

# Câmera Clara, um diálogo com Barthes\*

Oswaldo Santos Lima  
Universidade Federal do Paraná

## Índice

1	Punctum e Studium . . . . .	2
2	Ainda sobre o punctum . . . . .	5
3	Pequenas considerações sobre o corte fotográfico . . . . .	5
4	Tangência punctual . . . . .	6
5	Referências Bibliográficas . . . . .	6

No livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes tece conceitos úteis para qualquer pesquisador que se envolva com o universo das imagens fotográficas. Nesta derradeira obra Barthes estabelece uma relação entre a câmera clara, onde a imagem para ser reproduzida necessita da mão do homem, e a câmera obscura que produz uma imagem ligada ao referente através de sua emanção luminosa.

O texto se constrói entre a escrita acadêmica, precisa e analítica, e a literária, emocional e metafórica. Desta forma qualquer tentativa de análise se vê amarrada por esses dois pólos, que ora nos afastam de um pensamento analítico e ora nos aproximam de suas proposições conceituais. Entretanto, o caráter emocional da escrita somente aprofunda

seu teor científico pois aproxima o leitor da essência da imagem fotográfica.

Barthes, logo no início de seu texto, nos antecipa as dificuldades metodológicas enfrentadas por quem deseja analisar a fotografia.

“Quem podia guiar-me? Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira constituir um corpus) a fotografia se esquivava.” (BARTHES, 1984, p.12).

Por conseguinte Barthes se projeta como mediador, como medida do saber fotográfico, como atesta:

“Decidi então tomar como guia de minha nova análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo.” (BARTHES, 1984, p. 35).

Para então assinalar as três práticas ligadas à fotografia: fazer, suportar e olhar. O fazer representado pelo Operator. O olhar representado pelo Spectator, posição assumida pelo autor. O suportar se referindo ao Spectrum e ao referente e sua condição inevitável de retorno do morto.

---

\*Texto apresentado no VI Lusocom (integrado no III Congresso Sopcom) que teve lugar nos dias 21 e 22 de Abril de 2004, na Universidade da Beira Interior, Covilhã.

Ao se posicionar como Spectator para análise, Barthes se afasta da Foto-segundo-o-fotógrafo.

“No entanto, dessa emoção (ou dessa essência) eu não podia falar, na medida que nunca a conheci; não podia unir-me à corte daqueles (os mais numerosos) que tratam da Foto-segundo-o-fotógrafo.”(BARTHES, 1984, p. 21, grifo nosso)

Contudo, o corte metodológico que o coloca na posição de spectator, parece não ser capaz de afastá-lo da emoção do operator que é, durante o livro, diversas vezes imaginada.

“Eu podia supor que a emoção do Operator (e portanto a essência da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo) tinha alguma relação com o “pequeno orifício” (estênopo) pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer “captar” (surpreender)” (BARTHES, 1984, p. 21)

Barthes funde, na sua idéia de estênopo, dois orifícios distintos: o visor – enquadramento – e o pequeno orifício – responsável pela indicialidade da imagem fotográfica.

“A moldura se tornou o primeiro filtro de acesso ao universo exterior e janela metafórica ao ligar o mundo interno ao externo, o interoceptivo ao exteroceptivo, o *operator ao spectator* numa dinâmica de relações latentes do aparelho e agora realizadas pela vontade e obra humana. O fascínio

inicial que se detinha no orifício de entrada dos raios luminosos, janela responsável pela contigüidade física do referente, foi migrando para uma outra janela na fotografia contemporânea. Do orifício, que dá conta da representação figurativa do referente, passa-se à moldura, que representa o poder daquele que opera o aparelho” (CAETANO & LIMA, 2003, p 137)

## 1 Punctum e Studium

Barthes afirma sobre o punctum:

“O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 1984 p. 46)

O punctum não está relacionado com as intenções do fotógrafo, com a cultura do operator, com sua visão do mundo. Ele depende do spectator se sentir ferido, pungido por determinada imagem. Ao contrário do studium que é uma espécie de educação, de “saber” que permite encontrar, para Barthes, o operator e suas intenções.

“É o studium, que 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.” (BARTHES, 1984, p. 45)

Segundo Barthes o punctum se subdivide em: forma e intensidade. O primeiro dá conta do detalhe da imagem que irá feri-lo.

Esse detalhe está na imagem e pode vir a ser uma gola, um colar, uma pedra onde a sua condição dentro do quadro remeta a um extra campo, um campo cego.<sup>1</sup>

“ O punctum é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 1984, p. 89)

No que concerne a intensidade o punctum que, não é o detalhe, mas sim o tempo e sua ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”)<sup>2</sup>, sua representação pura. Nem todas as imagens nos oferecem um punctum. Algumas permanecem inertes ao olhar provocando-nos apenas um interesse geral, um studium.

Porém, no avesso do processo, encontramos a figura do operador e a necessidade de relativizar o conceito de punctum. Parece-me obrigatório fazê-lo neste momento através da análise do processo fotográfico.

“Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados*

<sup>1</sup> Este efeito se dá ao nível do discurso e pode ser caracterizado pelos estudos de Hjelmslev

<sup>2</sup> O “isso-foi” é a representação de um tempo vivido (do sentido) e não de um tempo cronológico, linear, físico e empírico.

*que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção ( relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco)”. (DUBOIS, 1994, p. 66)

O operador, ao fotografar, corta o fluxo natural da vida transformando a forma do que era íntegro em parcial e o tempo que era contínuo em fragmento. Seu espaço topológico determina sua mirada sendo ele o tanto de real – enquanto corpo – que define parte do golpe que está pronto a desferir. Seu corpo apóia o aparelho que o permite se lançar ao imaginário. A lâmina do obturador e o estrangulamento do diafragma cortam a realidade em pequenas fatias.

“A foto aparece desta maneira, no sentido forte, como uma fatia, única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*” (DUBOIS, 1994, p. 161)

O ato fotográfico, no exato instante da tomada, aprisiona, dentro do mecanismo da câmera obscura, um tempo inatural. O aparelho coleciona pequenas lâminas de passado, subtraídas de um espaço pleno. Óbvia violência constitui a tomada.

“Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um

plano do real e exclui, rejeita, re-nega a ambiência. Sem sombra de dúvida, toda a violência (e a predação) do ato fotográfico procede essencialmente desse gesto do *cut*.” (DUBOIS, 1994, p. 178)

Porém, a enunciação fotográfica é fruto de uma decisão do operator. Seu dedo determina o momento exato da machadada e, portanto, do crime que terá como prova irrefutável a imagem revelada.

“SIRS, I have received Act II, Scene II of “L’Acte Photographique,” wich you were kind enough to send me. I am deeply moved, and feel I must tell you how sensitive I am to your devotion to the action of our great masturbatory finger on the shutter connected to the subversive agent that is our visual organ ( see the dioptric of Descartes’s “Discourse on Method”). (BRESSON, 1999, p. 105)

Ao fugir da latência, pela aceleração química ou pela emanação luminosa do pixel, o corpo bidimensional da fotografia vem à tona expondo o operator e seu crime passional. Impossível não relacionar este instante ao “momento decisivo”<sup>3</sup> Bressoniano e a força do *punctum*. Supõe Barthes, ao relativizar sua posição de spectator, ser a emoção do operator o poder de surpreender, através do estênopo, sua presa. Esta suposta emoção não seria a equivalente ao *punctum* spectator? Não seria ela a “ferida” que leva o operator a eleger um instante em detrimento de

<sup>3</sup> E a seu dedo masturbatório, verdadeiro órgão do fotógrafo, e revelador do prazer solitário do fotógrafo.

outro e acionar sua guilhotina, aprisionando na latência da câmera obscura, mais uma fatia de tempo-espaço? A fotografia é, para o operator, o desejo de aprisionar a ferida e de reter na prata ou na eletrônica do pixel, o detalhe que lhe punziu quando na visualização da cena através de seu visor – pequeno simulacro da imagem. Não haveria, dessa forma, imagem criada pelo ato fotográfico sem a manifestação de um *punctum operator*.<sup>4</sup> A condição para a existência da imagem é a ferida que, no momento da tomada, o operator cauteriza na prata.

“Com o *punctum*, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage.” (SAMAIN, 1998, p. 130)

Para o operator, o *punctum* é a essência do ato, o detalhe que lhe confere verdadeira paternidade.

O *punctum operator* é a inscrição sobre a superfície do material, tão bem denominado de sensível, de um inconsciente manifesto. Ao fotografar o fotógrafo age como uma retro-câmera. Há uma referencialidade externa, uma imagem que irá aderir ao seu sensível quando, este positivo (referencial) encontrar, através da ótica-química, seu equivalente negativo.<sup>5</sup>

“E isso ainda mais porque tudo ocorre de fato na interioridade do pensamento do sujeito. Afinal, se

<sup>4</sup> Relativização conceitual que visa dar conta da emoção e de sua significação, para o operator, quando do ato de tomada da fotografia.

<sup>5</sup> Esta dupla face negativo-positivo (interioridade-exterioridade)trabalha aqui no sentido de oposição e de contigüidade física.

a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótica-química.” (DUBOIS, 1994, p. 316)

O fotógrafo expõe, através da fotografia como aparelho psíquico, sua imagem invisível, o que lhe foi inscrito na memória psíquica e que agora explode pelo confronto com a cena.

“*Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Nesse sentido, a foto sempre será assombrada. Sempre será, em (boa) parte, uma imagem mental.*” (DUBOIS, 1994, p. 326)

## 2 Ainda sobre o punctum

“A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados.” (BARTHES, 1984 p. 46)

Interessante observar esta primeira aparição do termo *punctum* no “A Câmera Clara”. Ao determinar que o *punctum* é um pequeno buraco é irresistível lembrar que a emoção

do operador está ligado a outro pequeno orifício, desta vez real, o visor e sua capacidade construtora da imagem.

Parece também existir uma analogia, na ordem do operador, para a subdivisão do *punctum spectator* em forma<sup>6</sup> e intensidade. O visor limita, enquadra e ao fazê-lo se torna pequeno simulacro da imagem por onde o fotógrafo também recorta e isola o elemento *punctum* que o fere. Este detalhe remete o fotógrafo para um campo cego (inconsciente) que se manifesta pelo ato da tomada. O segundo *punctum*, ligado ao noema “isso-foi”, atua para o operador através de sua imagem mental, de sua memória psíquica. Pois se é verdade que tudo se inscreve na memória psíquica, o que volta do passado<sup>7</sup> é, em parte, o que compõe a tomada da foto, o “isso-foi” para o operador.

## 3 Pequenas considerações sobre o corte fotográfico

A engenharia de algumas câmeras proporciona ao fotógrafo uma visão além do corte cego de uma mono-reflex. São câmeras dessa natureza as famosas Leicas da série M que Bresson<sup>8</sup> usou durante toda a sua carreira. Nesses aparelhos, ao se olhar pelo visor, se vê mais do que apenas o quadro que irá constituir a imagem. Vê-se também o extra-quadro, ou seja, as adjacências da cena, apenas separada por pequenas guias que servem ao operador como fronteira entre o registro e o não-registro. Sendo assim, até o der-

<sup>6</sup> Forma no sentido de seleção e combinação, por meio de unidades figurativas.

<sup>7</sup> No sentido de tempo vivido (memorial) e não de passado cronológico.

<sup>8</sup> Henri Cartier-Bresson somente fotografava com Leicas municiadas com objetiva normal (50 mm).

radeiro instante da tomada, a imagem pode ser alterada levando-se em consideração o que se apresentava para além da cercadura do registro. Este tipo de aparelho trabalha com um interessante conceito: um extra-quadro de registro que é, ao mesmo tempo, parte do visível. Poderíamos supor que, em muitas fotografias do mestre Henri Cartier-Bresson, exista um “momento decisivo” alheio ao registro mas pertencente ao “tempo”<sup>9</sup> deflagrador do disparo. Um *punctum operator* que determinasse o exato instante do disparo mas não fosse petrificado por ele.

“For me the camera is a sketch book, an instrument of intuition and spontaneity, the master of the instant which, in visual terms, questions and decides simultaneously. In order to “give a meaning” to the world, one has to feel oneself involved in what one frames through the viewfinder”(BRESSION, 1999, p.15)

Em um encontro de fotógrafos, na Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, recordo-me de Sebastião Salgado afirmar que, em seus famosos ensaios documentais<sup>10</sup>, expõe apenas um segundo sobre o tema retratado. Reside nesta afirmação uma verdade matemática que sempre me incomodou. Um livro desse autor tem centenas de imagens. Suas exposições são gigantescas. Porém, se calcularmos que em média cada tomada seja da ordem de 1/250 de exposição, estaríamos então, de fato, restritos a observar apenas um segundo de cada um de seus

grandes ensaios. A dimensão temporal ínfima de cada exposição é capaz de revelar toda uma narrativa sobre temáticas indubitavelmente complexas. O “instante decisivo” Bressoniano parece agir aqui em consonância ao que até agora denominamos *punctum operator*, se é que as semelhanças entre um e outro permitem classificá-los como diferentes.

#### 4 Tangência punctual

O *punctum* é, ao meu ver, um forte elo entre *operator* e *spectator*. Sua manifestação dupla e relativizada aproxima importantes partes do fazer fotográfico. O *spectator* ao observar uma foto, onde testemunhe um *punctum*, determina, de certa maneira, um novo quadro a fim de isolar o que lhe punge. Ao cercar o que lhe fere ele subverte o enquadramento original e, dessa maneira, o *spectator* se lança à aventura do *operator*.

O *punctum spectator* é um eco do instante indicial, puro e decisivo que caracteriza o *punctum operator*. Entretanto, em cada tomada existe, para o fotógrafo, uma cicatriz obrigatória e necessária; e para o *spectator*, em cada fotografia, uma facultativa e latente ferida. De qualquer modo, parecem compartilhar a mesma dor.

#### 5 Referências Bibliográficas

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

BRESSION, H. C. *The mind's eye: writings on photography and photographers*. New York, 1999.

<sup>9</sup> Intensidade emocional, pontual do disparo.

<sup>10</sup> Trabalhadores e Êxodos para citar apenas dois.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

SAMAIN, E. (Org) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.