

A ESTÉTICA DO REAL FOTOGRÁFICO NA OBRA A *CÂMARA CLARA* DE ROLAND BARTHES

THE AESTHETICS OF THE PHOTOGRAPHIC REAL IN THE WORK OF THE *CAMERA CLARA* BY ROLAND BARTHES

Luciano da Silva Façanha¹

<https://orcid.org/0000-0003-1178-4018>

Marco Aurélio Nogueira da Silva²

Resumo: O presente artigo analisa a questão do que é o real apreendido pela fotografia e suas vinculações a uma estética da realidade própria abordada por Roland Barthes em sua obra *A Câmara Clara*. Com isso, no decorrer do processo, demonstrar, a partir da referida obra, o extenso leque de possibilidades de reflexão sobre o fenômeno fotográfico com todas suas particularidades sobre o real captado, abstrações, análises e demais aspectos elencados pelo referido autor.

Palavras-chave: Real; Estética da Realidade; Fenômeno; Fotográfico.

Abstract: This article analyzes the question of what is the real apprehended by photography and its links to an aesthetics of reality itself addressed by Roland Barthes in his work *The Camera Clara*. Thus, in the course of the process, to demonstrate, from the referred work, the wide range of possibilities of reflection on the photographic phenomenon with all its particularities about the real captured, abstractions, analyses and other aspects listed by the aforementioned author.

Key-words: Real; Aesthetics of Reality; Photographic; Phenomenon.

¹ Doutor em Filosofia, Professor da Universidade Federal do Maranhão – UFMA / São Luís-Maranhão, Brasil. luciano.facanha@ufma.br

² Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA / São Luís-Maranhão, Brasil. Técnico do Judiciário Administrativo. marcoareliohq@yahoo.com.br

Introdução

*Fotografo para mostrar que o mundo
em que gostaria de viver existe.*
(Doisneau, Robert, 1912-1994)

O presente artigo discorre sobre a obra *A Câmara Clara* (1980) do autor Roland Barthes e suas implicações com a fotografia, tais como o objeto fotografado, o real captado (ou não), a relação do expectador e a fotografia, o fotógrafo e sua relação dialética com essa arte e demais reflexões que tal obra desperta a todos que possuem o prazer de apreciá-la.

Entretanto, antes de adentrarmos a uma análise mais acurada sobre a mesma, iremos traçar uma evolução do homem e sua relação com a imagem e seu desejo de registro de immortalização de momentos vivenciados, produzidos, experimentados. Este trabalho também discorrerá sobre o autor da referida obra e que motivos, intenções e desejos o levaram a esse espanto filosófico para com a fotografia. Veremos que a partir de uma foto em especial, Barthes se viu magnetizado por tal imagem e a partir daí começa todo seu estudo que resultou na obra *A Câmara Clara*.

Como sabemos, com o advento de miríades de novidades tecnológicas, o mundo não é mais o mesmo e as diversas formas de artes não ficaram sem serem tangenciadas pelos tentáculos da modernidade; seja o cinema com suas imagens em alta definição, seja o teatro com seus projetores de iluminação controlados remotamente por computadores, seja a literatura que hoje se vê plasmando caracteres a partir de editores de texto de última geração e os exemplos seguem inúmeros. Dito isso, também podemos afirmar que a fotografia não ficou de fora dessas inovações, aliás, no cotidiano humano, talvez tenha sido a que mais se integralizou com essas novas tecnologias, embora não se possa afirmar que uma pessoa com um smartphone que possui uma câmera, seja, de fato, um fotógrafo no real sentido profissional ou artístico do termo, mas é inegável o fato deste ser sim um fotógrafo eventual, prosaico e com isso produzir suas imagens de forma particular e instantânea e em segundos compartilhá-las com o mundo de forma geral.

Os meios de pós-produção fotográfica também acompanharam a evolução. O que antes tinha todo um ritual de revelação com substâncias químicas (algumas até nocivas) e suas devidas misturas, hoje, em grande velocidade são substituídas por programas de edição que mesmo o fotógrafo eventual se dispõe em aprender a usar. Aliás, vale lembrar, esses mesmos programas de edição não passam despercebidos às críticas que os condenam como

modificadores da imagem “real”, pondo em xeque a credibilidade do fotógrafo ou do profissional envolvido na pós-produção da imagem.

O que poucos sabem é que os programas de edição são exatamente os equivalentes aos estúdios de revelação que tínhamos no passado com todo aquele aparato químico, seguido da famosa luz vermelha que acompanhava as salas de revelação.

Da mesma forma que no passado o profissional da revelação poderia errar na dosagem dos produtos ou do tempo de revelação, hoje em dia o profissional que trabalha com pós-produção também comete excessos algumas vezes, até mesmo a tão em voga “manipulação” da imagem que hoje os programas de edição propiciam, essa mesma “manipulação” era exercida de forma criativa naquela época exatamente dosando de forma intencional os produtos químicos no objetivo de criar efeitos nas imagens.

No quesito acessórios, os construtos fotográficos não ficaram desguarnecidos. A quantidade de lentes intercambiáveis para câmeras profissionais e semiprofissionais é gigantesca, mesmo câmeras mais simples e até mesmo smartphones viraram alvo do segmento de acessórios, ou seja, a indústria, o mercado, enxergou a magnitude de consumo do homem com a imagem, sobretudo nos dias de hoje.

Vivemos em tempo real a revolução desse tipo de imagem produzida e fazemos esse registro para que saibamos que apesar desse estudo se debruçar de forma filosófica sobre a fotografia, não podemos deixar de elencar essas particularidades da atualidade em relação à imagem e suas consequências sociais, lembrando novamente que foi um evento particular diante de uma foto que fez o próprio Barthes despertar para esse mundo vasto que é o mundo da fotografia, seja no seu espaço físico-mecânico, seja no seu espaço filosófico e artístico.

A escolha da obra *A Câmara Clara* surge como curiosidade diante de sua singularidade; uma obra investigativa a partir de experiências pessoais do próprio autor como veremos adiante e isso é tão vívido na obra que o autor salienta seus limites, nos fala onde ele não poderia opinar devido a uma determinada limitação empírica como por exemplo não opinar profundamente como fotógrafo, já que tal papel não exerceu, embora trace pinceladas sobre esse quesito (o fotógrafo), ele realmente nos alerta quanto a esse curto alcance. Logo, esse caráter intimista e apaixonante da obra nos cativou e fez de um estado embrionário de interesse culminar no trabalho que segue.

A Câmara Clara possui uma linguagem acessível até mesmo aos mais distantes da filosofia e da fotografia, Barthes realmente nos apresenta uma linguagem clara e cativante, nos descrevendo cada etapa nesse processo investigativo, propondo termos e conclusões que

por mais que possamos não concordar com ponto a ou b, minimamente nos farão refletir sobre esses mesmos pontos.

Embora a fotografia já tenha uma certa idade, há poucas obras em equivalentes proporcionais à essa obra, o próprio Barthes em determinado momento alerta isso. Existem em demasia estudos e obras sobre procedimentos técnicos da fotografia e, também, obras de caráter mais social de registro da fotografia, entretanto, no novo século começa a ter um certo despertar a essa questão; obras de cunho mais investigativos, filosóficos e psicológicos sobre a fotografia. Nesse contexto, *A Câmara Clara* tem um certo pioneirismo, tendo a mesma surgido em 1980, ou seja, antes mesmo dessa explosão tecnológica dos anos mais recentes.

Acomodando essas referências e tecendo essas breves explicações, apresentamos esse trabalho e indicamos que esse será o caminho expositivo que este trabalho seguirá, tentando ser ao máximo claro para uma melhor apreensão dos elementos, ideias, conceitos que serão apresentados.

Dessa forma o artigo se desenvolve em quatro momentos, o primeiro momento engloba essa parte introdutória que explanamos sobre os objetivos e intenções do trabalho que é apresentar a visão do autor, a partir de sua obra, sobre a fotografia. O segundo item, intitulado *A fotografia e sua gênese* versará sobre os primórdios da relação do homem com a imagem seguindo com o surgimento da fotografia, e críticas relacionadas a ela, até os dias atuais. O terceiro item intitulado *Barthes e seu estudo sobre a fotografia* é o cerne deste artigo e nos apresenta toda a abordagem do autor sobre a fotografia, sugerindo análises, terminologias e reflexões filosóficas e estéticas sobre a mesma, em seguida concluímos, expondo impressões sobre a fotografia e sua realidade particular e como a obra do autor nos direciona para uma visão estética mais acurada, sem esquecermos sua evolução tecnológica e o impacto enquanto arte e meio que se diversificou nos dias atuais.

A fotografia e sua gênese

Talvez por ser um dos sentidos que mais imediatamente temos consciência a visão nos impulse para esse magnetismo que temos com as imagens produzidas manualmente. Claro, do nascimento a um estado consciente primeiro, temos então a noção de ver o mundo desde a infância, obviamente o mundo é um enorme painel gratuito de imagens para nossos olhos e a imagem produzida torna-se mais um adorno interessante a ser perscrutado por nossa visão.

Imagens que assustam, que remetem a lembranças, que nos indicam algo, imagem que nos fazem sorrir, imagens que nos emocionam de modo geral. E ela, a imagem, tem um poder

intenso inegável, as sociedades de consumo bem sabem disso, vide a publicidade que constantemente faz uso desse apêndice.

De construtos holográficos aos grafites de rua, a imagem fabricada está presente em tudo e em qualquer lugar. A fotografia, antes marginalizada como arte, e isso veremos mais a seguir, hoje se aloca em museus e centros de exposição, as histórias em quadrinhos alcançam o patamar de nona arte, videogames seduzem com seus gráficos perfeitos de realidades virtuais, imagens simulando um mundo real paralelo. É o império da imagem, um banquete irrestrito aos olhos.

Diante dessa confirmação da imagem fabricada diante da realidade do cotidiano e de nossa intenção expositiva a partir de uma obra que discorre sobre a fotografia, nos parece sensato um breve discurso sobre essas tais imagens manuais produzidas e sua gênese.

Voltando um pouco no tempo nos deparamos com a evolução do homem tanto no sentido cognitivo, quanto no sentido das atividades laborais, execução exatamente de trabalhos manuais.

A arte rupestre é o que nos chega de mais vívido desse período demarcatório do homem enquanto produtor de imagens, de símbolos representativos, seja com pinturas feitas com pigmentos, seja com gravuras gravadas por incisões na própria rocha, é o que temos de gênese do homem com sua necessidade de representar, gravar acontecimentos que o circundavam.

Alguns símbolos que até hoje carecem de um significado coerente, outros mais dedutíveis em uma representação clara de caçadas, lutas, rituais, etc.

Talvez possamos ainda descobrir muito sobre toda a semiótica que envolve esses símbolos, imagens, figuras feitas pelos homens pré-históricos, mas talvez saber o que o motivou a fazer essas representações, de onde veio esse desejo de registrar e de como essa habilidade cognitiva e criativa se desenvolveu, talvez isto, fiquemos sem uma resposta clara por muito tempo.

Nos dias atuais justificamos que a fotografia é um meio de eternizarmos um momento, seja no viés artístico, jornalístico ou simplesmente um registro mnemônico artificial materializado para o nosso relicário pessoal de momentos, de todo modo, a bem da verdade, é que a imagem representada sobre algo exerce fascínio nos seres humanos de modo geral, abrange tanto aspectos acima citados como desejos narcísicos, espantos filosóficos, oníricos, etc.

São miríades de afluentes para pesquisa e debate desse encontro do homem e a imagem representada e, como já dito, tem sua gênese lá nos primórdios do homem.

De lá para cá, o homem foi se ramificando em diversos meios para exercer esse desejo; pinturas, desenhos, grafites, histórias em quadrinhos, projeções holográficas, esculturas, mosaicos, vitrais e, claro, a fotografia. Todas essas formas unidas pelo desejo de plasmar imagens, significados muitos, símbolos com seus significados e significantes.

Nesses diversos caminhos oriundos da arte rupestre, pegaremos o que culminou com a fotografia, com a sua gênese, com seu parto que seguiu vencendo preconceitos e acumulando avanços tecnológicos em busca de uma perfeição própria.

Como veremos a seguir o caminho da fotografia até os dias de hoje não foi trilhado sem dificuldades, muito pelo contrário, não só as dificuldades técnicas tiveram que ser superadas como também a fotografia precisou vencer certos preconceitos em relação a ser considerada uma arte.

O advento da fotografia

Embora no século IV já com Aristóteles tenhamos alguns experimentos que culminaram com o chamado princípio da câmera escura, que consistia na passagem da luz externa para um espaço escuro através de um orifício formando assim uma imagem invertida, apesar disso, a fotografia surge oficialmente em 1826 com Joseph Nicéphore Niépce. Niépce realizou o que se chama hoje na fotografia de fotografia de natureza morta, tempos depois repete a experiência em uma paisagem, entretanto, de imediato se depara com problemas de fixação da luz, da imagem.

Naquela época só era possível fotos de figuras imóveis, pois para sensibilizar o material fotográfico era necessária uma longa exposição, por isso que temos, do passado, fotos de pós-combates e não do combate em tempo real, como dito, era impossível registrar corpos em movimento devido a necessidade de longa exposição para uma única foto.

A gênese da fotografia surge com um problema de caráter técnico e não artístico ou filosófico. Niépce tentou fixar sua imagem sobre estanho e vidro, ainda tinha o problema da duração das poses nas fotos ou somente trabalhar com objetos inanimados, de todo modo esses foram obstáculos que foram superados com muito estudo e dedicação por diversos que vieram depois do Niépce.

O princípio da fotografia, em essência, havia nascido. “Agora, era necessário aperfeiçoá-lo e, de alguma maneira, aplica-lo, de acordo com a própria etimologia da palavra: escrita da luz” (Bauret, 1992).

Em 1839 foi apresentado à Academia das Ciências (França) o daguerreotipo, processo criado por Daguerre onde consegue obter uma imagem positiva e de fixar a imagem por mais tempo e diminui consideravelmente o tempo de exposição.

Contudo, apenas uma imagem é obtida a partir da original. Com William Henry Fox Talbot, que trabalha paralelamente em suas pesquisas, a fotografia consegue então ser duplicada a partir do original em várias cópias, seu dispositivo ficou conhecido como calótipo em 1841.

Nesse processo de evolução diversos materiais foram usados para sensibilizar as placas de vidro para a fixação da imagem; albumina, colódio, nitrato de prata, etc. Em alguns casos o material tinha que ser revelado imediatamente devido a sensibilidade do material o que, como podemos deduzir, gerava certos problemas no âmbito logístico da prática fotográfica, as vezes os fotógrafos não só tinham que se conduzir com verdadeiros laboratórios, como também tinha que premeditar a sua fotografia, era algo calculado, muitas vezes encenado, longe da instantaneidade das fotos produzidas atualmente.

A partir de 1880 um novo suporte surge como superfície sensível: a gelatina. Embora não venha a substituir completamente o vidro, a gelatina generalizou-se rapidamente devido a sua propriedade de ser mais manejável. Nessa mesma época o norte-americano conhecido como George Eastman substitui o vidro por um suporte flexível montado em uma pequena máquina a que dá o nome de Kodak (1880).

Surge a firma Kodak e a fotografia se populariza entre os amadores, talvez a maior revolução fotográfica em termos sociais de alcance se levarmos em conta a época e o início de tudo no mundo da fotografia. Dessa época em diante os avanços foram avassaladores, a sensibilidade dos filmes se moderniza, o tempo de exposição cai para 1/1000 de segundo, os irmãos Lumière aperfeiçoaram um processo chamado *autochrome* em 1907, surgindo assim as primeiras fotos coloridas nos moldes em que as conhecemos hoje em dia.

Diversificações nas lentes ópticas, equipamentos, formatos, emulsões, revelações, mobilidade do equipamento, surge a fotografia de reportagem e documental, daí em diante a fotografia não parou de crescer. Entretanto, vale citar, o advento da fotografia não foi só recheado de novidades e avanços tecnológicos, a tal da fotografia chega rodeada de críticas e olhares suspeitos, seja de estudiosos, seja de segmentos artísticos como da pintura.

Fotografia e a crítica estética

Quando a fotografia se popularizou em meados do século XIX, uma mudança de comportamento e atitude surgiu também em relação a essa nova invenção. Com a prática cada vez mais difundida, especialmente na França e Grã-Bretanha, uma enxurrada de experimentos, avanços estéticos e técnicos, ocorreram nesse momento.

Com a rápida comercialização e disseminação entre a população como um todo, houve um medo crescente que esta invenção viesse a se tornar arte sendo praticada por fotógrafos de classes mais baixas. A pintura, no primeiro momento, se sentiu ameaçada por achar que a fotografia alegaria para si a primazia de representar a realidade.

Em 1847, Elizabeth Eastlake, crítica de arte e historiadora, afirmou que a fotografia tinha que ser apreciada, que tinha sua importância, mas apenas se não houvesse pretensão de ir além dos fatos.

O Poeta e crítico francês Charles Baudelaire acusou a fotografia comercial de "inimigo mais mortífero" da arte.

John Ruskin, também crítico de arte, que apesar de ter ficado maravilhado com o daguerreótipo, afirma posteriormente que a fotografia "não tem qualquer relação com a arte e jamais irá substituí-la".

Durante a primeira grande guerra, e o impacto desta, são produzidas as primeiras fotografias não-figurativas, abstratas, que invocavam tempo e espaço. E nesse clima de inovação, a fotografia inspirou todo um movimento de vanguarda na arte europeia a partir de 1920.

A fotografia foi usada por artistas alemães, por fotógrafos surrealistas como Man Ray (1890-1976) em Paris, um pequeno, mas influente grupo de artistas de vanguarda tanto nos Estados Unidos como na União Soviética, apesar disso, a fotografia tinha dificuldades de se estabelecer com uma arte reconhecida e em parte se devia à sua comercialização na publicidade, moda e em retratos de celebridades.

E assim seguiu a fotografia galgando espaços e tentando ser reconhecida como arte, tendo pontos históricos mais marcantes no modernismo, mas, ainda assim, com dificuldades. Momentos como uma importante exposição fotográfica em 1937 no museu de arte moderna de Nova York, o surgimento da fotografia humanista na França e textos como *Um Art Moyen* (Uma arte média, 1965), de Pierre Bourdieu, *On Photography* (Sobre Fotografia, 1977) de Susan Sontag, e *A Câmara Clara* (1980), de Roland Barthes, contribuíram para melhorar e elevar o status da fotografia como arte a ser aceita, reconhecida no meio artístico.

Na obra de Barthes, ele evidencia, como veremos à frente, que a fotografia possui uma natureza própria, a ideia pós-modernista já pensa diferente sugerindo que a fotografia está sujeita aos papéis e das aplicações a ela atribuídos.

De todo modo, o que antes se via só como um movimento de forças contrárias à fixação da fotografia como arte, agora estava aberto o debate e essa tensão trouxe mais elementos à favor da fotografia do que contra, haja visto que o que temos hoje são fotos que antes ocupavam gavetas de arquivos e agora estão expostas nos melhores museus do mundo.

Sustentar essa crítica de não-arte à fotográfica por conta de seus elementos tecnicistas ou comerciais populares é um tanto quanto frágil enquanto argumento contrário. Afinal, a música, o teatro, a escultura, a dança, etc, possuem tanto suas especificidades técnicas quanto seu lado comercial, nos demais parâmetros a fotografia não só se superou, como se fixou como arte dentro de seus méritos próprios e inovadores.

A seguir adentramos ao cerne da questão proposta nesse trabalho; a análise de Barthes perante a fotografia, os momentos ímpares vivenciados por ele que originou a obra em questão.

Barthes e o seu estudo sobre a fotografia

Em 1953, Roland Barthes publica seu primeiro livro, O grau zero da escrita, obra em que aborda as arbitrariedades da formação da linguagem e se manifesta contra a crítica literária tradicional.

Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um discurso amoroso são outras de suas obras. Linguista, semiólogo, filósofo e crítico literário, seu estudo perpassam pelo cinema, televisão e fotografia.

O evento que culmina com a produção da obra de Barthes, ocorre exatamente em uma experiência intimista do autor com uma fotografia em especial. Podemos chamar de um espanto filosófico, espanto estético diante de uma fotografia, de uma imagem singular, um *punctum*, como definirá bem o autor mais a frente nesse trabalho, uma interação muito bem relatada pelo próprio Barthes como vemos a seguir:

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’. Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci (Barthes, 1980, p. 14).

Embora a consternação diante do fato de ninguém compartilhar tal constatação de ver os olhos que viram o Imperador, e diante disso deixar para segundo plano tal preocupação, o seu “espanto” ganhou mais de sua atenção e estava ali, literalmente a seus olhos, o que viria a ser a porta de entrada para toda sua análise junto ao mundo da fotografia.

Algo pontual ocorreu e Barthes se viu tomado por essa sensação, algo bem característico das almas filosóficas, o particular, o inusitado, às tocas de uma forma diferenciada.

E com esse espanto filosófico-estético não foi diferente no tocante da sensibilização do pensar do nosso autor. Esse espanto espicaça, incomoda, depois que acomete o sujeito, ele não mais consegue negar e ficar em paz, quieto com isso.

Barthes fora imbuído por um espírito de curiosidade, de desejos investigativos e filosóficos diante daquele momento único que despertou toda a sua sagacidade analítica, o “os olhos que viram o Imperador” foram o seu *punctum* (definição que veremos mais à frente). Barthes também deixa bem claro todo esse desejo em suas palavras:

Em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo “ontológico”: eu queria saber a qualquer preço o que ela era “em si”, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens. Um desejo como esse queria dizer que, no fundo, fora das evidências provenientes da técnica e do uso e a despeito de sua formidável expansão contemporânea, eu não estava certo de que a fotografia existisse, de que ela dispusesse de um gênio próprio (Barthes, 1980, p. 14).

Dito isso, Barthes embarca em sua missão argonáutica investigativa sobre a fotografia; não só pela metodologia mais técnica, como também por uma análise mais existencial, filosófica e até psicológica. Como bom analista e crítico, ele observa todas as nuances que possibilitam a fotografia e os limites do seu escopo. Desde aquele espanto, já citado, os afluentes que se desenvolvem a partir disso seguem caminhos diversos, mas coerentes dentro da proposta de estudo da fotografia e seus elementos estéticos, real particular, relação entre observador e objeto observado.

A fotografia e uma classificação

Como toda arte e ciência estão sujeitas à uma classificação, subdivisão, e demais nichos de categoria que as sistematizem, a fotografia não foge a tal demanda.

Em *A Câmara Clara*, Barthes busca fazer esse recorte desta que agora é seu objeto de estudo, não só se limitando às categorias já conhecidas que se desenvolveram ao longo do

tempo, como também expandido para vieses mais filosóficos no que tange a essa emoção primeira que a fotografia desperta as vezes de forma particular em cada um.

É mister esclarecer, que a partir de experiências pessoais, particulares, Barthes propõe um estudo, uma classificação, uma análise mais universal para a fotografia e com isso (como veremos mais à frente) chega a conclusões sobre essas tais particularidades da fotografia, do seu real apreendido, do seu universo em especial.

A fotografia e a impossibilidade de classificação

Embora admita as classificações empíricas (profissionais, amadoras), retóricas (Paisagem, objetos, retratos, nus) ou estéticas (Realismo, pictorialismo), categorias já aceitas e consagradas na fotografia e que no presente trabalho não adentraremos com afinco em suas primazias e conceitos, Barthes julga a fotografia como inclassificável em suas palavras:

As divisões às quais ela é submetida são de fato ou empíricas (Profissionais, amadoras), ou retóricas (Paisagens, objetos, retratos, nus), ou estéticos (Realismo, pictorialismo), de qualquer modo exteriores ao objeto, sem relação com sua essência, que só pode ser (caso exista) o Novo de que ela foi o advento, pois essas classificações poderiam muito bem aplicar-se a outras formas, antigas, de representação. Diríamos que a fotografia é inclassificável (Barthes, 1980, p. 13).

Ora, o que Barthes nos apresenta é a intenção de encontrar na fotografia o novo, para além da fotografia, e esse para além vinculado à sua essência, entretanto, ele nos cita que tais divisões fotográficas não estão atreladas ao objeto fotografado, à sua essência, note-se que o espanto com os “olhos que viram o Imperador” persiste. Percebe-se a fotografia como algo bruto, cru em si mesma, livre dentro do seu próprio limite enquanto arte, enquanto captadora de uma realidade própria.

Ela, a fotografia, é em si mesma o que há, por mais que se possa plasmar estudos, reflexões, considerações, para Barthes ela nutre a necessidade com o que há, o que existe ali por ela ofertado "...Nela o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo..." (Barthes, 1980).

Barthes desnuda a fotografia de suas classificações corriqueiras, de seus apanágios ditos estéticos, de seus vícios tecnicistas, mecânicos, em busca de uma fotografia que fale daquele ponto que emociona, daquela imagem ali e pronto e por isso esse desnudamento, para ter uma visão, uma pesquisa mais pura diante da fotografia.

Rosalind Kruas cita essa opinião a respeito do trabalho de Barthes em sua obra O fotográfico "...e, no entanto, ele elimina de seu tema, uma após a outra, cada prática discursiva

que teria permitido instituir a fotografia como objeto próprio de sua análise. Para ele, a fotografia não é um objeto estético; não é um objeto histórico; não é um objeto sociológico...” (Krauss, 1990).

De uma forma ainda mais contundente sobre *A câmara clara*, Rosalind Krauss deixa claro sobre essa coisa única, esse estado cru, singular, que a fotografia aparece para Barthes, a saber:

Na verdade, Barthes dá as costas para todos as leis que autorizam um nível de generalização suficiente para organizá-la em objeto de discurso – uma linguagem que seria formulada sobre fotografia; a Barthes agrada entender aquilo que revela o filme como depósito de uma promessa utópica, a da “ciência impossível do ser único”. Para ele, a fotografia se constitui de fato bruto no seu estatuto de prova, testemunha muda sobre a qual não há nada mais a acrescentar (Krauss, 1990, p. 14).

Então, a partir dessa abordagem, temos em *A Câmara Clara* o percurso que Barthes se propôs para esse conhecer fotográfico por assim dizer, nessa “desordem” como ele mesmo se refere a esse espectro que a fotografia lhe apresenta. “Eis-me assim, eu próprio, como medida do saber fotográfico” (Barthes, 1980) nos diz ele, não como que recheado de uma pretensão absurda, mas, como sedento desbravador de um campo com muitas possibilidades de descobertas a oferecer.

Nesse seguir, é necessário a insistência de que apesar do desnudar, do relegar a outro plano classificações já habituais da fotografia e outros elementos classificatórios estéticos, que apesar de assertivas sobre a fotografia bastar em si mesma, que ela oferece o que há, ela é isso, tal como é, apesar de todas essas nuances, é necessário frisar (embora óbvio) que a experiência, investigação de Roland Barthes embrenha-se em uma estética, uma estética própria, uma estética própria da fotografia e seus elementos, inclusive o seu real fotográfico.

Observaremos, mais a frente, que uma simples foto posada por uma pessoa já não é mais a pessoa ali posta, e sim uma pessoa fabricada, que fabrica sua pose, seu sorriso, a imagem ali retidos na câmera já é um produto para além do objeto em si, tal qual Kant nos alertara que só conseguiríamos apreender os fenômenos e não a coisa em si. A fotografia é senhora de seus fenômenos então, o objeto fotografado é o apêndice utilitário no sistema que fornece os tais fenômenos apreendidos pela câmera.

A fotografia e sua formação estética

A partir deste ponto abordaremos os elementos e também situações específicas da fotografia na formação do seu corpo, da sua essência, no que se forma, no que se sustenta,

seus indícios e sua relação por vezes dialética com o real fotografado na premissa, como já citamos, de que a fotografia possui sua realidade própria inserida no fenômeno captado e não no objeto em si.

Todo objeto fotografado, seja um ser vivo ou um ser inanimado, gera uma imagem (a câmera gera a imagem melhor dizendo), esta por sua vez é produzida a partir de elementos que dependem de inúmeras situações, seja a iluminação, seja a postura adotada pela pessoa fotografada, seja pela posição em que o fotógrafo colocou o objeto a ser fotografado, a posição, o ângulo, o tipo de equipamento usado pelo fotógrafo, velocidade do obturador (dispositivo interno que permite a entrada e quantidade de luz no equipamento), ou seja, são infinitas as possibilidades e variáveis envolvidas na produção de uma única foto, chega-se a tal ponto em que compararmos a foto com a pessoa ou o objeto depois de realizada a foto e concluimos que não parecem a mesma pessoa ou o mesmo objeto.

E apenas citamos uma ponta do todo, a foto produzida ali, de imediato, se passarmos para o âmbito de pós-produção com os laboratórios de revelação ou os modernos programas de edição de foto, essa realidade fica ainda mais destoante do chamado “real”.

A partir de suas observações, Barthes nos fornece elementos desses constituintes iniciais e também nos evidencia, como dito acima, singularidades que enfatiza esse real fotográfico captado de uma forma própria, única, nos cabendo discutir nesse campo, nesse escopo.

Essa fotografia tão delimitada no seu campo, mas um campo elástico de grande amplitude de análise que nos convida a irmos além.

A fotografia como objeto de três práticas: fazer, olhar, suportar.

Barthes nos diz a foto pode ser um objeto três práticas distintas; fazer, suportar e olhar. Três elementos que coadunados compõem a fotografia básica como a conhecemos em termos de processo de produção da mesma. Em *A Câmara Clara*, entretanto, Barthes lamenta-se e admite que apenas cabe a ele a tarefa de olhar e ser olhada nesse processo, que nunca esteve na posição de fotógrafo (fazer), embora tivesse noções da mecânica e até postura do fotógrafo e a câmera fotográfica.

Dentro desse cenário classifica o fotógrafo como *Operator*, ou seja, aquele que está na prática do “fazer”. Todos nós enquanto consumidores, apreciadores de imagem nos jornais, museus, arquivos, álbuns, coleções de fotos, estamos na prática do “olhar” nomeado por Barthes de *Spectator*, e o objeto fotografado, a pessoa fotografada é a prática do “suportar”, é

aquele que será tangenciado pela fotografia, seu escopo, aquele que gerará toda a contemplação, o produto a ser observado a quem Barthes chama de *Spectrum* da fotografia:

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro (...) que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da fotografia (Barthes 1980, p. 17).

A partir deste ponto discutiremos esses três elementos indicados na obra para uma melhor compreensão desses formadores constituintes da fotografia.

A fotografia e o *Operator*

O *Operator* é o fotógrafo, como já nos disse Barthes, o fotógrafo é o moldador, o que age primeiro, o que decide pelo alvo, pelo objeto, pessoa ou paisagem a ser clicado, fotografado.

Na gênese de sua crítica a fotografia era ferrenhamente criticada nesse ponto, que a fotografia seria somente um homem com sua máquina a produzir uma imagem que era devida ao maquinário e não a uma intervenção artística humana, um produto essencialmente mecânico como uma chave de ignição qualquer que apenas inicia o processo e seu sistema complexo da conta do resto, era essa crítica ao fotógrafo, era essa a crítica à fotografia.

Porventura qualquer um munido de um equipamento fotográfico, moderno ou não, tem condições de elencar para si “sou fotógrafo”? Se definirmos que ser fotógrafo é meramente apertar um botão de um dispositivo que se baseia na captura de uma imagem onde processos com a luz, física e química estão envolvidos, então podemos sim dizer que qualquer um é fotógrafo, mas, bem sabemos, sobretudo nos dias de hoje, que a definição do que é um fotógrafo não é tão simplista.

Embora o próprio Barthes diga o *Operator* é o fotógrafo, ele não se limita somente por isso. Sim, o *Operator* é o fotógrafo, é o que faz a imagem, melhor dizendo, é o que antecede o verbo, porque antes do clicar, antes do disparar, vem a intenção, a ideia, e desejo. Qual imagem? Qual objeto? Qual pessoa? Qual luz? Colorida ou preto branco farei tal foto?

O fotógrafo debruça-se diante do retângulo, numa intimidade dialética, não seria correto dizer que ao ver o retângulo, o retângulo também veria o fotógrafo? Não seria isso no melhor parafrasear do famoso filósofo? (Nietzsche, 1844-1900).

É naquela retícula, naquele retângulo que todos os desejos são depositados e assumem seu caráter exequível, é a partir dali que nesse bojo fotográfico, observa-se, capta-se,

vivencia-se os fenômenos que compreendem essa arte no melhor caráter da fenomenologia “Ela se denomina uma ciência de fenômenos” (Husserl, 1913). Fenômenos estes que temos como sensações percebidas, vivenciadas tanto no espaço-tempo percebido, quanto no esgotamento deste, indo além, mas ainda assim fenômenos, sensações, tal qual Edmund Husserl salientou:

Mas tampouco o âmbito do que está co-presente em intuição clara ou obscura, distinta ou indistinta, e que forma um círculo constante em torno do campo atual de percepção, esgota o mundo que tenho conscientemente “à disposição” a cada momento de vigília. Ele se prolonga, ao contrário, ao infinito, numa ordem do ser firmemente estabelecida. O atualmente percebido, o mais ou menos claramente co-presente e determinado (ou ao menos razoavelmente determinado) é em parte impregnado, em parte envolto por um horizonte de realidade indeterminada, de que se tem obscuramente consciência (Husserl, 1913, p. 74).

Ora, pois, não só o *Operator* vivencia esses fenômenos, como também faz parte dele. O fotógrafo ao se dispor em pensar e produzir uma cena, com uma luz específica (seja natural ou artificial), uma pose específica referenciado por um determinado ângulo, forma uma realidade própria a seu bel-prazer. Ali, na sua ocular, no seu retângulo, vê e forma um mundo novo por assim dizer.

Temos um mundo retangularizado, só por isso observamos como a fotografia já plasma seu mundo, seu real de forma particular, embora essa fatia de realidade seja retirada do chamado mundo real e este permanece como tal, outros elementos, já citados, engrossam essa mistura do real particular. Ironicamente, temos a fotografia, pelo menos em termos cotidianos, como a testemunha fiel para constatar o real, o evento ocorrido tal qual foi. A própria fotografia se distanciou desse papel de representante do real, em parte, por conta do advento da fotografia como nos relata Gabriel Bauret:

Se a pintura se afastou, pouco a pouco, de uma prática figurativa marcada por preocupações de ordem realista, foi precisamente porque a fotografia se propôs substituí-la nesta tarefa, se ofereceu como uma forma de representação mais segura, devido ao fato de o procedimento ser considerado cientificamente irrepreensível (relativamente a uma forma de representação manual). O que conduz pouco a pouco à ideia, hoje muito comum, de que o valor de um testemunho trazido pela fotografia não se discute; que este tipo de documento atesta a veracidade dos fatos (Bauret, 1992, p. 42).

Ou seja, embora se tenha a pretensão de uma análise mais acurada sobre o objeto fotografia, ainda, em termos do prosaico, do cotidiano, elencamos a fotografia como uma testemunha infalível para um real do mundo. Talvez por ainda ser uma arte nova e

consequentemente com poucos estudos mais profundos sobre a mesma, de todo modo, o que Barthes fez e propôs tem sido cada vez mais observado e estudado.

Ora, de certa forma, as três práticas que versam esse subcapítulo, engloba uma análise também profunda, sobretudo o “olhar”, seja no enquadramento do mundo, quadrilátero particular da fotografia, seja o se “emocionar” diante de uma fotografia, “emocionar” este tão caro ao Roland Barthes nessa obra.

O *Operator*, costuma-se dizer no meio fotográfico, começa a fotografar antes mesmo de se dispor diante da câmera, diz-se que ele clica com os olhos bem antes, no estudo do seu cenário, da paciência com o tempo despendido em sua tarefa, há relatos de fotógrafos que passam semanas embrenhados em florestas em busca da foto perfeita de um animal raro, fotógrafos que levam meses em cálculos logísticos antes de partirem para zonas de guerra em busca da tal foto “exclusiva” que estampará a manchete de jornais, revistas e sites eletrônicos.

O que não dizer da escolha apropriada do equipamento, da câmera condizente com a caverna explorada, a lente ideal para ambientes de baixa temperatura e, em muitos casos, o labor de pós-produção das fotografias, o que antes eram feitas em laboratórios de revelação, hoje são editadas em programas sofisticadas de edição e não raro, são esses fotógrafos que também executam tal tarefa.

Nos dias atuais, e aí damos um passo além em relação temporal à obra da qual trata esse estudo, podemos dizer que nesse labor de pós-produção essa realidade particular da fotografia, esse real fotográfico, ganha seus adornos finais. O que antes ficava a mercê de reveladores, placas sensíveis, misturas químicas, etc.

Hoje o contraste, nitidez, ruídos, brilho, saturação e outros elementos inerentes da fotografia, são ajustados, melhorados nesse programa de edição. E fotógrafos comprometidos com seu trabalho acompanham (e as vezes executam) todas as etapas dessa produção; da sensibilidade perceptiva dos fenômenos ao trabalho físico final, seja em uma imagem impressa ou em uma imagem digital.

Logo percebemos que o fotógrafo é um tecnicista imbuído de sensibilidade, ao mesmo tempo que carrega uma gama de conhecimentos técnicos a se aplicar no maquinário, conhecimentos de luz, exposição, de angulação, é também o sujeito que precisa ter a leitura do mundo, do ambiente inserido, o toque de sensibilidade, de conectividade com o objeto ou pessoa fotografada, entender o “humor” do mundo e das pessoas.

Em uma sessão de fotos com uma modelo, por exemplo, o fotógrafo cria e se preocupa com o mundo, o ambiente ao redor e “lê” também a modelo, percebe seu corpo, suas nuances,

sua disposição ou a falta dela, ele guia modelo nas poses desse mundo que ele agora plasma em cliques. Alguns fotógrafos estão tão conectados como em um ritual religioso que conseguem antecipar resultados com simples projeções imaginárias de como ficará tal trabalho fotográfico.

É comum na fotografia dizer que um fotógrafo que produz fotos em preto e branco, pensa, antes de tudo, em preto branco, o mesmo vale para fotógrafos que projetam realidades surreais em seus trabalhos.

Para cada seguimento há um mundo particular para cada fotógrafo e é nesse mundo que ele metamorfoseia o seu produto.

Ao contrário do que se imagina, e até aqui já podemos concluir, a câmera fotográfica não trabalha sozinha, nunca trabalhou sozinha, nem no advento da fotografia, nem nos dias atuais. Mesmo com dispositivos remotos de controle à distância para o disparo fotográfico ou modo automático de disparo, ainda assim, é necessário a intervenção do fotógrafo. O fotógrafo segue sendo o maestro dessa arte.

A fotografia e o *Spectator*

Spectator somos todos nós, como já dito, enquanto o fotógrafo se imbuí de produzir a foto, o *Spectator*, o espectador, o observador contempla o produto final, é sujeito que se emociona com a escrita da luz (definição etimológica de fotografia) é a ele que a foto é direcionada.

Ora, assim como não existe foto sem luz, assim como não existe foto que não seja fotografada, assim diríamos também que toda foto foi feita para ser vista, é a ideia em essência do desejo de se captar uma imagem, mesmo a foto que tiro somente para mim e não compartilho com o mundo, ainda sim, é uma foto que foi vista mesmo que unitariamente.

Nunca na história da humanidade se fotografou tanto e, conseqüentemente, se viu tanto as imagens, as fotos.

Para o bem ou para o mal, vivemos uma sociedade imagética, o *Spectator* tornou-se um elemento universal no cotidiano; seja em museus em exposições especializadas, seja em álbuns com papéis cada vez mais especiais, seja em uma tela de alta resolução de um smartphone.

O mundo é imagético e o homem vê, mais que isso, ele quer ver, ele quer fotografar, ele quer ser imagem, ele quer ser observador, o *Spectator* vive no mundo do “apareço, logo existo” e o que existe clama por ser visto.

Na condição singular dessa prática o observador é acometido de duas experiências, dois elementos, segundo as experiências de Barthes, que o levam a se conectar com um determinado tipo de foto ou a uma foto em especial, e aqui chegamos aos “olhos do Imperador” que salientamos no início de nosso trabalho. Barthes intitula-os de *studium e punctum*.

A partir, novamente, de uma experiência particular, e até banal em certo sentido, nosso autor depara-se com outra foto ao folhear uma revista, uma foto de guerra, de insurreição, onde elementos díspares entre si o despertam, o hipnotizam.

O cenário geral com seus constituintes gerais, culturais, sociológicos, ou até uma preferência particular (mas sempre uma preferência também é oriunda de elementos culturais, gerais, sociológicos, psicológicos, etc) e soldados e freiras no cenário da foto.

Temos aí o retângulo do dito mundo real, apreendido em uma fotografia, onde esse real banal, por assim dizer, torna-se uma realidade viva, uma outra realidade a mercê de análises e reflexões pessoais e nesse caso essencialmente particulares.

É o que interessa a Barthes em *A Câmara Clara*; a foto, a imagem, a figura que emociona, o retângulo que chama e hipnotiza, que incute indagações, que causa incômodo, que causa espanto, o espanto filosófico.

Studium é definido pelo nosso autor como uma gama da vastidão da foto, do seu cenário e seus elementos que me magnetizam em função de um pre-conhecimento cultural, sociológico, psicológico, etc.

O que me leva ao interesse de uma foto, desse cenário fotográfico tem a ver com a familiaridade desse saber, tem a ver com a vastidão desse campo e remete a uma informação clássica.

Se me pego atraído por fotos de casarões antigos, cenários de guerra, de animais silvestres, de ruas antigas, de nu artístico, de paisagens em geral, ou qualquer outro tema tão recorrente na fotografia, pode-se deduzir que minha atenção é solicitada devida esses saberes que compõem meu constituinte cultural, meu constituinte de experiências, é a esse panorama em que a foto me instiga magneticamente a partir dos meus saberes, do meu conhecimento, da minha cultura que sorvo do mundo, é essa gama que Barthes chama de *studium*.

A experiência original que principiou essa questão e que veio culminar nesses dois elementos (*studium e punctum*) é descrito a seguir:

Eu folheava uma revista ilustrada. Uma foto me deteve. Nada de muito extraordinário: a banalidade (fotográfica) de uma insurreição na Nicarágua:

rua em ruína, dois soldados com capacete em patrulha; em segundo plano, passam duas freiras. Essa foto me agradava? Me interessava? Me intrigava? Nem mesmo isso. Simplesmente, ela existia (para mim). Compreendi logo que sua existência (sua aventura) tinha a ver com a copresença de dois elementos descontínuos, heterogêneos, na medida em que não pertenciam ao mesmo mundo (necessidade alguma de ir até o contraste): os soldados e as freiras. Pressenti uma regra estrutural (na medida de meu próprio olhar) e tentei de imediato verifica-la (...) (Barthes, 1980, p. 28).

E aqui, a partir do que ele mesmo chamou de regra estrutural, nosso autor evidencia a experiência inicial do *studium*, a saber:

Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja copresença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos. O primeiro visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica: a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e de outra: combatentes pobres, em trajes civis, ruas em ruína, mortos, dores, o sol e os pesados olhos índios (Barthes, 1980, p. 30-31).

Culminando na escolha do termo para designar tal momento, tal experiência, como descrito a seguir:

Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe; 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. 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, 1980, p. 31).

O *punctum* é o segundo elemento desse admirar-se com a fotografia, desse prender-se pela fotografia, entretanto, diferentemente da *studium* que é mais amplo, o *punctum* é um ponto, uma marca, algo que toca, uma picada, um corte, algo em particular que nos chama a atenção e o mundo nunca mais será o mesmo diante daquela foto, daquele momento dentro da foto. Quando Barthes nos disse que viu os olhos que viram o Imperador, esse era o *punctum*, os olhos que viram o imperador.

Dada uma determinada foto, há algo nela em especial, um ponto específico que quase inexplicavelmente o atormentará em atenção, o estreitamento do funil visual que o incomodará.

Na foto da insurreição da Nicarágua, enquanto o cenário geral era o *studium*, onde o conhecimento cultural de Barthes ali se via reconhecido naquele cenário de guerra e desolação, a existência de freiras a cruzarem com soldados fora o *punctum*, o ponto de incômodo; guerra e paz, crime e redenção, o contraste improvável em um cenário como aquele.

Pela descrição nosso autor deixa claro que o *punctum* é uma experiência particular, não há uma universalidade para esse sentir, é algo dele para com a foto, é novamente o abismo que também olha para ele, não foram só os “olhos que viram o Imperador” era também os olhos que viram o Imperador e agora incomodava, despertava no autor algo a pensar, sentir e refletir, quase que olhando de volta.

O *punctum* espicaça o *Spectator*, o tira de uma zona segura contemplativa diante de foto a ou b. Repetimos: o *punctum* é uma experiência pessoal, o que desperta essas sensações em um, pode ser totalmente diferente para outro, um outro *punctum* na mesma foto pode desempenhar tal função para outro observador. A gênese do termo é muito bem exposta por Barthes como podemos ver:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou busca-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte de cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados (Barthes, 1980, p. 31-32).

Dito isso, fica claro para nós que o *studium* é o saber, é o que leva de encontro o observador à gama do cenário, mostra até as intenções do fotógrafo com determinada imagem.

O *studium* não é o que fere, não é a dor, *studium* é o espectro que envolve todo o cenário, nunca é gozo, nunca é o soco certo que desloca o observador para outra perspectiva, definitivamente o *studium* não são “os olhos do imperador”.

O *punctum*, este sim, é dor, é o que punge, é o afluente do rio que desperta o desbravar, o que inquieta. Como descrito nos dois temas, essas são experiências particulares, embora cada um está sujeito a elas, são vivenciadas de forma individual e nisso nosso autor deixa claro que embora o *studium* seja encontrado em qualquer foto devido a sua natureza

ampla, abrangente, o *punctum* já não é algo corriqueiro, algumas fotos podem simplesmente não ter esse coringa que desperta a alma mais aguçada, o pensar mais sedento ou mesmo adormecido a espera desse acordar reflexivo. Nosso autor evidencia isso a seguir:

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante do meu olhar. Mas mesmo entre as quais têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente (...) (Barthes, 1980, p. 33).

Dito isso, a seguir trataremos da terceira prática sugerida por Barthes, a saber: Spectrum. Aquela em que reside o objeto fotografado, seja um objeto inanimado, uma pessoa, uma paisagem, é a outra ponta do fio condutor da fotografia.

A fotografia e o *Spectrum*

De forma prosaica sabemos que a fotografia, em termos exequíveis, é composta de alguém fotografando e alguém ou algo sendo fotografado, é assim que ela existe no mundo físico.

No episódio em que o fotógrafo registra a imagem de uma pessoa que está consciente da situação de ser fotografada, temos um resultado para além da naturalidade convencional, aquele instante único é um momento modificado, uma postura induzida, induzida esta por um desejo de uma “melhor posição”, não é mais a pessoa e sim o que ela deseja ser no resultado final, um novo real condicionado à minha vontade do belo, de ser melhor aos olhos de outrem e da própria pessoa também.

O real fotográfico não é a representação fidedigna daquela fatia do real prosaico, do real cotidiano “A leitura de Kant esclarece sobre uma série de rupturas e de metamorfoses que separam o objeto a ser fotografado da foto recebida por um sujeito particular: o real é infotografável.” (Soulages, 2005). E nesse caso, seja a pessoa imbuída de vontades, desejos; ou um objeto inanimado, a fotografia sempre será uma realidade à parte do dito real convencional, como Soulages volta a enfatizar:

Em Crítica da Razão Pura, Kant mostra que o homem só apreende e só pode conhecer os fenômenos e não a coisa em si, o número e o objeto transcendental. Parece então que a fotografia é sempre fotografia de um fenômeno e não da coisa em si (Soulages, 2005, p. 94).

Ora, pois, se por si só já temos isso; da fotografia como costureira de seu próprio tecido de realidade, quanto mais quando um fotógrafo capta uma imagem de uma pessoa sendo esta detentora de um desejo de uma “melhor imagem”.

Note-se aí que o objetivo é comum, tanto o fotógrafo quanto a pessoa que é o alvo, que “suporta”, querem a foto ideal. A fotografia rouba essa pessoa, a desloca para uma nova realidade, um novo eu a surgir oriundo do mecanicismo da câmera, das intenções do fotógrafo.

Um novo eu que se desabrocha a partir de uma postura, de um posicionamento para além, como já dissemos, de uma naturalidade comum e a isso Barthes nos explica claramente:

Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu ainda não posso falar, já que decidi tomar como guia a consciência de minha comoção. Mas com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (...) (Barthes, 1980, p. 18-19).

A partir dessa singularidade que abrange a fotografia, de que ela apenas capta os fenômenos e não a coisa em si (como já citado) elucidamos também no que concerne ao que Barthes indicou sobre não poder se expressar sobre ser fotografado enquanto não percebe, ora, uma pessoa que é fotografada desprevenida, a excetuar-se o movimento (sendo que ela pode estar estática também), a pessoa assemelha-se a um objeto também no que diz respeito a estar desprovido de vontades e desejos pela imagem ideal. Um objeto não pensa, não deseja.

Para o fotógrafo, uma pessoa que não está consciente de que está sendo fotografado também não pensa, não deseja, não dentro do universo de captura fotográfica.

Ainda pode-se dizer, no quesito de intenções do fotografado, que a pessoa além da imagem perfeita, ideal, elenca seus referenciais imagéticos dentro de uma perspectiva de que a foto pareça consigo, o belo, mas o belo que pareça “comigo”, uma justaposição com o meu “eu”.

Entretanto, essa intenção até existe, mas não é o que ocorre segundo as palavras do nosso auto como podemos ver:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu eu (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é dizer: sou eu que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso (...) (Barthes, 1980, p. 19-20).

Temos, pois, o *Spectrum*, o elemento que “suporta”, o alvo, o par na dialética com o fotógrafo, o ente que acrescenta à fotografia o “retorno do morto”, pois a fotografia, como já dissemos, arranca da vida do plano real para uma nova realidade, uma nova tessitura no espaço-tempo desse real particular, como nos explica Barthes sobre esse estado mortificado; “*Spectrum da Fotografia*, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto’ (Barthes, 1980, p. 17-18).

Como também nos explica na existência metafórica de dependência com o fotógrafo;

Posando diante da objetiva (quero dizer: sabendo que estou posando, ainda que fugidamente), não me arrisco tanto (pelo menos por enquanto). Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo. Mas essa dependência em vão procura ser imaginária (e do mais puro Imaginário), eu a vivo na angústia de uma filiação incerta: a imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um sujeito “distinto”? (Barthes, 1980, p. 19).

Parece claro, diante de todo o exposto, a compreensão, importância e definição do *Spectrum* em todo o processo fotográfico e na realidade particular da fotografia.

Com isso concluímos a descrição dessa tríade de formação da fotografia proposta e pensada por Roland Barthes.

Considerações finais

Como pudemos perceber até aqui, a fotografia para Barthes é um universo especial e que foi objeto de estudo em um sentido intimista, mesmo que aqui e acolá fez uso de referências e demais estudos, percebe-se um mergulhar intenso em sua pesquisa, e na medida do possível, um mergulhar “nu” com o intuito de apreender impressões verdadeiras, mesmo que do seu ponto de vista, sobre a fotografia.

Com uma acuidade precisa na busca dos termos, nomenclaturas precisas para cada etapa de sua pesquisa. Desabrocha-se aí um mundo todo particular da fotografia, um universo de fenômenos particulares aquém de um real cotidiano em se tratando do que pretende a fotografia, talvez possamos dizer que o mundo dito real apenas empresta a sua realidade para que o lado mecanicista possa acontecer, mas a transição é imediata e até uma interseção permanente existe, sim, talvez possamos dizer isso com o objetivo de ressaltar sempre a particularidade desse universo, desse universo fotográfico de fenômenos dialéticos, diretos, indiretos, existenciais, racionais ou mecânicos, é uma gama imensurável.

Uma câmara clara que ainda temos muito a estudar e conhecer, uma câmara clara onde o próprio Barthes reivindica que este sim deveria ser o termo correto, como podemos ver:

É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associem-na à ideia de uma passagem obscura (*câmera obscura*). O que se deveria dizer é *câmera lúcida* (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel); pois, do ponto de vista do olhar “a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das sereias” (Blanchot) (Barthes, 1980, p. 96).

Ou seja, ao passo que comumente entre fotógrafos e estudiosos a designação do construto fotográfica é câmara obscura, Barthes propõe câmara lúcida, ou como foi intitulada a obra: *A Câmara Clara*. Isso nos coloca que a fotografia deve estar à luz do revelar-se, do descobrir-se, à luz de olhares acurados, um vir a desabrochar-se diante do mundo.

Vale ressaltar ainda em termos de gênese dessa arte, que comumente fotógrafos e estudiosos discorrem sobre o chamado “instante único”, o momento imortalizado na câmara e posteriormente na impressão, na revelação.

Entretanto, esse universo do real fotográfico é tão aberto a possibilidades que até essa terminologia poética podemos ver com outros olhos. Se pensarmos que a foto é um produto, seja nos tempos do seu advento com materiais mais palpáveis, seja nos dias de hoje onde a fotografia costuma se encerrar nos chamados pixels, conhecidos com menores unidades eletrônicas de imagem, ou seja, ela é uma matéria no melhor sentido físico, e matéria é composta de átomos e átomo, no modelo moderno que o conhecemos, é movimento, então, podemos concluir, que mesmo o instante único imortalizado em um retângulo de uma tela de computador ou, ainda, impresso em um material especial, está em movimento.

O imóvel, o instante congelado para sempre, continua a se mover em seus átomos fisicamente falando ou quimicamente falando se pensarmos que tudo se deteriora. E por tudo que foi apresentado até aqui, mesmo uma foto estática, ainda é “mergulhada” em um oceano de movimentos de ideias e reflexões, tal qual um segmento de reta que contém infinitos números, a fotografia se encerra em um retângulo de infinitas possibilidades.

Como foi dito no início desse trabalho, a fotografia hoje é parte constante do cotidiano social, não com os requintes e preceitos em termos artísticos, mas como meros reprodutores e replicadores de imagem, os seres humanos estão praticando-a em excesso.

A explosão das redes sociais, a universalização do acesso à rede mundial de computadores, celulares cada vez mais sofisticados, tudo isso e muitos outros elementos do campo imagético tem contribuído para a democratização do verbo fotografar.

E quem, porventura, imaginou que essa generalização iria acabar com a fotografia como arte, enganou-se, o que se vê são novos e sofisticados modelos de câmeras fotográficas destinadas exatamente aos artistas dessa área; a tecnologia expandiu o leque de possibilidades mecânicas e de acessórios das câmeras fotográficas.

Se antes o fotógrafo carregava e tinha dificuldades de deslocamento com uma quantidade gigante de equipamentos, hoje as câmeras possuem materiais cada vez mais leves e práticos, e continuam produzindo resultados belíssimos e colocando-se a dispor do debate e da reflexão.

A câmera fotográfica não é o nosso sentido de visão, longe disso, ela não tangencia as transformações nervosas, químicas ou mesmo ópticas de nossos sentidos visuais.

A forma que a câmera é atingida pela luz é diferente de como a luz atinge os olhos do fotógrafo. A câmera não tem sentimentos, angústia, pela busca da visão, a câmera não vê “os olhos do Imperador”.

A emoção, o sentimento, esse sim está com o fotógrafo, com o observador e até com o *Spectrum*. A câmera e a foto estão aí na disposição do servir como nos diz tão poeticamente François Soulages:

Em resumo, uma foto nunca é um olhar que teria sido congelado. Além disso, o espectador não olha uma foto como olha o mundo. Aliás, é o que constitui o interesse de uma foto: ela permite aprender não a ver, mas a recebe de maneira diferente uma imagem visual. Diante de uma foto, o espectador obedece a uma estrutura de expectativa quanto à representação, ao reconhecimento, à lembrança, à emoção, ao imaginário, ao desejo, à morte, etc (Soulages, 2005, p. 87).

E esse foi todo o aprendizado que a obra *A Câmara Clara* nos apresentou por seu autor em pesquisas próprias, como já salientamos, e, também podemos enfatizar que a referida obra cumpriu seu papel enquanto exploradora da arte fotográfica e que até hoje serve de incentivo e inspiração (tal qual foi nesse trabalho) para diversos estudiosos e curiosos como um dia Roland Barthes também o foi diante dos já mencionados “olhos do imperador”.

Referências bibliográfica

BAURET, Gabriel. A fotografia. Tradução: J. Espadeiro Martins – Lisboa\Portugal: Editora Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Tradução: Júlio Castañon Guimarães – Rio de Janeiro: Nova Fronteira – Saraiva de Bolso, 1980.

HUSSERL, Edmund. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Tradução: Márcio Suzuki – São Paulo: Ideias & Letras, 2006.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Tradução: Anne Marie Davée – São Paulo: Editora G. Gilli, Ltda, 1990.

Consultas:

GONÇALVES, Tatiana Fecchio (organizadora). Eu retrato, tu retratas – conjugações entre fotografia, educação e arte. Rio de Janeiro: Waka Editora, 2013.

HACKING, Juliet. Tudo sobre fotografia. Tradução: Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski – Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.