

A RELAÇÃO ENTRE STUDIUM E PUNCTUM NA FOTOGRAFIA A PARTIR DO ENSAIO A CÂMARA CLARA, DE ROLAND BARTHES: APONTAMENTOS

Iracy Ferreira dos Santos Júnior*

Resumo: Este artigo apresenta um comentário introdutório sobre o que motiva o interesse de Roland Barthes pela fotografia a partir de seu ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Objetiva demonstrar como na imagem fotográfica se estabelece a relação entre os operadores *studium* e *punctum* e como eles norteiam o olhar antropológico do escritor francês sobre ela ao revelar o nexa entre morte e fotografia. Em primeiro lugar, mostra como Barthes se volta para fotografia tomado por um “desejo ontológico” na busca pela sua essência. Em seguida, apresenta as diferenças entre esses operadores e seus modos de coabitar na mesma fotografia, de modo que o *studium* seria o estudo do mundo, a cultura de um saber fotográfico sedimentado, e o *punctum*, um detalhe que atrai, que punge e mortifica o espectador e vem como suplemento, mesmo já estando sempre presente na fotografia. Por fim, elucida a relação existente entre morte e fotografia, através do retorno de Barthes a fotos privadas – momento marcado pelo luto da perda de sua mãe –, ao ampliar a noção de *punctum* à condição de certificação da presença, sintetizado no noema “isso-foi” [ça a été], ou seja, naquilo capaz de abrir um campo cego na imagem, torná-la pensativa, o lugar de uma verdade subjetiva e de conduzir o espectador ao êxtase fotográfico, ao espanto que visa o despertar da intratável realidade.

Palavras-chave: Barthes; Fotografia; Punctum; Studium; Morte.

Abstract: This article presents an introductory comment on what motivates Roland Barthes' interest in photography from his essay *La chambre claire: note sur la photographie*. It aims to demonstrate how in the photographic image is established the relationship between the operators “studium” and “punctum” and how they guide the anthropological look of the French writer on it when revealing the nexus between death and photography. Firstly, it shows how Barthes turns to photography taken by an “ontological desire” in the pursuit of its essence. It then presents the differences between these operators and their ways of cohabiting in the same photograph, in such a way that “studium” would be the study of the world, the culture of sedimented photographic knowledge, and the “punctum”, a detail that attracts, that pricks and mortifies the spectator and comes as a supplement, even being present always in the photography. Finally, it clarifies the relationship between death and photography, through the return of Barthes to private photos – a moment marked by the mourning the loss of his mother – by extending the notion of “punctum” to the condition of certification of presence, synthesized in the noema “that-was” [ça a été], that it is able to open a blind field in the image, make it thoughtful, and to lead the viewer to photographic ecstasy, to the amazement that aims at the awakening of the intractable reality.

Keywords: Barthes; Photography; Punctum; Studium; Death.

* Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES. E-mail: jrgbi@usp.br

Um voo panorâmico e apressado: Barthes e seu interesse pela imagem fotográfica

Qualquer discurso crítico moderno acerca da fotografia não pode prescindir de um exame atento do ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1979), de Roland Barthes, no qual o autor francês se detém, numa espécie de teoria da fotografia através de uma escritura romanesca, nessa temática. Considerada como sendo a última obra em vida de Barthes, ela foi escrita em 48 versos, como um diário íntimo, nos quais ele medita sobre o signo fotográfico, como espectador, em sua experiência profunda do tempo. A origem do livro parece ser dupla. Como ressalta Marty (2009, p. 206), primeiro, tratava-se de uma encomenda, feita por *Cahiers du cinéma*, de um livro sobre a fotografia, para efetuar uma meditação fenomenológica sobre o que o Barthes chamara de “intratável realidade”; segundo, pela dor da perda da mãe, com o intuito de homenageá-la, Barthes escreve um livro – um túmulo – ao inventar uma fórmula, produzir um tempo, criar uma ficção. Parece ser um livro para tentar dar conta do luto, da ausência do outro que lhe é próximo, nesse caso, sua mãe, a partir de um olhar que retorna às imagens privadas de uma época¹.

Entretanto, o interesse de Barthes pela imagem, segundo alguns leitores de sua obra², surge desde a publicação de *Mitologias*, em 1953. Nessa obra, o autor já inaugura uma análise crítica semiológica da imagem fotográfica na sociedade francesa da época. Ele elabora uma verdadeira desmontagem da linguagem fotográfica e revela a operação de uma suposta naturalização da cultura realizada pelo fotógrafo, que faz as palavras passarem pelas coisas, escamoteando o fundo ideológico dos discursos (FONTANARI, 2015, p. 59). Barthes então, desde antes da publicação de *A câmara clara*, assumia-se como crítico cultural desse mundo midiático indigno, no quadro de uma cultura francesa atravessada pela denúncia dos simulacros – a sociedade da simulação. O simulacro, nas palavras de Baudrillard, é a imagem hegemônica, “em que nada é encoberto”

¹ O manuscrito *Diário de luto* – textos escritos por Barthes entre 26 de outubro de 1977 e 21 de junho de 1979, após a perda de sua mãe – registra os momentos de dor, solidão e melancolia do escritor francês causados pela ausência da mãe. “Comecei de manhã, olhando suas fotos. Um luto atroz recomeça (mas não havia cessado). Recomeçar sem descanso (Sísifo)” (BARTHES, 2011, p. 136). Ao olhar as fotos de sua mãe, Barthes faz dela não uma figura ou personagem desse diário, mas aquela que o motiva a encontrar a justificação da *écriture* diante da incapacidade de tê-la novamente.

² Cf. FONTANARI, R. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* (2015); MOTA, L. T. *Roland Barthes: uma biografia intelectual* (2011), entre outros citados nas referências deste trabalho.

(BAUDRILLARD, 1991, p. 56) porque não haveria nela o que ser ocultado, tudo está dado a ver³.

O interesse de Barthes pelas imagens fotográficas pode ser notado também nos textos recolhidos no volume *O óbvio e o obtuso*, sinalizando que elas são mensagens e, por conseguinte, constituídas de um emissor, de um canal de transmissão e de um meio receptor. Nesse caso, a imagem fotográfica possuiria uma estrutura paradoxal, pois coexistiriam duas mensagens: uma sem código, que seria o análogo fotográfico (denotação) e a outra codificada, ligada ao caráter retórico da fotografia (conotação). O que está em jogo aqui ainda é um modo de como ler as imagens. Nesse mesmo volume, o texto “*o terceiro sentido*”, em certa medida, antecipa as noções de *studium* e *punctum*, que serão aprofundadas nesta proposta e nortearão o olhar antropológico de Barthes sobre a imagem fotográfica. Nesse texto, Barthes indica que haveria níveis de leitura das imagens: 1) nível informativo ou nível da comunicação, mais voltado à mensagem, aos elementos que a compõem; 2) nível simbólico ou nível da significação, algo como um léxico geral comum aos símbolos, um sentido que procura o destinatário da mensagem. O terceiro sentido seria aquele que não se pode nomear, mais desprendido da imagem, ou seja, “aquele que é demais, que se apresenta como suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidivo, proponho chamá-lo de *sentido obtuso*” (BARTHES, 1990, p. 47).

Ao Barthes, em *o terceiro sentido*, interessam a significação e a significância, noções rebatizadas por óbvio e obtuso, respectivamente. O óbvio é o signo pleno que “vem ao encontro do espectador, a *evidência clara*” (embora o obtuso também o seja), cujo sentido está colocado num sistema encerrado e pleno de significação. Já o obtuso parece “desdobrar suas asas fora da cultura, do saber, da informação”. O sentido obtuso é uma “emoção-valor”, “não está na língua [...], mas tampouco está na palavra”, não está no domínio da linguagem articulada; é “um significante sem significado”, por isso a dificuldade em nomeá-lo; em suma, “o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica) [...], ele é descontínuo, *indiferente* à história, ao sentido óbvio

³ Vale ressaltar que a reflexão de Barthes em sua última obra se restringe ainda à imagem analógica, que representa ou indicia o real, diferentemente da imagem digital, tomada como simulacro, que não manteria nenhuma relação com referente (ou o dito real). Para Baudrillard, o fascínio pelas imagens digitais (ou simulacros) seria fruto de uma “paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”. Neste artigo, propõe-se fazer um comentário sobre a fotografia analógica em Barthes sem fazer uma relação, mas apenas apontar caminhos, com o estatuto das imagens na contemporaneidade. Para aprofundar nesse tema da diferença, cf. FABBRINI, R. *O que há para ver na imagem que temos diante de nós*, jul. 2018.

(como significação da história)” (BARTHES, 1990, p. 47-48; 53-55). O sentido obtuso abre a fotografia para um outro campo, o fotográfico, no qual é impossível descrevê-lo, tampouco representá-lo. É o lugar onde a linguagem articulada é cessada e se revela como “*passagem da linguagem à significância*” (BARTHES, 1990, p. 57).

Em um voo panorâmico e apressado pelos escritos de Barthes, pode-se afirmar que o texto *o terceiro sentido* antecipa às reflexões de *A câmara clara* (as noções de *punctum e studium*), sobretudo quando o escritor francês toma as imagens como fatos de linguagem, vendo nelas um fundo escondido, enquanto objetos de cultura. Antes de adentrar nesses operadores barthesianos, faz-se importante perguntar: o que faz de *A câmara clara* um livro singular? Como um semiólogo que outrora denunciava o código em plena ação, agora, furta-se ao prestígio do código, para deixar-se envolver pela representação? Ou, nas palavras de Motta (2015, p. 31), “como pode alguém tão interessado nos signos verbais passar às imagens, antes postas no mesmo saco dos mitos?”; o que faz Barthes “querer nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe alçar-se sozinho à consciência afetiva?” Nesse último livro impressiona a consciência afetiva que dele emana, de modo que o afeto parece ter se transformado num método. No início, Barthes anuncia que, em relação à Fotografia, foi tomado por um “desejo ontológico”, queria saber o que ela era “em si” e por que ela se distinguia da comunidade de imagens (BARTHES, 1984, p. 12). Esse desejo reforça a singularidade de um escritor que não pretende analisar as fotografias através de um estudo técnico que “para ver o significante fotográfico, os técnicos são obrigados a acomodar a vista muito perto”, tampouco por estudos históricos e sociológicos que “para observar o fenômeno global da fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito de longe” (BARTHES, 1984, p. 17). Em ambos os casos, o fotógrafo se torna, sem sabê-lo, um agente da morte, quando não cessa de trazer depoimentos, testemunhos políticos, ou seja, quando força a ver um mundo esquadrihado, demasiadamente “estudado”.

Barthes percorre o campo fotográfico do mais alto grau do particular – o modo como se vê singularmente a fotografia – até o universal – quando esse campo se torna objeto comum, disponível a todos. Nesse trânsito entre o particular e o universal, Barthes procura pela essência da fotografia, por seu *eidós*, seu segredo, a partir do contato com fotos “privadas”. Perambulando de foto em foto, recolhidas em seus arquivos pessoais, o escritor francês não descobrira até então a natureza da fotografia e reconhece: “eu tinha que descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa

coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem” (BARTHES, 1984, p. 91). Embora esse vocabulário soe próximo à fenomenologia, ela somente lhe empresta um pouco de seu projeto e de sua linguagem. Mesmo sendo o discurso fenomenológico o único que resiste à positividade essencial de seus objetos, não se pode dizer, com segurança, que Barthes desejara fazer uma fenomenologia da fotografia. Talvez, sua suposta fenomenologia comprometia-se com a força do afeto, sendo este irreduzível a uma possível rede de essências; nesse caso, seria uma fenomenologia “vaga”, “cínica” – que suporta os arbítrios do autor –, uma vez que sustenta o paradoxo de Barthes ao nomear uma essência da fotografia e, assim, esboçar o movimento de uma ciência eidética da foto, por um lado, e conserva o sentimento intratável de que a fotografia é essencialmente contingência, singularidade, aventura, por outro. Admitindo o caráter paradoxal da fotografia, Barthes, longe de se ancorar numa ciência descritiva ou na formulação de um *corpus*, reivindica um saber das imagens mais visceral entre o espectador e a própria imagem que a ele se mostra através de um olhar sensível em contato direto, palpável e erótico. Por isso, ele se interessa pela Fotografia por “sentimento”, não como um tema ou como método analítico ou sociológico, “mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho, penso” (BARTHES, 1984, p. 39).

O prazer, o afeto e o desejo, tomados como preponderantes na análise barthesiana, não são suficientes para apontar qualquer privilégio da fotografia em relação a outros tipos de imagens. Por isso, Barthes se propõe a interrogar fotos privadas, uma delas relacionada ao luto recente da perda de sua mãe (a Fotografia do Jardim do Inverno). Ou seja, é a partir daí que ele avança na elaboração do que se pode chamar de “filosofia da fotografia”, marcada pela íntima relação entre fotografia, morte e amor⁴. Essa inquietude do olhar de Barthes ante a imagem fotográfica fez com que ele estabelecesse um par opositivo em torno do qual, conforme ele acreditara, orbitavam as fotografias e que, por conseguinte, traduziria conceitualmente o imaginário de um intelectual e a cultura de um saber fotográfico sedimentado: são as noções clássicas de *punctum* e *studium*.

⁴ Barthes procurava por uma espécie de estética subjetiva, um discurso original sobre formas que seriam capazes de integrar o vasto domínio de suas próprias emoções e sentimentos. Por essência, a sociologia e a técnica ignoraram o poder do “eu”. A fotografia, então, teve que engendrar para si novos “fragmentos de discurso amoroso”, na medida que qualquer imagem se referia essencialmente a “um objeto de desejo” ou a “corpo querido”. O “eu” afirmou-se além da comunidade e de suas normas retóricas, além da cultura e do aparato técnico criado inevitavelmente na modernidade. Nesse sentido, a fotografia não pertencia ao domínio do conhecimento, mas ao absoluto *desconhecido*, a um campo original da experiência humana sem nenhuma tradição epistemológica ou hermenêutica (TAMINIAUX, 2009, p. 103. Tradução nossa).

Os operadores barthesianos: *studium* e *punctum*

Ao olhar fotos por toda parte, reunidas, apreciadas em álbuns e que passaram pelo filtro da cultura, Barthes constatava que algumas delas provocavam nele “pequenos júbilos”, como se remetessem a um centro silenciado em si mesmo, e outras lhes eram indiferentes e se multiplicavam como “ervas daninhas”. Nessa perspectiva, ele engendra dois temas ou dois operadores na fotografia na tentativa de dar conta de seu interesse particular por ela: *studium* e *punctum*. A primeira vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo: aquilo que não tem pungência, enquanto a segunda vem do verbo *pungere*, de picar, furar e, extensivamente, aquilo que corta, fere, alfineta, mas também sensibiliza e comove.

O conceito de *studium* refere-se ao que está no enquadramento fotográfico, muitas vezes condensado numa imagem que se oferece ao olhar. Ele é “um campo vasto do desejo indolente, do interesse diversificado”, no qual se observa as intenções do fotógrafo, como operação de um “estilo”. Reconhecer o *studium* na fotografia consiste em compreendê-la como um campo de estudo, cujas mensagens que dela emanam são denotativas e conotativas; é um verdadeiro terreno do saber e da cultura, através do qual se lê “na Fotografia os mitos do fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles”. Esse terreno pode ser mais ou menos estilizado, sucedido, mas remete sempre a uma informação clássica. Nesse caso, a foto se torna *perigosa*, dotada de funções que consistem em informar, representar, surpreender, fazer significar e dar vontade, além de produzir um afeto *médio*, quase que um amestramento através dos “desempenhos” dos fotógrafos (BARTHES, 1984, p. 48-49).

Em outras palavras, o *studium* engendra um tipo de *fotografia unária*, isto é, aquela que transforma enfaticamente a realidade sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar, um mundo perfeitamente organizado que visa a “unidade”. Nessas imagens investidas pelo *studium*, a foto não grita, não fere, é homogênea, ingênua, sem intenção e sem cálculo (BARTHES, 1984, p. 66-67). Um dos exemplos apontados por Barthes para identificar o *studium* é a foto de William Klein, quando fotografa “Primeiro de Maio de 1959” em Moscou, ensinando como se vestem os russos em seus hábitos culturais. Essa fotografia permite

ao espectador um “infra-saber”, pois ela cumpre a função de informar aquilo que apresenta ao espírito: o óbvio (BARTHES, 1984, p. 51).

Se fotografia serve à Publicidade e se seu sentido é óbvio, claro e distinto – cuja semiologia está “limitada aos desempenhos admiráveis de alguns retratistas” –, ela não exerce seu papel, segundo Barthes, qual seja, de “induzir, vagamente, a pensar”, de deixar com que o *objeto fale*. Por esse motivo, os americanos rejeitaram as fotos de Kertész (1937), porque suas imagens “falavam demais”, sugeriam um sentido. Para Barthes, “no fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (BARTHES, 1984, p. 62). Nessa linha, Baudrillard também sublinha que a “foto é pensativa”, não enquanto “foto-reportagem” (o *studium*, o objeto enquanto referente) que transforma enfaticamente a realidade, sobressignificando-a, não dando a ver e a pensar o sentido que a excede, mas, sim, no sentido de que há uma “pensatividade do objeto, como a de alguém que nos olha sem nos ver. E há uma pensatividade do olhar fotográfico que não é justamente um ato de reflexão, mas um ato de pensamento sem pensamento, uma mirada sem alvo” (BAUDRILLARD, p. 11)⁵. Então, tal foto guardaria um enigma – indiciando algum segredo, mistério, recuo: uma “imagem-enigma” ou *contraimagem*⁶ – e revelaria sua natureza contingencial, ou seja, ela reproduziria infinitamente o que só ocorre uma vez, e, nela, o acontecimento jamais se sobrepassaria para outra coisa. Nas palavras de Barthes: “ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana [...] a *Tiqué*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável” (BARTHES, 1984, p. 13).

Essa foto, no modo como ela aparece singularmente ao espectador, causa em Barthes um *estalo*, exerce nele uma espécie de *aventura* (BARTHES, 1984, p. 36). Isso porque nela, por vezes, há um “detalhe que atrai” e emerge como um espanto inesperado que fere o espectador, a saber, o *punctum*. O *punctum* numa foto é aquilo “que punge e mortifica” o espectador. Ele é um detalhe da fotografia dado por acaso e para nada, não colocado lá intencionalmente pelo fotógrafo. Aqui, não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que se mostra ao espectador. Por isso o *punctum* é algo que fascina o corpo, como silêncio e vazio presentes em cada fotografia, como “a pressão do indizível

⁵ Baudrillard usa as palavras de Barthes tal como está n’A *câmara clara*. (BARTHES, 1984, p. 164). Se há uma noese sem noema, surge um problema paradoxal aqui: como é possível mirar uma foto sem alvo? Como olhar sem pensar? Como separar a atenção da percepção intelectual? A saída seria reter o olhar na interioridade do sujeito que olha?

⁶ Expressão de Baudrillard citada por Fabbrini. (FABBRINI, 2016, p. 248).

que se quer dizer”, como um “campo cego” e um indizível da imagem: o que se silencia no espectador porque o olhar não foi capaz de capturar. Segundo Barthes, “o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão”, e na imagem em que Duane Michals fotografou Andy Warhol com o rosto escondido pelas mãos, o jogo de esconde feito por Warhol não esconde nada, faz parte do *studium*, pois não é o gesto que se torna *punctum*, mas “é a matéria um pouco repelente dessas unhas espatuladas, ao mesmo tempo moles e sem cutícula” (BARTHES, 1984, p. 42; 86; 73-75).

É importante ressaltar que admitir esse par opositivo não fecha a imagem somente num dos operadores, ou seja, *studium* e *punctum* coabitam, uma co-presença, na mesma foto. Cabe aos olhos do espectador reencontrá-los e deixar-se ferir. Por maior que seja a dificuldade de explicar o *punctum* nas imagens fotográficas, Barthes oferece aos seus leitores alguns exemplos: na foto de William Klein, alguns garotos de um bairro italiano de New York (1954), o que lhe fascina são os “maus dentes” do garoto; na foto de Lewis Hine, “anormais em instituição”, New Jersey (1924), seu olhar obstinado não se volta às deformações da cabeça das crianças (maiores em relação ao corpo), mas aos detalhes “descentrados”, ou seja, a enorme gola Danton do garoto e o curativo no dedo da menina (BARTHES, 1984, p. 71;78). Nesse sentido, o detalhe fere pelo caráter não-intencional do fotógrafo, “ele se encontra na coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso”, de modo que se revela como acréscimo, mesmo já estando nela. Esse detalhe diz apenas do instante do evento, como um “kairós” do tempo e do desejo, em que a vidência do fotógrafo se constitui simplesmente porque ele estava lá. Esse detalhe, como um *estalo*, provoca no espectador um abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (BARTHES, 1984, p. 76-77).

Se na primeira parte do livro, Barthes denomina o *punctum* como “detalhe que atrai”, como “suplemento” ou “algo que vem a mais” – cujo intelecto é incapaz de apreender, mas o corpo reivindica porque silenciosamente é espicaçado –, na segunda parte esse conceito se expande e se envolve de uma dimensão nostálgica, de dramaticidade e de intensidade; é um outro estigma, “é o Tempo, é a ênfase dilaceradora”, sintetizados no *noema* “isso-foi” [*ça a été*], sua representação pura (BARTHES, 1984, p. 141).

Barthes inicia a segunda parte do texto relatando a difícil tarefa, numa tarde de novembro, após a morte da mãe, de organizar fotografias privadas, pois não esperava reencontrá-la.

Ali ele encontra a Foto do Jardim de Inverno⁷. Para Marty (2009, p. 208-9), esse ato de “revisitar as fotos” tem unicamente o real como objeto de desejo, pois pretende fazer o real aparecer, convocá-lo através de experiências profanas, cotidianas, comuns aos homens, na vivência do luto. A fotografia da mãe será o elemento revelador daquilo que ele sempre buscara. Nesse sentido, esta segunda parte do livro se assemelha a um romance, na medida em que está construída com base numa estrutura ficcional, pois, ao passo que decide não mostrar a foto do Jardim de Inverno, Barthes induz o leitor a abandonar-se no imaginário, incita-o à tarefa de sentir a pungência do fotográfico e institui uma descoberta teórica (o que é a foto *para mim?*) e literária (como falar de minha mãe?). Sendo assim, essa foto se torna o fio condutor para ele interrogar a evidência da fotografia em sua relação com o amor e com a morte.

O nexa entre fotografia e morte

Como mola propulsora de seu livro, a Foto do Jardim do Inverno não deveria causar em Barthes uma rememoração do passado, mas a atestação de que o que nela se vê é real, “esteve lá”, existiu. Esse será o *noema* da fotografia, (“isso-foi”), ou ainda: o “intratável”, algo que aconteceu lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o desejo, como um traço que não precisa ser explicado e que espanta o espectador inesgotavelmente. A presença da coisa na fotografia jamais é metafórica, de modo que seu traço inimitável é a impossibilidade de negar a presença do referente em carne e osso, em pessoa. A foto de William Casby, “nascido escravo”, autentifica a existência da escravidão, não por documentos históricos, nem por semelhança ou lembrança, mas por realidade. A essência da escravidão é posta a nu, dada sem mediação do historiador, “estabelecida sem método”. Nesse caso, o *noema* é intenso porque autentifica, mesmo quando é doloroso, e o *punctum* é a certificação da presença, da existência, da verdade (*É isso!*). Por isso, “a

⁷ Eu estava “procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. [...] De um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando um grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com o teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898) e seu irmão tinha sete. [...] A Fotografia do Jardim de Inverno, esta era bem essencial, ela realizava para mim, utopicamente, a *ciência impossível do ser único* (BARTHES, 1984, 101-106).

foto é literalmente uma emanção do referente” (BARTHES, 1984, p. 120-1) e não fala daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi.

Nesse sentido, para Barthes, a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa, ou seja, a imagem fotográfica não é como a linguagem cujo infortúnio (mas talvez sua volúpia) consiste em não se autenticar a si mesma, mas, pelo contrário, é a própria garantia da realidade, sem invenção, mesmo sabendo que essa realidade é sempre contingente. Para ele, a fotografia inaugura uma concepção mítica do tempo em que vida e morte, presente e passado se confundem. Ela cessa com o mito da impossibilidade da crença na história, dado que o passado contido nela é tão seguro quanto o presente, “o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca” (BARTHES, 1984, p. 30). A fotografia imobiliza o tempo de modo excessivo e exclui qualquer purificação ou *catharsis*; nela, nada pode se recusar ou se transformar. Ela possui uma violência fundamental não porque mostra violências, mas porque não permite ao espectador ver nada mais além do que espaço concreto do signo fotográfico. Isso faz da fotografia plena, lotada, desprovida de futuro: não há qualquer protensão, mas retenção. Como bem observa Marty (2009, p. 210), a fotografia coloca o tempo num reverso exorbitante, a lembrança e a contralembrança, toda sensação se transforma no seu próprio luto, e todo medo, no medo de uma catástrofe que já aconteceu. Vê-se aqui uma experiência profunda do tempo, produzida pela anterioridade da morte, uma experiência do tempo pressionada pela própria realidade.

O realismo da fotografia, e Barthes se considera um realista, a impede de ser tomada como cópia do real, mas como *analogia* da realidade (emanção do real passado), contrária à arte e ao natural ilusório. Diante de uma foto, o espectador só pode ter a sensação do real, diferentemente de uma pintura, porque aquela o perturba antropológicamente, devido à sua construção espectral de realismo (FONTANARI, 2015, p. 92). Entretanto, deve-se levar em conta que o realismo da fotografia é contingente e só faz sentido singularmente para uma subjetividade, uma vez que ele pode permanecer oculto e seu véu não se desvelar para um outro espectador. Nisso consiste o porquê de algumas fotos pungirem o espectador e outras não. Assumindo-se realista, Barthes se volta à perspectiva antropológica da imagem ao escapar às discussões habituais sobre a imagem realizadas pela sociologia e pela semiologia e ao admitir nela um vínculo umbilical com a ideia da morte, ou seja, a própria imagem já está impregnada da morte.

O nexa entre fotografia e morte é posto aqui porque a anterioridade da morte se torna a lei inexorável da existência. Para Barthes, os jovens fotógrafos que se dedicam à captura da atualidade, não sabem que são “agentes da morte”, pois este “é o modo como o nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o fotógrafo é, de algum modo, profissional” (BARTHES, 1984, p. 137). Colocar a fotografia em relação com a morte, enquanto testemunho do “isso-foi” e já não é mais, enfatiza um traumatismo que se renova a cada dia ao olhar uma foto, pois ele escancara a morte do espectador no futuro. A foto de um jovem condenado ao enforcamento por tentativa de assassinato, “Lewis Pane: ele está morto e vai morrer”, fotografado em sua cela por Alexander Gardner, evidencia bem o “isso-foi” e o “isso será”, ou seja, essa foto porta um silêncio dramático que revela o prenúncio da morte para um sujeito ainda vivo. De modo que sua pungência é esta equivalência: esteja a pessoa morta ou não, qualquer fotografia é uma catástrofe que já ocorreu e que ainda estremece e espicaça o corpo, é a certeza do inevitável. Este “curto-circuito” temporal representa uma nova dimensão do *punctum* como algo dinâmico, pois pode ser lido abertamente na fotografia histórica como “um esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142). E esse “novo” *punctum* fotográfico traz, portanto, o signo imperioso da morte futura, sendo assim que se deve pensar o enigma da foto, como algo fascinante e fúnebre⁸.

Seguindo nessa nova dimensão que o conceito de *punctum* adquire na segunda parte do livro, observa-se que ele abre “um campo cego” na imagem, uma vida exterior ao retrato, e estimula o espectador ao desejo de conhecê-lo, além de ser “campo indizível”, diante da incapacidade de dar nome ao que o perturba. Ele é como um *elo* que relaciona o invisível e o indizível, um extracampo sutil como se a imagem conduzisse o desejo, o saber e a intuição para além daquilo que se oferece à visão no quadrante fotográfico. Nesse sentido, o conceito de *punctum* barthesiano não estaria somente atrelado à subjetividade do espectador, mas também à objetividade do olhar do outro imóvel na foto que o olha, “pois a fotografia tem esse poder de me olhar *direto nos olhos*” (BARTHES, 1984, p. 164)⁹. Ela é a prova viva de uma íntima relação que vincula o espectador e o

⁸ Para Taminiaux (2009, p. 141), “A *câmara clara* estabelece um forte vínculo entre fotografia e morte porque a morte é, em essência, aquilo que não pode ser totalmente divulgado ou compartilhado. Posso de fato compartilhar minha linguagem, meu corpo e até mesmo minhas posses, mas não minha morte. Sempre permanecerá a minha morte, através do qual afirmo minha diferença existencial e meu ser irredutível. Ela nunca será puramente transparente, nem será totalmente compreensível para o outro.”

⁹ Essa afirmação barthesiana aponta para o tema da “dimensão contratransferencial do olhar” presente na obra *O que vemos, o que nos olha*, do escritor francês Georges Didi-Huberman, que é bastante lida

sujeito da fotografia. Um olhar que retém para dentro de si o amor e o medo. Um olhar que continuamente insiste em olhar quem se coloca diante da foto. Portanto, o *punctum* se revela como esse extremo infinito do olhar, que se abre à contemplação, que possibilita acreditar que algo do que foi capturado pelo olho da câmara do fotógrafo reside ali e permanecerá para sempre, podendo recuperar, em última instância, a totalidade da coisa representada.

Considerações finais: o olhar de Barthes

Toda essa incursão realçando alguns pontos do pensamento barthesiano em torno da imagem fotográfica permite afirmar um poder puro de uma subjetividade individual que extrai uma verdade existencial da imagem. Uma verdade da fotografia que é muito particular, como um segredo que separa Barthes do mundo exterior e afirma seu isolamento ou sua solidão. A foto do Jardim do Inverno é guardiã desse segredo e não faz sentido partilhá-lo com outrem (os outros veriam nela apenas o *studium*), porque ela aprisiona o olhar de Barthes, conserva o indizível e o improvável, afeta-o, abre uma ferida ao pungi-lo e o faz reconectar com a experiência de um amor vivido pela mãe, após a sua perda. Apesar de algumas imagens privadas serem apresentadas ao longo do ensaio, Barthes não ensejou criar uma teoria ou um *corpus* ao se deter sobre elas. Pois, seu pensamento antevê que essas imagens significariam o fluxo de estímulos visuais que a sociedade contemporânea impõe às pessoas diariamente através de revistas, de publicidades, e de modo mais acentuado na tela total. Logo, o olhar de Barthes será sempre o de quem resiste à lei cultural da reprodução infinita de signos, a um sistema de simulação frenética que tenta suprimir um tempo de intimidade face à imagem. E mais, um olhar não apenas seletivo, mas contemplativo, tanto que uma fotografia não é, para o escritor francês, um objeto de consumo instantâneo ou de uma gratificação estética, mas o lugar de uma verdade “*para mim*”, capaz de levá-lo *au-delà*, numa intensa e particular experiência do ver.

atualmente e fica como sugestão de leitura. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Por fim, embora este tempo atual seja marcado pelo consumo das imagens, tendo-as como mediadora das relações pessoais, é preciso confiar nas imagens, pensar através delas. Barthes, antevendo o que aconteceria na sociedade dos simulacros, aponta dois caminhos possíveis ao final do ensaio: “louca ou sensata, a Fotografia pode ser uma ou outra” (BARTHES, 1984, p. 175). Ou seja, ela pode se limitar à tagarelice cotidiana do *studium*, cujo realismo permanece relativo, e foi denunciado por Barthes excessivamente ao realçar o desempenho do fotógrafo: suas intencionalidades, seus desejos de registrar deformações e monstruosidades do mundo, muitas vezes temperado por hábitos estéticos, que fazem das imagens mero reflexos ou simulacros enganosos. Por outro lado, a imagem fotográfica pode ser “louca” na medida em que seu *punctum* escapa à condição de simulacro, para assumir a de testemunho, de rastro, de traço, de vestígio, de índice de acontecimentos da existência, na medida em que alude àqueles fotógrafos sem estilo, que simplesmente estavam lá onde a cena ocorreu e nada mais.

Portanto, ao espicaçar o espectador, o *punctum* na imagem faz reavivar no interior do sujeito a experiência do “nada dizer”, deixando o detalhe remontar à sua consciência afetiva. O *punctum* torna a imagem pensativa, desencadeia nela, como sublinha Fabbrini (2016, p. 250), uma circularidade entre o saber de um objeto representado e o não saber da intratável realidade, resultando numa “zona de indiscernibilidade”, que é o próprio imponderável. Ou, nas palavras de Barthes, o *punctum* toca o espectador, é uma visão tateante que o conduz ao “êxtase fotográfico”, isto é, ao espanto que visa o despertar da “intratável realidade” (BARTHES, 1984, p. 175). Sendo assim, através das noções de *studium* e *punctum*, enquanto par opositivo e tensional, Barthes lança uma crítica sobre o mundo das imagens e ressalta a importância de se abandonar ao imaginário ou à “loucura do olhar”, antes de qualquer tecnificação da visão. Ele suscita a discussão sobre uma imagem que evoca um pensamento sobre si mesma, ao colocá-la num plano do afeto e da sensibilidade e não somente num plano intelectual e reflexivo. Além disso, Barthes incita o espectador a olhar singularmente cada imagem, na certeza de que ela é o *locus* de uma verdade *para mim* e guarda em si um enigma/segredo para aquele que se coloca diante dela, enquanto corpo visível e tateante, condenado à finitude da existência, mesmo ainda que sinta e respire.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. O terceiro sentido. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.

BAUDRILLARD, Jean. *A fotografia como mídia do desaparecimento*. CISC: Centro disciplinar de semiótica da cultura e da cultura e da mídia. Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em 01.07.2021.

_____. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

FABBRINI, Ricardo N. Imagem e enigma. In: *Viso. Cadernos de estética aplicada*. São Paulo, n. 19, p. 240-262, jul-dez, 2016.

_____. *O que há para ver na imagem que temos diante de nós*. Entrevista com Ricardo Nascimento Fabbrini. Por Fernanda Albuquerque de Almeida (PGEHA-USP). Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1693/html>. Acesso em 13.07.2021.

FONTANARI, Rodrigo. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: EDUC, 2015.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2011.

TAMINIAUX, P. *The paradox of photography*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.