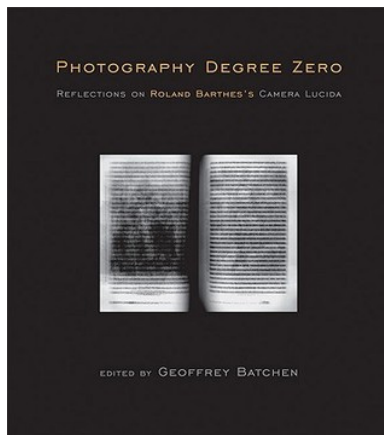




# Visões da *Câmara clara*

//////////////////// *Reuben da Cunha Rocha*<sup>1</sup>



## Resenha

BATCHEN, G.(Ed.).  
*Photography degree zero.*  
Reflections on Roland  
Barthes's Camera lucida.  
Cambridge: MIT Press, 2009.

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: reubencr@gmail.com

**Resumo**

Cerca de 30 anos após o aparecimento de *Câmara clara*, Geoffrey Batchen, professor de fotografia da City University of New York, oferece uma visão panorâmica da história da recepção dessa obra em contextos de língua inglesa. Compilação de 14 artigos previamente publicados em livros e periódicos anglo-americanos, *Photography degree zero* é um passeio pelas linhas interpretativas que se enredaram na leitura da obra de Roland Barthes desde o início dos anos 80, logo em seguida à morte do autor.

**Palavras-chave**

Fotografia, *Câmara clara*, Roland Barthes.

**Abstract**

About 30 years after the appearance of *Camera lucida*, Geoffrey Batchen, professor at the City University of New York, offers an overview of the history of this book's reception in English language contexts. Compiling 14 articles previously published in Anglo-American books and journals, *Photography degree zero* conduces a trip through the interpretive fields tangled at the reading of Roland Barthes's work since the early 80s, shortly after the author's death.

**Keywords**

Photography, *Camera lucida*, Roland Barthes.

“Este livro vai decepcionar os fotógrafos”: Roland Barthes avisa numa entrevista, meses antes da publicação de *Câmara clara*. A razão disso é ele tomar “o fenômeno foto em sua novidade absoluta na história do mundo”, assumindo a posição de um homem “ingênuo, não cultural, um pouco selvagem, que não parasse de se espantar com a fotografia” (BARTHES, 2004, p. 499). Nesse livro, ele se desvincula de todos os instrumentos que costumeiramente poderiam esclarecer o *medium* fotográfico (técnica, estética, história, cultura) e se lança numa fenomenologia desejante, uma ontologia do afeto, ou uma autoanálise semiótica.

Vê algumas poucas fotos, algo ocorre, ele é movido: o que ocorre? Por que algumas o tocam, ao contrário da maioria, e de que modo o afetam? Desse “ingênuo” ponto de partida (como um primeiro homem sobre a Terra observando a Lua), não se valendo de saber fotográfico, mas de sensações conceituais, ele começa a explorar o mecanismo do desejo, concentrado nos efeitos que uma fotografia possa ter sobre a percepção. “A foto me toca se a retiro de seu blabláblá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’ etc.: nada a dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva” (BARTHES, 1984, p. 84-85). Especulativo e experimental, o pensamento se constrói nas reações sentidas pelo corpo, apostando numa “transparência do meio” ou na inexistência de um código fotográfico, que permitisse unir diretamente o olhar à presença ausente do objeto.

A suspensão da linguagem no vínculo amoroso com o referente é a hipótese afetiva motivada pela morte recente de sua mãe, e

o livro tem parte no trabalho de luto. Coloca-se um paradigma idiossincrático, temperamental, pelo qual Roland Barthes almeja uma “ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis” (1984, p. 34), para culminar no conceito de *punctum*, que captura o olhar sendo por ele criado: o contingente contra o codificado, duplo desvio, da cultura e da intenção do fotógrafo como princípios organizadores da imagem.

A coletânea organizada por Geoffrey Batchen mapeia o impacto imediato e longo que *Câmara clara* teve e continua a ter no debate anglo-americano. Com contribuições de professores norte-americanos e britânicos de teoria literária, história da fotografia, artes visuais e outros campos das humanidades, estão em *Photography degree zero* os indícios e tendências da repercussão do pensamento fotográfico de Roland Barthes em ambientes de língua inglesa, compilando 14 artigos, a maioria anteriormente publicada em livros e periódicos, a partir de 1982, dois anos após a aparição francesa de *Câmara clara*.

A maioria dos artigos, portanto, não foi pensada para esse volume, o que faz com que se repitam na apresentação de conceitos e contexto da obra. Ainda assim, é interessante perceber como operam em função de diferentes problemas e as sutis variações conceituais que emergem da simples mudança no foco de interesse. Outro aspecto de destaque é a discussão da tradução de *Câmara clara* enquanto problema teórico, uma vez que afeta o desempenho conceitual do livro.

Alguns caminhos interpretativos se fazem notar como tendências, coincidindo entre os trabalhos e revelando focos de interesse da recepção. O primeiro deles busca recuperar conexões eludidas (ou desviadas) pelo próprio Barthes, fazendo remissões a campos de saber que o autor havia rejeitado. A psicanálise, em especial, protagoniza essa vertente — algumas vezes dando lugar a uma psicanálise da pessoa de Barthes.

Victor Burgin (“Re-reading *Camera lucida*”) ensaia uma totalização do pensamento do autor, buscando “resolver” tendências conflitantes entre as suas obras e com relação às suas fontes conceituais. Em particular, mira o gesto contraditório de *Câmara*

*clara* recorrer ao mesmo tempo a Lacan e à fenomenologia, uma vez que esta última rejeita o conceito de inconsciente. Burgin pretende sanar a “lacuna”, inserindo no raciocínio do livro a noção de inconsciente trabalhada por Barthes em “O terceiro sentido”, texto de 1970 em que discute alguns fotogramas de Eisenstein.

Ainda em nome da psicanálise, aparece a leitura de Gordon Hughes (“Camera lucida, circa 1980”), que toma o livro como interpretação do conto “The sandman”, de E.T.A. Hoffman, a partir do qual se desenha o tema da “loucura da fotografia”. Na verdade, uma interpretação da leitura que Freud realiza do conto, em “O estranho”, que forneceria um princípio estrutural às ideias de Roland Barthes. Por sua vez, Margaret Iversen (“What is a photograph?”) entende a mesma obra de Barthes como seu comentário velado ao seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, de Jacques Lacan. Iversen interpreta a partir de Lacan o “encontro com o real” sugerido por Barthes na experiência fotográfica, segundo o qual a essência da fotografia está naquilo que ocorreu, e a arte fotográfica seria a capacidade de anular-se como mídia, “não ser mais um signo, mas a coisa mesma” (BARTHES, 1984, p. 73), emanação persistente do real a partir do ocorrido.

É certamente útil esclarecer as propriedades de conceitos que Barthes, sempre evasivo, costuma descarnar de seus ambientes de origem. No entanto, tais leituras “regressivas” desconsideram que essa mesma prática terminológica do autor é fundamental em sua obra, uma tática semiótica, cujos efeitos têm a ver com a insistência de Barthes em que a produção de heterodoxia é a política da escrita, a política do intelectual. Não apenas sua obra é evasiva de si mesma, abrindo flancos de ação a cada vez surpreendentes, como também seu uso dos conceitos alheios é desviado ou de superfície, não remete ao campo original, mas produz derivações ao sabor da ocasião. Falta às tentativas de esclarecimento conceitual um esforço no sentido de demonstrar como funcionam os desvios do autor, ou seja, como ele impede que os conceitos permaneçam idênticos às suas proposições iniciais.

Esse primeiro modo de interpretação é modulado por outro tipo de experiência associativa, em que *Câmara clara* é aproximado

pontualmente de outras obras do autor, não em tentativas de dar coerência a uma trajetória descontínua, mas criando conexões que não estão dadas em seu trabalho.

Jane Gallop (“The pleasure of phototext”) pensa o erotismo da fotografia a partir da noção barthesiana de “prazer do texto”. Presta atenção ao vocabulário de Barthes, que, tomando a fotografia enquanto emanção direta de um corpo, abre espaço para metáforas relacionadas a carne, pele, toque. Percebe ainda o *punctum* como o erótico na foto, uma vez que revela o desejo de quem olha e ao mesmo tempo penetra o olhar, animando-o e sendo por ele animado.

Jay Prosser (“Buddha Barthes”) identifica e diferencia as fases do pensamento do autor em relação à imagem, com atenção à sua descontinuidade. Do mitólogo analista da ideologia nas imagens ao semiólogo dedicado à sua retórica, ele em seguida trata de despistar o sentido da fotografia, fazendo-a exceder como puro significante em *Roland Barthes por Roland Barthes* e *O império dos signos*. Prosser então analisa esse último momento, estabelecendo relações entre ideias do autor e os conceitos do budismo que aparecem no livro sobre o Japão e em *Câmara Clara*, pensando o *punctum* em correspondência com uma definição de satori, “ao mesmo tempo o passado e o real” (BATCHEN, 2011, p. 95).

Eduardo Cadava e Paola Cortés-Rocca (“Notes on love and photography”) entendem o livro sobre a fotografia enquanto discurso amoroso, a partir do subtexto sobre a mãe que perpassa toda a reflexão. Também há destaque para o vocabulário em seu uso específico por Barthes. Os “barthemas” (jogando com os biografemas criados pelo autor) são a linguagem herética inventada por ele a partir de termos como “sujeito”, “imagem”, “referente”, dissolvendo paradigmas de análise numa teoria do devir fotográfico: “modelos se tornam imagens, imagens se tornam sujeitos, e sujeitos se tornam fotografias” (BATCHEN, 2011, p. 109). Barthes, assim, tornaria impossível sustentar “a abstração que chamamos de referente”, uma vez que o próprio objeto representado passa a existir somente no instante em que se deixa fotografar. O artigo deriva daí uma definição do *punctum* como aquilo que não pode

ser visto previamente, e que irá perturbar a legibilidade da foto a partir do temperamento afetivo daquele que vê. Isso ocorre por uma rede de substituições que impede mesmo o *punctum* de ser aquilo que é: se ele é o que está na foto e ao mesmo tempo é acrescentado pelo olhar, então não existe uma única forma de ler a “indexicalidade” da fotografia. Barthes, desse modo, operaria uma inversão da “violência ontológica” da tecnologia fotográfica, que retira do mundo um fragmento. O *punctum* é o fragmento criado no olhar, nomeia os efeitos da imagem no corpo do sujeito observado e do observador (p. 122).

Outra tendência entre os artigos, curiosamente minoritária, é a aproximação com repertórios fotográficos diferentes dos retratos preferidos por Barthes. Michael Fried (“Barthes’s punctum”) busca testar os conceitos propostos em *Câmara clara*, deslocando-os para experiências fotográficas excluídas da análise no livro. Em especial a de pessoas que não sabem que estão sendo fotografadas, e portanto oferecem expressões privadas ao olhar, irreduzíveis à que oferecemos conscientemente à câmera, as quais Barthes privilegia em seu livro.

Aqui aparecem problemas de forçar uma teoria geral da fotografia na qual existe um trabalho de temperamento e arbítrio, em que as fotos, como o próprio Barthes afirma, servem mais para provar uma tese, têm valor “essencialmente argumentativo” (2004, p. 501). As escolhas de Fried apenas confirmam as do próprio Barthes, o que suscita um artigo-resposta de James Elkins (“What do we want photography to be? A response to Michael Fried”), reagindo contra a recusa conveniente de toda uma série de experiências fotográficas que poderiam arruinar o conceito de *punctum* (BATCHEN, 2011, p. 174-175).

Para Elkins, a tentativa de um engajamento absolutamente pessoal nas fotos produz uma ideia frágil do que é a fotografia. A escolha de Barthes seria pela “fotografia vernacular”, que se sustenta nas figuras, cenas reconhecíveis, nas quais a memória do espectador encontra um espelho mais fácil (p. 176). Eis um ponto crucial do debate, pois, para “preservar” o *punctum*, Michael Fried chega a criticar a fotografia digital porque ela facilitaria

o descolamento do referente, abolindo a transparência da foto. Elkins explica de que modo é possível deslocar o *punctum* mesmo em contexto analógico, dependendo do processo empregado, e, ao contrário, como é possível, em fotografias digitais, fazer funcionar o *punctum*, que além do mais é um hábito perceptivo e pode se estender a imagens não figurativas, mesmo que sejam um território não familiar ao pensamento de Barthes.

O artigo também detalha alguns procedimentos digitais de fabricação de imagens, especialmente no campo da ciência, raciocinando a partir de processos de representação dos átomos. É o único texto que aproxima o pensamento de Roland Barthes da produção contemporânea, optando por repertórios que não apenas confirmam as formulações do autor. E também o único que descreve e raciocina os processos técnicos fotográficos, rompendo com a generalidade “Fotografia” que Barthes mantém, ainda que a declare insustentável: embora diferente em cada foto, o *punctum* possui uma estrutura estável na percepção. Acompanhando os exemplos de Elkins, nota-se de que modo saber diferenciar as diversas experiências fotográficas (algo somente possível na diferença técnica) enriquece a percepção, não a oblitera.

Por fim, uma série dos trabalhos, situada nos estudos culturais, problematiza uma das análises mais emblemáticas de *Câmara clara*, sugerindo que é racista a leitura da foto da família negra americana feita por James Van Der Zee em 1926. Barthes (1984, p. 71) fala mesmo “do conformismo, do endomingamento, um esforço de promoção social para enfeitar-se com os atributos do Branco (esforço comovente, na medida em que é ingênuo)”. Carol Mavor (“Black and blue. The shadows of *Camera lucida*”) se lança contra essa descrição, ela sim ingênua, pois estereotipada, e a partir disso conecta a história da fotografia à história do colonialismo e da modernidade, considerando que os códigos de iluminação se desenvolveram em função do rosto branco. Shawn Michelle Smith (“Race and reproduction in *Camera lucida*”) faz um esforço no sentido de “salvar” o livro dessa condição, e tenta argumentar que suas formulações podem ser ativadas “sem que se reproduzam os impulsos raciais e sexuais que o texto apresenta”, ou seja, seu



“paternalismo racista, que negligencia a autorrepresentação da mulher afro-americana” (BATCHEN, 2011, p. 243-245).

Margaret Olin (“Touching photographs: Roland Barthes’s ‘mistaken’ identification”) discute a mesma questão, talvez de forma mais complexa, especulando ricamente em torno do erro de identificação do *punctum* nessa fotografia. Como se sabe, Barthes sugere o *punctum* da foto da família americana primeiro nos “sapatos de presilhas da negra endomingada”, para mais tarde no livro escrever que o verdadeiro *punctum* é o colar que ela traz no pescoço, um “fino cordão de ouro trançado” também usado por uma tia sua (de Barthes) em foto da sua própria família. Mas é o segundo *punctum* que constitui o erro, pois a mulher na fotografia traja um colar de pérolas, não esse cordão de ouro. A autora relaciona a falsa identificação à leitura de Barthes para a foto do jardim de inverno, onde estariam a sua mãe e um tio, crianças, e para a qual culmina *Câmara clara*, sem contudo ser revelada ao leitor.

Ela argumenta que na verdade não existiria a foto da mãe, mas a reminiscência de uma fotografia de Kafka aos seis anos de idade, descrita por Walter Benjamin em sua “Breve história da fotografia”, ensaio publicado na mesma edição de *Le nouvel observateur* da qual Roland Barthes extrairia as fotos para seu livro. A imagem de Kafka tampouco aparece na edição, é a descrição feita por Benjamin que inspira o semiólogo a deslocar a mãe de outra foto — esta sim reproduzida em *Câmara clara* (BARTHES, 1984, p. 155) —, em que ela apareceria, com o tio infante, na companhia do avô, e que Barthes apresenta como sendo de seu pai quando criança, e não de sua mãe. A figura grave do avô é quem articula o ilusionismo, uma vez que traja um “chapéu grande demais”, assim como Kafka descrito por Benjamin. É uma brilhante argumentação em torno de pistas falsas, entrando no jogo de detetive proposto pelo livro, afinal descrito por Barthes (2004, p. 500) como um “suspense intelectual”. Por livre associação, e pelo gosto de despistar, ele teria realocado a imagem da mãe, com intercessão da imagem de Kafka, na inexistente foto do jardim de inverno. Jogos de presença e ausência nesse livro sobre a perda, ligando ainda o *punctum* à definição de Sartre (a quem o livro é dedicado) para a imagem

mental, “um modo que o objeto tem de estar ausente em sua própria presença” (BATCHEN, 2011, p. 83).

Tudo isso para demonstrar de que modo o caráter indicial pode se perder da fotografia. Que algo tenha “estado ali” não é mais necessariamente a fonte de sua atração: a foto do jardim de inverno é forte o bastante para sobreviver à possível inexistência, por causa das relações estabelecidas entre as fotografias do afeto de Barthes, seus entes queridos e completos desconhecidos. A leitura da família negra é unilateral, equivocada, assimila a diferença no desejo imperial do olhar, que não está de modo algum fora da cultura. Mas nas substituições criadoras que engendra também é capaz de deslocar o índice fotográfico, que não mais funciona entre a imagem e o referente, mas entre a imagem e o olhar, “índice performativo” ou de identificação.

## Referências

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

\_\_\_\_\_. “Sobre a fotografia”. In: BARTHES, R. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATCHEN, G. (Ed.). *Photography degree zero*. Reflections on Roland Barthes’s *Camera lucida*. Cambridge: MIT Press, 2009.

*submetido em: 10 jan. 2013 | aprovado em: 8 maio 2013z*