, Fotografia, Semiótica

ABSTRACT

Camera Lucida: Reflections on Photography (New York: Hill and Wang, 1981) represents, at the same time, a moment of synthesis and rupture in the Barthes' trajectory. Considering the difficulty of dealing with a text like this, which is full of subjective manifestation, we try to highlight the conditions in order to draft his theory – original and surprising - about the potential of the photographic image.

KEYWORDS

Barthes, Photography, Semiotic

4

Razões para adiar a leitura deste artigo

Quando tomamos contato com um autor através de uma obra de sua maturidade, pode ser confortável recorrer antes às explicações de seus comentadores. No entanto, há boas razões para que não façamos isso com *A Câmara Clara*, de Roland Barthes.

Se a ocasião impede de mergulhar em sua trajetória, ainda assim, dar à leitura do livro uma dinâmica despretenhosa será mais enriquecedor do que tomar de antemão o atalho de qualquer comentário disponível. Pela trajetória do autor, espera-se que o livro ofereça um debate sobre o estatuto do signo fotográfico mas, numa primeira leitura, podemos tomá-lo como um romance cujo personagem-narrador comenta de modo fragmentário as experiências com algumas fotos que atravessaram seu caminho. Etienne Samain, que descobriu nesta obra um modelo epistemológico capaz de dialogar com a antropologia (mas que também assumiu ter passado alguns anos irritando-se ao buscar nela



Roland Barthes 1: Roland Barthes. Fragmento de uma fotografia de Daniel Boudinet, 1976.

uma teoria), percebeu que os 48 pequenos capítulos de *A Câmara Clara* foram redigidos em 48 dias (em 1979)¹; são portanto como anotações em um diário, e vale a pena saboreá-lo com tal.

Se o que buscamos é mesmo uma teoria, a estratégia subjetivista de Barthes pode soar como um ruído em seu texto. Mas esse é precisamente um sintoma daquilo que ele irá defender: além de falar à cultura como expressão simbólica, há algo na fotografia que toca singularmente aquele que dedica a ela um olhar. Não há portanto a “Fotografia”, apenas “fotografias”. Daqui pode emergir sua teoria, mas não há como escapar: será necessário se perder na complexidade do personagem que está diante das imagens, porque seus rodeios são mais reveladores que qualquer tradução didática que possamos construir num texto como este, de vulgarização, no duplo sentido do termo.

Será útil confrontar as idéias que Barthes traz neste livro com aquelas apresentadas em artigos anteriores, como o polêmico “A mensagem fotográfica” (1961) e “Retórica da imagem” (1964). Mas vale perceber que este representa um momento tanto de síntese quanto de ruptura. Último livro publicado em vida (em 1980), *A Câmara Clara* dialoga com alguns de seus outros textos, à época, recentes: como em *O prazer do texto* (1973), privilegia-se a obra em sua relação com o leitor (espectador)²; como em *A Aula* (1977), enxergamos alguém que confessa em primeira pessoa seu envolvimento com uma arte (no caso, a literatura); como em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), ele nos apresenta situações marcadas pela ação dos afetos. Enfim, é preciso considerar que aquele que nos fala agora não é propriamente o semiólogo que, na década anterior, buscava dissecar o funcionamento das linguagens.

Aquém de uma teoria

Desde o início do livro, Barthes considera a possibilidade de construir uma teoria, mas resiste em apresentar uma conclusão sobre o estatuto da fotografia. Prefere falar da experiência de estar diante de algumas imagens. Deixa claro que seu ponto de vista não é o de um produtor (que chama de *operator*), também não pretende falar como aquele que é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*). Mais precisamente, um observador que se assume ligado às imagens escolhidas.³

O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irredutível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto (p.38).

Esse observador não é, portanto, idealizado, abstrato, exemplar. É precisamente ele, com sua história, suas escolhas, suas fragilidades. Por isso, prefere não mostrar a imagem que mais intensamente discute, uma fotografia de sua mãe, porque sabe que o afeto que move seu olhar é apenas seu e, assim também, aquilo que nessa imagem é capaz de tocá-lo. Assumindo não ser capaz de falar da “Fotografia”, apenas de “fotografias”, situa-se num campo de experiências concretas: um observador singular diante de imagens singulares, aquelas que lhe estão próximas, como diz:

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. (...) Aceitei então tomar-me como mediador de toda a Fotografia. (...) Eis-me aqui, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia? (p.19).

Por que o “corpo”? Por que não “o que *eu sei*”? Dentro da tradição de nosso entendimento desse conceito, ao corpo (em oposição à mente) falta a capacidade de produzir conhecimento; ele tem a ver com os sentidos (em oposição à razão); o *pathos* (em oposição ao *logos*); a natureza (em oposição à cultura). Barthes certamente não ignora o tom pejorativo que esse termo pode assumir, mas quer falar de algo que não se reduz à reflexão, que independe do que busca ou compreende, mas que é capaz de “tocá-lo”.

Quando fala em corpo, não se refere sequer ao eventual papel que o olhar – este sentido tão desenvolvido nos seres humanos – tem no processo do conhecimento. Barthes diz que “o órgão do Fotógrafo não é o olho (...), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva” (p. 30). Ao longo do texto, o “dedo” é ainda a imagem síntese de outros processos que evoca. Primeiramente, porque a foto não diz nada, apenas “aponta com o dedo um certo *vis-a-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica” (p.13-14), isto é, que por si só não significa, apenas indica. Indo mais além, sugere que a foto produz entre os sujeitos envolvidos uma relação tátil: “a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (p. 121). Tenta, portanto, delinear uma instância menos racional a quem a fotografia fala ou, mais precisamente, toca.

Podemos desconfiar desse processo: não será essa manifestação pretensamente espontânea da imagem algo que o olhar efetivamente busca, mas de modo inconsciente? Em palavras mais provocativas, se lançássemos Barthes a um divã, não descobriríamos que tal capacidade da imagem decorre,

antes de tudo, da intensidade de seu desejo frente ao objeto fotografado. É possível mas, não ingenuamente, ele toma outro caminho. Jonathan Culler, estudioso do pensamento estruturalista do qual Barthes fez parte, reconhece a opção que ele escolhe:

O termo ‘corpo’ oferece uma forma de evitar a discussão do inconsciente e o engajamento com a psicanálise, sem sacrifício de uma Natureza mais fundamental que o consciente.⁴

Barthes certamente conhece bem os conceitos da psicanálise e teve Lacan como contemporâneo e interlocutor, mas parece buscar aqui uma dimensão ainda mais crua do que as operações simbólicas do inconsciente. Na única e rápida referência que traz sobre Lacan, o faz através de uma fresta conceitual da psicanálise: aquilo que a fotografia mostra é da ordem da *Tique* (p. 13), o acaso, o encontro fortuito com o real, com algo singular e contingente, antes que este se ligue a uma significação mais abstrata. Numa relação deste tipo, a foto não chega a ser portadora de uma mensagem, apenas apresenta algo, confronta. E aquele que olha não interpreta, é confrontado. Se Barthes evita falar no inconsciente é porque enxerga na fotografia a possibilidade de nos colocar diante de algo que está aquém do simbólico, ou seja, o real: termo desconfortável para quem lida com signos, mas que permeia toda sua reflexão.

Este fenômeno será detalhado através do que chama de *Punctum*, talvez a contribuição mais original e desconcertante deste livro.



Roland Barthes 2: Roland Barthes. Fragmento de uma fotografia de Daniel Boudinet, 1976.

Studium e Punctum

Studium e *Punctum* são dois conceitos fundamentais elaborados por Barthes nesta obra. *Studium* se refere a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for. Esta é uma possibilidade que Barthes não menospreza, e podemos dizer que, como crítico e intelectual, o interesse que mantém pela fotografia se dá exatamente por este viés. Ele foi, de fato, um grande leitor de imagens, professor e crítico importante, sendo todas essas atividades ligadas à ordem deste *Studium*. Já o *Punctum* é algo que parece decorrer da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Nesta ordem de relação com a imagem, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam. Barthes fala então numa *aventura* (adventure), simplesmente porque tal foto lhe “advém” (p.36).

Esses são os dois modos de envolvimento que definem o interesse de Barthes pela fotografia, como veremos, um mais abrangente e ameno, outro mais pontual e intenso. Barthes insiste no fato de que o *Punctum* está na imagem e parece operar por conta própria. Esta idéia chega a ser enigmática, mas pode ser entendida como uma tentativa de tirar o peso de seu olhar erudito, a partir da dissolução do binômio *sujeito do conhecimento - objeto conhecido*: trata-se de algo tocando algo.

Punctum e *Studium* têm suas definições diluídas em toda a primeira parte do livro, num espelhamento complexo, mas preciso. Assumindo o risco de descontextualizar algumas passagens, podemos mapear afirmações pontuais em torno daquilo que parece fundamental à diferenciação dos dois conceitos.⁵

O primeiro critério diz respeito à **quantidade de afeto** envolvida na abordagem da fotografia.

Studium:

... tem a ver com um afeto médio (p.45);
... mobiliza um meio desejo (p.47);
... ordem do to like (p.47).

Punctum:

... amor extremo (p.25);
... ordem do to love (p.47).

Um segundo aspecto coloca em jogo uma questão de **espacialidade** e, conseqüentemente, de **concentração** do afeto envolvido:

Studium:

... é uma vastidão (p.45);
... é o campo muito vasto (p.47);
... interesse geral (p.47).

Punctum:

... é um detalhe (p.69);
... são precisamente pontos (p.46);
... pequena mancha, pequeno corte (p.46).

Outra relação demonstra o **grau de condicionamento** desse envolvimento:

Studium:

... é uma espécie de educação (p.48);
... meu saber, minha cultura (p.44);
... um amestramento (p.45).

Punctum:

... pode ser mal educado (p.71);
... mando embora todo saber, toda cultura (p.78);
... um selvagem (p.78).

Barthes define também o **grau de mediação** do objeto de seu afeto, o tipo de acesso que ele permite:

Studium:

... está, em definitivo, sempre codificado (p.80).

Punctum:

... força metonímica (p.73);
... não ser mais um signo, mas a coisa mesma (p.73).

Por fim, uma comparação que diz respeito à **intencionalidade** em sua relação com a imagem:

Studium:

... uma espécie de investimento (p.45);
... invisto com minha consciência soberana (p.46);
... é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo (p.48).

Punctum:

... me advém (p.36);
... não sou eu que vou buscá-lo (p.46);
... é esse acaso que me punge (p.46);
... o detalhe é dado por acaso (p.68).

O *punctum* seria, então, um detalhe na imagem que, por uma força que concentra em si, atinge o leitor e lhe mobiliza involuntariamente o afeto. Isso nada teria a ver com um “querer interpretar”, com recorrer a um repertório de conhecimentos técnicos ou a uma bagagem cultural. Com o *punctum*, a imagem fotográfica perderia seu caráter de mediação, reconhecendo-se nela uma

parte da própria “realidade” que a gerou.

Esta sobreposição (da representação e de seu referente) já está anunciada desde o título. O aparato que hoje denominamos câmera fotográfica foi tradicionalmente conhecido como *camara obscura*: uma caixa pintada de preto por dentro, dotada de um orifício ou lente que projeta em seu interior a imagem dos objetos colocados à sua frente. Muito antes das primeiras



Camara Lucida. Anônimo, século XIX.

fotografias, as câmeras obscuras eram utilizadas para auxiliar o trabalho dos pintores e desenhistas. Por sua vez, *câmara clara* é mais que um trocadilho. Refere-se à *camara lúcida*, um aparelho surgido no início do século XIX, que permite, através de um prisma, ver simultaneamente o objeto que se deseja representar e a folha em que será feito o desenho. O efeito ótico de sobreposição permite ao desenhista copiar com facilidade os contornos do objeto no suporte. Barthes resgata esse aparato esquecido na história para dizer que a essência que encontra na fotografia não é de uma ordem profunda, íntima; ela está fora, no elemento exterior que através dela se evidencia (p.157).

A idéia de “não ser mais um signo mas a coisa mesma” é, no mínimo, desconfortável e remete às polêmicas suscitadas pelo texto “A Mensagem Fotográfica”, quando Barthes classificava a fotografia como uma “mensagem sem código”. *A Câmara Clara* merece um esforço para ser lida em função de seus objetivos particulares e, sobretudo, considerando um repertório de termos que Barthes toma aqui de maneira inédita, que não coincide totalmente com a perspectiva semiológica do texto anterior. Ele admite a existência de códigos, e são precisamente eles que operam no *Studium*. Já o *Punctum* se refere mais a uma reação do que a uma leitura. A fotografia é aqui, como sugere, uma metonímia, uma marca deixada pelo referente e que afeta, com certo atraso, o olhar de quem a observa.

Imaginemo-nos diante de um sítio arqueológico. Ali encontramos um fragmento de roupa que sabemos ter sido usada por um habitante daquela civilização antiga. Até então, esse objeto não diz nada sobre quem foi esta pessoa, mas pode trazer a sensação de proximidade, porque estamos tocando aquilo que foi tocado por ela. Não estamos ainda no papel de um arqueólogo que tenta desvendar através de certos padrões o modo de vida dessa pessoa (isto teria a ver com o *Studium*). Antes disso, é apenas o confronto com um gesto que emana do passado em nossa direção.

Caberá a outro autor, Philippe Dubois, em seu livro *O Ato Fotográfico*, aprofundar esta concepção de fotografia como marca do real, como referência metonímica, ligando o *punctum* de Barthes à noção de *índice* definida pela teoria Semiótica de Peirce: um signo capaz de representar seu objeto por ter sido fisicamente afetado por ele. É sempre arriscado promover esse tipo de aproximação, mas a operação de Dubois é coerente, e seu livro constitui um bom mapa para quem pretende encontrar no pensamento de Barthes uma teoria mais ampla sobre a imagem fotográfica.⁶

A fotografia funcionaria então como um elo que conecta de modo muito concreto elementos distantes: “vejo os olhos que viram o imperador”, diz Barthes no primeiro parágrafo do livro, diante de uma foto do irmão de Napoleão (p. 11). E mais adiante:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração dessa transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada (121).

O *Punctum* é uma experiência que independe dos modelos que permitem construir a imagem como objeto cultural, pois não traz o compromisso de compor uma mensagem. É claro que não deixa de ser mediadora desse gesto que, à distância, parece nos tocar. Mas Barthes fala de uma aderência do referente na imagem. Há a mediação, mas o que está no “meio” é testemunha ou, mais do que isso, é portador de uma ação, como uma flecha que transfere para um alvo distante a força do gesto que lhe deu movimento. Assim, a fotografia transporta esse gesto no tempo e, por isso, Barthes se refere ao objeto fotografado como *Spectrum*: como ele explica, o espetáculo que se oferece ao olhar, mas também o “retorno do morto”, como um fantasma, como uma existência do passado que se manifesta no presente.

Nesta situação, a fotografia não diz nada além de que “isso é isso, é tal” (p. 14). Posteriormente, Barthes corrige o tempo verbal e diz: “isso foi” (p. 140), porque o lugar desse objeto é sempre o passado. Desconsiderando a ação dos códigos, a fotografia diz pouco, aponta para algo de modo silencioso, mas o faz intensamente. Com isso, dá a esse passado uma permanência que só pode ser entendida através de uma concepção mítica de tempo: “isso será e isso foi”, ou “ele está morto e vai morrer”; é o que Barthes chamou de “esmagamento do Tempo” (p.142-3). Este curto-circuito temporal representa uma nova dimensão do *punctum* definida na segunda parte do livro:

não mais um elemento que aparece na imagem como uma forma, um detalhe, mas agora algo dinâmico, um deslocamento, o “movimento revulsivo, que inverte o curso da coisa” (p.175).

Nesta etapa de seu texto, fica evidente que a noção de afeto não é explorada apenas de modo retórico, como uma provocação às ciências semiológicas. Esse elo representado pela fotografia torna-se, para ele, uma questão existencial: encontramos então em seu texto aquilo que Barthes tenta resolver, a saber, a dor da perda recente de sua mãe (1977), e a busca de um canal de reconexão que ele irá encontrar precisamente na fotografia. Essa mulher que Barthes prefere não mostrar ao seu leitor, mas cuja imagem motiva seu texto, justifica a analogia com a força de ligação de um “cordão-umbilical”, como vimos na última citação.

Nunca uma teoria foi tão sentida, e isso representa um ruído desconcertante para os leitores que buscam pensar a fotografia de modo mais abstrato. No final das contas, vale voltar ao texto para encontrar não um método, mas o exercício de um olhar. E se daí tirarmos alguma lição, vale também retomar as fotografias que estão a nossa volta e que mobilizam nossos próprios afetos, porque nelas, especialmente, encontraremos a força fundamental da imagem que Barthes tenta nos apresentar neste livro.

NOTAS

¹ Samain, p.128. “Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual”. Recomendamos particularmente este texto para compreender o modo como *A Câmara Clara* responde ao momento vivido por Barthes.

² Cf. Magalhães. “Por que (amo) Barthes?”, 2002. Publicação on-line.

³ A partir daqui, todas as citações feitas a *A Câmara Clara* trarão a referência entre parênteses, no corpo do artigo.

⁴ *As idéias de Barthes*, 1988. p.87.

⁵ Serão compilados aqui alguns trechos que claramente se ligam a cada um dos conceitos, ainda que com algum prejuízo da sintaxe.

⁶ Dubois, *O ato fotográfico*, 1994. Ver, em especial, o primeiro capítulo: “Da Verossimilhança ao Índice”, pp. 25-56.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland.

A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

“A mensagem fotográfica” (1961) in *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

“Retórica da imagem” (1964) in *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.

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

MAGALHÃES, Milena. “Por que (amo) Barthes?” in *Primeira Versão*. Ano I N. 114 Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia. – Setembro/2002 Publicação on-line: <http://unir.br/~primeira/artigo114.html>. Consultado em 15/06/2006.

MOYSÉS, Leyla Perrone, “Roland Barthes e o prazer da palavra”, in *Revista Cult. Roland Barthes* n. 100 (edição especial). São Paulo: Bregantini, Março/2006.

SAMAIN, Etienne. “Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual” in SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

TISSERON, Serge. *Le Mystère de la Chambre Claire. Photographie et inconscient*. Paris: Flammarion, 1996.

RONALDO ENTLER

Professor de Análise da Imagem I da Faculdade de Comunicação e de Múltiplos II da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. Jornalista, Mestre em Múltiplos pelo IA-Unicamp, Doutor em Artes pela ECA-USP e Pós-Doutor pelo IA-Unicamp.