

## **A FOTOGRAFIA, A ARTE, A VIDA E A MORTE: DIÁLOGO, QUESTIONAMENTO E REVERÊNCIA A ROLAND BARTHES**

**Paula Cabral**

*Não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, ou o corpo que ela representa; amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos; seja admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo, etc.; mas esses interesses são frouxos, heterogêneos (...); e se tal outra me interessa muito, eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o estalo. (...)*

Barthes, 1984: 35-36

### 1. A essência

**“Pois o que me importa não é a “vida” da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios (...)”**, escreveu Roland Barthes em uma das inebriantes páginas de “A Câmara Clara”.

O livro pode ser interpretado como a tentativa de Barthes de argumentar e justificar a sua visão e o seu pensamento em relação ao lugar e ao valor da fotografia no mundo: para a cultura, a sociedade e o sujeito de uma época.

Entretanto, como desde há muito se compreendeu, o texto é uma particular e densa viagem interior por pensamentos e sentimentos de um intelectual extremamente sensível e vulnerável aos acasos da vida, que sofre com a morte da pessoa que mais amou. É o relato e as conclusões da experiência voluntária de lidar com pulsões, instintos, sentimentos e sensações de vida e morte. Longe de ser a tentativa de exorcizar o sofrimento, é prioritariamente a entrega e a reflexão a essa experiência, como maneira de não perder a proximidade e o vínculo com o ser amado.

Assim, sua linha de pensamento que é subjacente às suas mais intensas e subjetivas experiências afetivas, determina lugares e “conceitos” sobre questões que envolvem o fotográfico.

Nesse debate, (...), entre a subjetividade e a ciência, eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)? Aceitei então, tomar-me por mediador de toda a Fotografia: eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, universal sem o qual não haveria fotografia (Barthes, 1984: 19)

Resgatando reflexões de Barthes no livro referido, é possível concordar, discordar e desenvolver um panorama parcial sobre a banalidade, a intensidade e os fluxos de sentimentos, de vida e de morte que algumas fotografias nos apresentam pessoal e culturalmente.

A Fotografia é uma arte pouco segura, tal como seria (...) uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis (Barthes, 1984:32-33)

Entretanto, ao se estabelecer diálogo com Barthes e seu texto, é preciso considerar obviamente a época de sua escritura que apesar de não tão distante da atualidade, não se insere na era das frequentes mudanças tecnológicas e conceituais referentes à fotografia que vivemos hoje em dia, e que poderiam possibilitar ao autor diversas e divergentes reflexões. Em especial, o “*boom*” das imagens digitais aconteceu depois da publicação da “*Câmara Clara*” e da morte de Barthes. Esse “*detalhe*” poderia interferir diretamente em algumas lógicas e conclusões referentes a uma maior e mais constante produção/observação de imagens a partir das técnicas e procedimentos analógicos, ainda que o autor se coloque prioritariamente na condição de “*observator*”.

Independentemente de qualquer situação, mais distante ou mais recente, para quem resolve mergulhar num estudo e em reflexões sobre o fotográfico e sobre a relação fotografia – observador, as perguntas são muitas:

1 - de onde vem a capacidade da fotografia (ou das fotografias, como preferiria Barthes) de suscitar sentimentos e experiências tão distintos e paradoxos?

2 - Que poder imagético é esse que nos lança à vida, à morte, aos sentimentos mais profundos, ou ainda e contrariamente às sensações e reações mais insignificantes e desconsideráveis?

3 - Conceito ou técnica? O que é mais importante quando se trata de observação, apreciação, envolvimento fotográfico? E é importante para quem / em que contexto?

4 – É possível valorar um tipo de fotografia em detrimento de outro? Realista / documental ou artística? (Quem valora? Em que contexto e com que poder se faz isso?)

5 – Em que campo ou especificidade podemos “encaixar” e padronizar o fotográfico (isso é possível?)?

Ora, muitas outras perguntas podem ser elaboradas e poucas delas podem ser respondidas com precisão, quando se pensa nos vários âmbitos e aspectos referentes ao ato de fotografar e ao ato de se observar uma fotografia. Detenhamo-nos, para dialogar, apoiar e questionar Barthes, no segundo: o ato de observar.

Em sua primeira parte, “A Câmara Clara” aborda essencialmente dois pontos básicos e distintos, referentes à observação fotográfica: o **studium** e o **punctum**, que se distinguem justamente por tratarem de naturezas diferentes de observação e envolvimento com a imagem fotográfica.

Segundo Barthes, **studium** é a palavra encontrada em latim para definir o que ele designa como “*afeto médio*”, “*quase um amestramento*”. Em outras palavras e sinteticamente, **studium** é o que de cultural e socialmente aprendido nos leva individual / coletivamente a perceber, observar e descrever uma fotografia.

**Studium** (...) não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo **studium** que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no **studium**) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (Barthes, 1984: 45-46)

Assim, em geral, é a partir da ideia desse elemento que interagimos com as milhares de imagens fotográficas que temos contato diariamente. Ou seja, uma ou mais imagens “registradas fotograficamente” de uma mesma cena, campo ou situação podem despertar o interesse e a sensibilização individual porque o contexto e a cultura na qual nos inserimos sugere e clama por essa sensibilização. Esse tipo de envolvimento, que provém prioritariamente de aspectos culturais, sociais e racionais é o tipo de interação e afetividade que Roland Barthes define como “média”.

O segundo elemento se opõe ao **studium** na medida em que não se refere a um investimento de consciência e intelecto na busca por uma interação ou pelo encontro com um sentimento ou significado na observação da imagem. A este elemento ou ideia Barthes nomeou **punctum** (referência latina a algo como “pungir”).

E é justamente pelo caminho desse segundo elemento de observação fotográfica que o autor deseja seguir. Assim, segundo ele, é a fotografia que consegue fazer o sujeito individual e particular submergir em si, nas suas experiências e memórias as que mais importam.

Ora, alguns críticos de Barthes e de “A Câmara Clara” analisam negativamente o fato de que essa “linha teórica” estabelecida pelo autor tenha como base, referência e ponto de partida algumas questões, sentimentos e reflexões profundamente pessoais. Mas será que o mérito não está justamente nesses pontos? Será que não é necessário, quando se trata de arte e produção de cultura, teorizar sem “academizar”? Será que teorias sobre arte e ciências humanas devem ser essencialmente formais e impessoais? Será que Roland Barthes não está correto ao desejar que a carga afetiva que envolve sua interação com a fotografia não seja analisada através de sistemas simplistas, padronizantes e redutores?

Ele escolhe debater e analisar fotografias a partir de uma relação apaixonada com o tema. Sendo assim, será que a imparcialidade e a impessoalidade “acadêmico-científica” seria possível? Será que podemos fazer qualquer análise simplesmente teórica quando estamos apaixonados por um tema?

Todas essas questões não nos cabe responder no espaço de um ensaio (nem poderíamos, já que são questões que envolvem todo um sistema

estabelecido. De qualquer forma, elas não poderiam deixar de perpassar esse texto...)

Voltemos à “Câmara Clara”, reverenciando-a e admirando o autor pela coragem e ousadia de escrever um texto acadêmico-afetivo que permite o envolvimento pessoal, artístico e humano do leitor...

Após exemplificar o que definiu como **studium**, Barthes afirmou que o “conceito” de **punctum** e a observação fotográfica que advém dessa natureza é da ordem do “to love”, enquanto o **studium** é da ordem do “to like”, já que envolve uma busca que pode-se chamar de intelectualizada por um significado ou uma compreensão da imagem fotográfica.

Aqui enfrentamos a ousadia de complementar o lugar e a definição de **punctum**, que apesar de muito intensa, soa incompleta, quando Barthes afirma que é advinda do verbo “to love”. Isso porque mais e para além de provir do amor, o encontro subjetivo e exclusivo com o que punge numa imagem fotográfica, pode também eclodir da raiva, do nojo, do preconceito, da dor e de muitas outras sensações e sentimentos do humano que podem ou não em sua essência estarem vinculados com o que definimos como “amor”.

Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazío (pouco importa que o referente seja irrisório) (Barthes, 1984: 77)

Em outras palavras: o **punctum** é encontrado no contato. No contato afetivo e efetivo. No fragmento, visível ou invisível que a imagem traz. No fragmento que te joga em si. No fragmento que te atira nas profundezas de suas memórias, experiências e sentimentos mais doloridos. Ou mais apaixonados. E mais intensos. “Gozo imediato” e não compartilhável. Imersão e movimento em si mesmo. Elemento que desestrutura o ser, que desestabiliza o afeto, que faz reviver, ou imergir de forma incontrolável no mais profundo e protegido universo particular.

Punctum é o elemento que quebra, perturba, fere, mortifica, apunhala. (...) é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial (Barthes, 1984:69)

Objeto parcial de um todo, o *elemento “punctual”*, é o detalhe da imagem que pode ou não ser percebido pela consciência e pelo intelecto, e que individualmente, a partir de experiências memorialísticas, sensitivas e brutalmente intensas chama o sujeito a uma interação: emocional, expressiva, íntima e profundamente vivificante / mortificante. Isso difere de gostar ou apreciar uma fotografia. Muito mais do que apreciação, ser chamado pelo “punctum” é mergulhar, sem prévia opção, nos labirintos mais desarmados e asilados da alma.

Portanto, é improvável que a experiência de uma *“imersão afetiva involuntária”* possa ser compartilhada em seu processo, ou ainda que uma proposta de viver coletivamente esse momento dê certo. Há de se ter muito claro que esta é uma vivência que envolve essencialmente o subjetivo, o pessoal e o individualmente experienciado e experienciável. Ou seja, é uma sensação definitivamente subjetiva e singular que pode acontecer, quando menos se espera e tampouco se decide vivê-la.

O compartilhar dessa experiência se refere apenas ao compartilhar de seu rastro, já que apenas o que se passou é compartilhável, sendo seu momento presente intensamente particularizado.

Citar exemplos de *“imersão involuntária”*, imagético-fotográfica nesse sentido, é portanto, entregar-se ao outro. Já que a experiência é apenas compartilhável quando se torna rastro / passado, a concessão para a participação de um outro nesse acontecimento se refere a uma permissão de entrada para uma intimidade invisível e protegida. É a revelação do caos interno através de uma situação ou um contexto retórico.

Na experiência de *“imersão involuntária”*, nossa afetividade, nossa memória e nossas experiências são chamadas, reavivadas, revividas ou reconstruídas através de um ou alguns elementos / fragmentos constituintes de uma imagem.

As análises e reflexões de Roland Barthes ao longo da escritura de *“A Câmara Clara”* discorrem sobre essas duas possibilidades de observação das imagens fotográficas e interação com o fotográfico. Inicialmente, fala de imagens aleatórias, para exemplificar seu pensamento e sua lógica a partir dos elementos de observação sugeridos por ele.

Todavia o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado. Willian Klein fotografou os garotos de um bairro italiano em New York (1954); é comovente, engraçado, mas o que vejo, com obstinação, são os maus dentes do garoto (Barthes, 1984:71)

Em seguida e para a segunda metade do livro, Barthes trata mais especificamente de uma foto ou DA FOTO que legitima toda a sua reflexão sobre a Fotografia: a foto de sua mãe ainda criança no jardim de inverno.

Sabidamente, o autor não mostra essa fotografia que considera tão pungente para si; porque se compartilhar o *punctum* de uma imagem é apenas compartilhar seu rastro e retoricamente dividir a sensação, as memórias e os sentimentos que ela traz, não é necessário e nem aconselhável que a imagem seja apresentada, pois haveria um grande risco de que ela fosse vista de forma banalizada e formalista por alguém outro que não experienciou com a mesma intensidade o contexto e a situação afetiva que faz com que essa fotografia se diferencie de outras tantas, ainda (e provavelmente) que para uma única pessoa.

Entretanto, é interessante notar que em outros momentos do texto, o autor aponta possíveis “*punctuns*” em fotografias aleatórias, e algumas raras vezes apresenta fotografias que o movimentam, ou nas palavras dele próprio, “*conduzem a uma aventura*”, sem que ele identifique o elemento / fragmento fotográfico que o movimenta internamente. O incômodo acontece nos momentos nos quais os apontamentos aparecem (como por exemplo, quando o autor afirma que o *punctum* é o colar da mulher fotografada, ou ainda o dente do garoto fotografado) e nada mais é dito; nenhuma experiência é compartilhada nesse sentido; apenas uma descrição racional do que é pungente para Barthes na fotografia referida. Não há rastro de experiência aí.

Nadar, em sua época, fotografou Savorgnan de Brazza cercado por dois jovens negros, vestidos de marinheiros; um dos dois grumetes, curiosamente colocou a mão na coxa de Brazza; esse gesto incôgruo tem tudo para fixar meu olhar, constituir um *punctum*. E no entanto, não é um *punctum*; pois imediatamente, quer queira ou não, eu codifico a postura como

“bizarra” (o punctum, para mim, são os braços cruzados do segundo grumete) (Barthes, 1984: 80)

Para o leitor que já concluiu que apesar de seu rastro poder ser compartilhado, a situação de imersão involuntária em si, a partir de uma imagem fotográfica, não possa ser facilmente definida por um elemento visível e “apontável” na fotografia, é quase dolorido observar de maneira formal e banal os apontamentos “*punctuais*” do autor, ao mesmo tempo em que ele amenizando essa incomoda sensação, diz que o que se pode nomear não é capaz de ferir e que “*a impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio*”.

Quando afirma que dar exemplos de punctuns é entregar-se, é muito mais interessante pensar que o que Barthes quer dizer se refere à própria e subjetiva experiência com essa imagem e ao seu compartilhar retórico; não simplesmente ao apontamento de um elemento ou fragmento da imagem, que pode e provavelmente se apresentará ao leitor / espectador como uma banalidade rompida pela curiosidade sobre a vivência sensorial e emocional que alguém experienciou diante dela.

Bob Wilson me retém, mas não chego a dizer por quê; quer dizer, onde: será o olhar, a pele, a posição das mãos, os sapatos de tênis? O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua. (Barthes, 1984: 83)

Assim, se torna muito mais interessante a sua dúvida sobre o que na imagem de Bob Wilson e Phil Glass, realizada por Robert Mapplethorpe, o retém do que saber dos elementos referenciais exatos que ele apresenta como pungentes nas outras fotos. Não há, nesses casos, como foi afirmado anteriormente, um compartilhar de experiência, mas sim uma identificação “po(u)nctual” do que vem a ser o elemento mobilizador ou imobilizador da foto, retentor da atenção e dos sentimentos do autor.

Ou seja, Barthes, em seu fluxo contínuo e diário de pensamento para a escrita do texto (que escreveu em 48 dias, sendo um pequeno capítulo por dia)

se contradiz em alguns momentos, para voltar à coerência logo nos capítulos seguintes, ou ainda exemplificar algumas reflexões de maneira completamente paradoxal ao que tinha afirmado anteriormente. Outras vezes afirma algo questionável e só se explica capítulos depois.

O leitor atento e curioso que o acompanha se confunde e discorda dele, para logo em seguida concluir que essa incoerência é parte de um caminho trilhado dentro de um texto que se constrói, se desconstrói e se reconstrói em relação aos caminhos, pensamentos e sentimentos de quem o escreve e de quem o lê com a mente aberta e com o impulso de uma paixão vibrante.

## 2. *Fotografia, arte, vida e morte*

*O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na fotografia, de um tempo, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação.*

Barthes, 1984: 132

Ao afirmar que apenas a fotografia documental apresenta a possibilidade da pungência, Barthes elimina qualquer possibilidade de envolvimento “*punctual*” e / ou de imersão involuntária do observador com a “*fotografia arte*”.

Isso porque, segundo ele, qualquer arranjo ordinário para a fotografia faz com que ela perca o potencial de *ferida* ou *loucura* que as fotos retiradas de qualquer contexto e padrão formal apresentam.

Ora, em outras palavras Barthes afirma que apenas as fotografias documentais podem fazer pungir, podem ferir, podem causar distúrbios apaixonados e/ou conflituosos no sujeito observador.

Mas será que podemos cegamente concordar com Barthes, quando já experienciamos um prazer intenso ao observar uma produção artístico-fotográfica? Ou ainda quando já experienciamos uma repugnância profunda por alguma foto? Ou então, quando experienciamos qualquer sentimento ou

sensação intensos, que rememoram e reconstroem nossas experiências anteriores, diante de uma composição fotográfica?

Nesse sentido, o pensamento Barthesiano não considera a possibilidade real de envolvimento emocional com a fotografia-arte. Sendo assim, leva em conta que *studium* e *punctum* em hipótese alguma se encontrarão. Ou seja, segundo o texto, desde que haja uma intencionalidade expressiva de quem produziu a imagem fotográfica, não é possível que essa imagem traga “aventura” ou “desordem emocional” a qualquer observador. Assim como não é possível, segundo Barthes, que uma imagem arranjada previamente dentro de uma classificação ordinária como “arte”, “reportagem” ou “técnica” seja potencialmente pungente.

A fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu noema é esquecido e conseqüentemente sua essência não age sobre mim [...] (Barthes, 1984:172).

Tudo isso porque, de acordo com o autor, a potencial loucura da fotografia só pode ser encontrada na fotografia desconectada do *studium*, da intencionalidade e de um objetivo em mostrar ou apontar algo.

Dessa maneira, Barthes se coloca numa posição anteatral quase diderotiana (Fried, Michael: 2008), diferindo do ideal imagético defendido por Diderot entretanto, por considerar que os personagens da fotografia devem participar da imagem, através da pose, dos gestos e dos olhares para a câmera, sendo essa participação espontânea muito menos *teatral* do que a alheação do personagem da imagem proposta pela anteatralidade diderotiana, que segundo a visão de Barthes mostra, pode ser ainda mais teatral, já que pode envolver intencionalidades de ambos os lados: de quem produz a imagem e de quem é “objeto” dessa produção.

Apesar de todo o esforço para convencer o leitor de que a fotografia arte (ou reportagem, ou técnica) não pode ser pungente, Barthes se contradiz quando afirma ao longo do texto que o *punctum* pode aparecer só depois, para além de qualquer intencionalidade anterior de produção fotográfica, porque envolve a relação subjetiva do observador com a imagem. Ora, em sua contradição o autor nos convence; porque só podemos acreditar e defender que a relação do observador com a fotografia pungente está além de qualquer

*studium* prévio de composição e produção da imagem. O que fere, o que apaixona, o que faz imergir e o que desestrutura o ser advém de experiências memorialísticas sensíveis particulares e isso não se relaciona com qualquer advento de produção da fotografia (a não ser para o próprio artista fotógrafo e não para o observador que estabelece relação com a imagem).

Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a , como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa (Barthes, 1984:147).

Discordamos da lógica barthesiana e concordamos com sua incoerência no que se refere a esse aspecto, pois quem se envolve emocionalmente com a arte em geral, e dentro disso com a fotografia-arte, conhece muito bem o potencial pungente, assim como a efetiva pungência de *certas* imagens (que representam ou não a realidade e que são ou não cenas realistas, com referente demarcado) que podem, às vezes, tal como as fotografias de família, permanecerem “grudadas” nas lembranças, memórias e sentimentos subjetivos do observador fotográfico. Isso não descarta a falta de significado de muitas outras dessas imagens (meramente formais), porém, defendemos a loucura da fotografia-arte, ao contrário de Barthes, porque a vemos especialmente como expressão intensa sublimadora dos sentimentos mais profundos do artista-fotógrafo; que às vezes atingem (ou não) em cheio os sentimentos e experiências mais profundos do sujeito observador da imagem produzida.

Isso porque ao olhar uma imagem e se envolver com ela de forma apaixonada e/ou conflituosa, desestruturante e/ou sublime, o sujeito tem despertados em si sentimentos, memórias e pulsões de vida e morte. Ou seja, o noema “*isto foi*”, que segundo Barthes é intrínseco à fotografia, também e concomitantemente pode ser “*isto é*”. A cena fotográfica é ida (foi). Os sentimentos, as entrelinhas, a vida e a morte que a fotografia apresenta ao olhar e à experiência subjetiva de seu observador é fato (é).

Nesse sentido outra “*fala-escrita*” de Barthes nos apresenta boa argumentação em relação às imagens pungentes, nos fazendo remetê-la tanto

às situações de fotografia pessoal e/ou documental, quanto como às fotografias arte.

Ele afirma que para saber o quanto uma fotografia é desestabilizadora é preciso não vê-la, mas sim lembrar dela. Assim, essa lembrança e os sentimentos que ela desperta, para além da descrição ou denotação da imagem é que marcam a potência desestabilizadora / desestruturante / aventureira que ela mantém para o sujeito. É o quanto a fotografia apresenta de pulsões de vida e morte, do que é ou do que foi *realmente* vivido e experienciado, que a coloca num lugar afetivo e sensível ou ao contrário, num lugar cultural e racionalizado, dentro de uma subjetividade específica. Ou seja, as fotografias, todas elas, são vida e morte; e isso depende sempre e exclusivamente de quem é o sujeito que as vê.

[...] a era da fotografia é também a era das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. – E sem dúvida o espanto do “ISSO-FOI” desaparecerá. Já desapareceu. Sou, não sei por que, uma de suas últimas testemunhas (testemunha do inatural), e este livro é seu traço arcaico (Barthes, 1984: 140)

---

**Paula Cabral** é artista, escritora, professora, mestranda da área de literatura e fotografia pela Faculdade de Educação da Unicamp e especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação pelo Instituto de Artes da mesma universidade. E-mail: [paulacdcbra@gmail.com](mailto:paulacdcbra@gmail.com)