

BARTHES E BENJAMIN: ENSAIOS SOBRE A FOTOGRAFIA

Regina Céli Alves da Silva (UniverCidade/UGF)
reginaceli2011@gmail.com

1. *Considerações iniciais*

Os estudos de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁰, de 1936, e “Pequena história da fotografia”, de 1931, tornaram-se textos clássicos (e imprescindíveis) para os estudiosos interessados em refletir sobre as técnicas de reprodução de imagens e suas influências sobre as artes e as sociedades. Em 1980, surgiu outro texto, *Câmara clara*, escrito pelo não menos importante (e instigante) pensador Roland Barthes. Nessa obra, o semiólogo também analisa a fotografia, privilegiando o olhar como tema e dedicando integral atenção à imagem. Além disso, considerou ainda a emoção, o amor estampado na foto, imprimindo no ensaio a marca de sua singular observação.

Assim, o trabalho proposto visa a expor alguns momentos dos ensaios dos dois grandes mestres, “Pequena história da fotografia” e *Câmara clara*, buscando pontos de aproximação e de afastamento em suas anotações acerca do tema, e, sobretudo, a herança teórico-crítica que deixaram para as gerações futuras, fascinando-as e mantendo com elas, ainda, um lúcido e frutífero diálogo.

Iniciaremos o percurso com a *Câmara clara*, destacando os trechos e ideias que mais nos instigam, e, na sequência, procedemos igualmente com o texto de Benjamin. No arremate, trabalhando em perspectiva comparada, relacionamos os dois estudos no intuito de observar-lhes aproximações e afastamentos e, principalmente, iluminar aquilo que, em ambos, ainda inspira um vigoroso debate com a cena contemporânea.

2. *A Câmara clara, de Roland Barthes*

Barthes dividiu o texto de *Câmara clara* em duas partes, cada uma composta de 24 fragmentos, totalizando, portanto, 48. Nele, afirma,

¹⁰ Disponível em:

<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20%C3%A9cnica.pdf>>.

inicialmente, uma solidão a respeito do tema, uma vez que não encontra com quem, ou com que texto, compartilhar e achar respostas às inquietações que lhe promove a fotografia. Quer saber o que ela é “em si”, e decide que terá ele próprio de se lançar nessa busca.

Para isso, estabelece um saber fotográfico em três níveis: o do *operator*; o do *spectrum*; o do *spectator*. No entanto, explica que apenas os dois últimos poderiam servir-lhe como guias, uma vez que o primeiro seria para ele uma prática barrada. Ou seja, somente lhe interessavam as experiências do sujeito que é olhado e a do sujeito que olha. “Eis-me assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico” (BARTHES, 1984, p. 20).

Sobre a experiência do *spectrum*, isto é, do sujeito olhado, revela que “a única coisa que suporto, de que gosto, que me é familiar, quando me fotografam, é o ruído da máquina” (*Ibidem*, p. 29-30). Sendo assim, é para experiência do *spectator* que se volta para tentar compor respostas ao seu desejo de saber. “Como *spectator*, eu só me interesso pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto e penso”. (*Ibidem*, p. 39)

Relembra algumas fotos que vira e que vêm de todos os lugares, que “vêm do mundo para mim, sem que eu peça” (*Ibidem*, p. 31). Em algumas, ele constata que lhe provocam “pequenos júbilos” (*Ibidem*, p. 31). E isso não tinha necessariamente uma relação com o fotógrafo, do qual gostava de algumas fotos, mas, muitas vezes, não de todas.

A decisão a respeito do caminho que deveria seguir veio desse entendimento, o de que deveria tomar como guia para a sua análise a atração que determinadas fotos lhe suscitavam. A essa atração ele chama aventura, ou seja, aquilo que lhe advém, o afeto. Um afeto médio, relacionado a um interesse humano, a que ele chamou de *studium*; outro mais intenso, bem menos cultural, cheio de acaso, o *punctum*. Dois temas, *studium* e *punctum*, iriam ocupá-lo e norteá-lo nessa sua aventura através da busca por um saber fotográfico.

O *studium* é relativo a um interesse vasto, gostar/não gostar; nele se encontra apenas um “meio-desejo” (*Ibidem*, p. 48).

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é

uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *operator*, viver os intentos que fundam e animam sua prática, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *spectator*. (*Ibidem*, p. 48)

Quanto ao *Punctum*, o autor explica que este se relaciona, com frequência, “a um detalhe, ou seja, um objeto parcial” (1984, p. 69). Seria uma espécie de expansão da foto, que não participa de uma intencionalidade do fotógrafo.

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais qualquer. Esse *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório). (BARTHES, 1984, p. 77)

Ao finalizar os esclarecimentos previstos para a primeira parte da obra, Barthes conclui que, agindo dessa forma, isto é, seguindo os passos então definidos, era preciso admitir que o seu prazer

era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia. (*Ibidem*, p. 91)

Na segunda parte do texto, afirma ter organizado, numa noite de novembro, após a morte da mãe, algumas fotos pessoais. Nesse movimento, encontrou uma foto muito antiga da mãe ainda menina. Ali estava, para ele, a mãe, insubstituível, ou melhor, a imagem da mãe. Esse entendimento o leva a observar que, na foto, diferente da pintura ou do texto, o referente é algo necessariamente real. Realidade e passado, “algo estava lá” (*Ibidem*, p. 115). A referência “é a ordem fundadora da fotografia” (*Ibidem*, p. 115).

A fotografia não rememora o passado, atesta o que existiu; há nela, portanto, algo que se relaciona à ressurreição. Certifica uma presença, um “isso foi” (*Ibidem*, p. 115), um passado que se torna “tão seguro quanto o presente” (*Ibidem*, p. 130). Ela autentica mais do que representa.

As observações expostas na primeira parte do texto têm a ver com interrogações de Barthes acerca de sua ligação com certas fotos. Daí a distinção de um campo cultural (*studium*) e de outro inesperado, o do detalhe (*punctum*). No segundo momento do livro, porém, fazendo sua palinódia, Barthes revela saber que “existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o detalhe” (*Ibidem*, p. 141), o de forma, mas há tam-

bém o de intensidade, o de tempo, que é “a ênfase dilaceradora do noema (“*isso foi*”), sua representação pura” (*Ibidem*, p. 141).

Tal evidência (“*isso foi*”) aproxima-se da loucura, na medida em que a imagem do objeto fotografado (objeto ausente na foto) atesta a sua presença naquele lugar. “A fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação” (BARTHES, 1984, p. 169). Mas a sociedade, descreve ele já no último fragmento, “procura tornar a fotografia sensata” (*Ibidem*, p. 172). Dois são os meios à disposição para que isso se realize: primeiro, “fazer da Fotografia uma arte, pois nenhuma arte é louca” (*Ibidem*, p. 172); segundo, “generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la” (*Ibidem*, p. 173). Tudo transformado em imagem, que passa a ser o único consumo.

Para finalizar o texto, Barthes deixa a interrogação:

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, assim, podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase* fotográfico.

Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade (*Ibidem*, p. 175)

Com tal conclusão, Roland Barthes delega ao leitor a escolha sobre qual caminho a percorrer na leitura do texto de *Câmara clara* e na observação da fotografia.

3. “*Pequena história da fotografia*”, de Walter Benjamin

Como o próprio título sugere, trata-se, para Benjamin, de considerar a fotografia a partir de um eixo histórico. Por isso mesmo, inicia com uma comparação entre a origem da fotografia e a da imprensa, sublinhando que aquela é melhor perceptível do que esta.

Ele afirma que o objetivo de fixar imagens reuniu esforços de vários pesquisadores e que, ao ser alcançado, simultaneamente, a partir dos esforços de Niepce e Daguerre, a invenção foi colocada, por intervenção do Estado, em domínio público. Estavam criadas então as condições para “um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva” (BENJAMIN, 1987, p. 91).

Após citar algumas opiniões a respeito do invento, principalmente aquelas que o comparavam à arte, ou melhor, com um conceito de arte “alheio à consideração técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 92), divinizado, Benjamin, reafirmando o caráter técnico da fotografia, relaciona-a à pintura para apontar que, na foto, “surge algo de estranho e de novo” (*Idem, ibidem*, p. 93), que acaba fazendo com que

a técnica mais exata [possa] dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem [...]. (*Ibidem*, p. 94).

A relação entre fotografia e técnica é enfatizada ao longo do texto. Benjamin aponta as diferenças entre as primeiras fotos/retratos e aquelas que vieram posteriormente, sempre ressaltando as propriedades técnicas e as modificações que introduziram no resultado final de uma foto. A eliminação da sombra, por exemplo, por volta de 1880, “por meio de objetivas de maior intensidade luminosa” (*Ibidem*, p. 99), permitiu ao fotógrafo “criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque” (*Ibidem*, p. 99).

Ou seja, para Benjamin, “o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica” (*Ibidem*, p. 100). Por isso, compara o pintor e o fotógrafo ao violinista e ao pianista, respectivamente. Cita Atget, cujas fotos de Paris “são as precursoras da fotografia surrealista” (*Ibidem*, p. 100), por ter sido ele o primeiro a deixar de lado a fixação mais convencional de imagens, principalmente os retratos, para “buscar as coisas perdidas e transviadas” (*Ibidem*, p. 101) em imagens que “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (*Ibidem*).

Percebe-se que o conceito de aura surge já nesse trabalho de 1931, sendo desenvolvido posteriormente no famoso estudo sobre a arte e a reprodução técnica. A aura, ou seja, “a aparição única de uma coisa distante” (*Ibidem*), perde sua importância com o advento da fotografia, da reprodução, uma vez que esta “faz as coisas se aproximarem de nós” (*Ibidem*), tornando-se tal aproximação “uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas” (*Ibidem*).

Quase concluindo o ensaio, Benjamin ressalta duas situações: a “fotografia como arte” e a “arte como fotografia” (1987, p. 104), enfatizando, porém, esta última. Na sua visão,

a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera. (BENJAMIN, 1987, p. 104)

Isso se dá devido à obrigatória modificação que a técnica de reprodução de imagens trouxe para o campo da arte. As grandes obras passam a ser encaradas não mais como criações individuais, mas como “criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas” (*Ibidem*).

Sendo assim, a tensão é o que caracteriza a “relação moderna entre a arte e a fotografia” (*Ibidem*). Portanto, esteja o entendimento da fotografia ligado ao seu valor de venda, à moda, ao conhecimento ou à criatividade, a discussão em torno da reprodução de imagens, segundo nos mostra Benjamin, comporta múltiplas opiniões.

E, para ele, fica a questão: “Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (*Ibidem*, p. 107). Isto é, não terá o fotógrafo que saber ler as imagens que expõe atribuindo-lhes um texto explicativo de forma a esclarecer as suas intenções? Com essa e outras indagações Benjamin encerra o texto. Da mesma forma, Barthes, cerca de cinquenta anos depois, adota a mesma conduta, arrematando também, com questões, o ensaio que escreveu.

4. Barthes e Benjamin

Resguardada a passagem do tempo, oitenta e um anos, desde o ensaio de Benjamin, e trinta e três anos, desde o de Barthes, os dois estudos ainda têm muito a oferecer àqueles que se dedicam a refletir sobre a imagem fotográfica e seus efeitos, sobretudo por terem os seus autores originalidade e habilidade narrativa necessária à exposição de ideias, o que faz com que estas, ainda que algumas venham marcadas pelo transcorrer do tempo, continuem capazes de instigar variadas e complexas reflexões.

Além disso, segundo nossa visão, tais ideias vêm ao encontro, não apenas daqueles interessados particularmente nas imagens fotográficas, mas, de modo geral, nos estudos literários, políticos, culturais, sociais, artísticos, etc. Ou seja: como indicamos na introdução de nosso trabalho,

o diálogo com elas permite novas miradas para todos os que pretendem refletir sobre nossa época e as intrincadas relações que nela se estabelecem.

Próximo à conclusão de seu ensaio, Barthes volta o foco em direção às sociedades “ditas avançadas” (1984, p. 174) e diz que o consumo de imagens (e não de crenças) as caracteriza. Sendo assim, essas sociedades são mais liberais e menos fanáticas, no entanto, menos autênticas que as do passado, “como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente), donde só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalismos, e individualismos” (BENJAMIN, 1987, p. 174-5).

Detectamos nessa breve inscrição por nós destacada aquilo que, em outra oportunidade¹¹, já dissemos sobre a obra de Barthes: ela mantém com as propostas da filosofia libertária (anarquista) um estreito vínculo. Na percepção de um mundo todo consumido em imagens, um mundo que se mostra indiferente (e tedioso) pelo apagamento das diferenças, apenas se pode manifestar, em alguns raros momentos e lugares, “o grito dos anarquismos”, isto é, daqueles que buscam, ainda, de alguma forma, uma experiência mais libertária, menos coalescente, menos gregária, portanto.

Em *Câmara clara*, Roland Barthes reafirma sua inspiração libertária, a mesma que o instigou, ao longo de todo o percurso intelectual, desde a publicação de *O grau zero da escritura*, em 1953. Tanto é assim que, no último parágrafo do texto, ao mostrar as duas vias da fotografia (louca ou sensata?), ele diz: “Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade” (BENJAMIN, 1987, p.175).

Na verdade, nesse derradeiro momento, Barthes ratifica sua escolha, aquela que priorizou desde o início do texto (e em sua vida acadêmica, em geral), ou seja, “afrontar nela [na fotografia] o despertar da intratável realidade” e resistir à submissão “ao código civilizado das ilusões perfeitas”. Dessa forma, esse também, como os outros, é um texto de resistência. Nele, como sempre o fizera, a ênfase recai sobre o olhar singular, encarnado, do receptor.

¹¹ Em nosso ensaio de conclusão de pesquisa de pós-doutorado, assinalamos o vínculo que a obra de Roland Barthes estabelece com a filosofia libertária.

Na esteira dos estudos literários, a estética da recepção já alcançava, à época (1979) em que o livro de Barthes foi escrito e publicado, grande repercussão. Centrados no leitor (receptor), esses estudos reencontravam a compreensão das obras literárias. A fenomenologia, a hermenêutica e a história da literatura constituíram-se como fontes de reflexão a essa nova via de investigação.

E, também em Barthes, tais reflexões de cunho histórico e fenomenológico fazem parte de seu processo investigativo, sendo explicitamente citadas em *Câmara clara*. No entanto, como ele próprio enfatiza, o olhar singular do leitor/receptor, no caso, o dele, é o que lhe servirá de guia para a condução de seu interrogar a respeito daquilo que é em si a fotografia.

Assim, se por um lado, Roland Barthes distanciou-se do rigor investigativo da ciência, de cujo investimento permanente na busca da objetividade e de sua consequente arrogância sempre quis se apartar, singularizando-se, por outro lado, esteve próximo àquelas postulações teóricas que já se inscrevem no horizonte dos estudos literários, nas quais a figura do leitor se insinua como central.

Contudo, sua aproximação se dá de forma ímpar, tendo a ver com uma conduta geral de investigação que sempre lhe foi característica, e com uma reflexão que resiste à gregariedade, à generalização, para investir na insistência em uma atitude encarnada, ou seja, aquela que passa pelo filtro interior dos que se põem a caminho de qualquer investigação. Disso não abre mão. A não submissão aos códigos e ao seu poder coercivo instigou Roland Barthes a escolher um percurso reflexivo sempre preocupado em destacar seu olhar pessoal.

Câmara clara é fruto dessas escolhas, dessas resistências e insistências atentas ao olhar individual, aquele que não quer se perder diante da indiferença generalizada, que não quer se render permanente e incessantemente às escolhas que não passam por seu próprio corpo, por seus próprios desejos. Por isso, o guia para entender o que a fotografia é em si, aquele que faz com que Barthes desça profundamente nele mesmo, aparece após a morte da mãe, quando ele, mexendo nas suas fotos familiares, encontra uma imagem da mãe ainda menina. Esse (re)encontro o leva a enxergar o *punctum* de outra forma, não apenas no detalhe, mas no amor que lhe sobrevém diante daquela imagem.

Fenomenológico e receptivo, o olhar barthesiano se espraia, política, histórica e culturalmente inconformado. Resistente aos códigos cristalizados, às ideologias, ele se fundamenta no indivíduo único.

O texto de Benjamin, de certa forma, apresenta-se também como um texto de resistência, uma vez que, ao longo dele, e, principalmente, na conclusão, o autor nos deixa, em forma de indagações, as inquietações que o provocavam. Mas, num percurso diferente daquele trilhado por Barthes, o filósofo alemão não se apoia no olhar receptor. Em vez disso, histórico e fundamentado no fotógrafo, Benjamin ressalta a nova era da técnica e as profundas modificações e mudanças por ela acarretadas.

No texto de Benjamin, percebemos que as ponderações vêm inscritas num eixo eminentemente histórico, no qual o indivíduo, como produtor, deixa sua marcas. Como nos estudos (literários, por exemplo) característicos do século XIX, a concentração na figura do autor ganha as páginas do ensaio benjaminiano, tornando-se o fotógrafo o centro das atenções, por entender que somente ele será capaz de imprimir sentidos às fotos.

Não à toa, ao concluir o texto, Benjamin ressaltar a necessidade de as fotos serem acompanhadas por legendas nas quais o fotógrafo mostrará sua capacidade de ler as próprias imagens produzidas, sem o que correria o risco de se mostrar como um “analfabeto” na nova era da técnica.

Fotógrafo e receptor constituem-se, portanto, como duas instâncias fundamentais às análises empreendidas por Benjamin e Barthes, respectivamente. Contudo, os dois autores se debruçam, segundo nossa leitura, sobre o olhar/visão, ou seja, a apreensão do mundo através desse sentido, mesmo que adotando, como centrais nele, figuras diferentes.

Benjamin, ao explorá-lo, o faz na relação que estabelece o fotógrafo com a revolução da técnica de reprodução de imagens; em Barthes, no entanto, a verdadeira revolução está no indivíduo receptor que, consciente de sua singularidade, e não abrindo mão dela, atua sobre o mundo, resistindo (ou não) à imagem sem diferenças, indiferente.

O tema do olhar/visão abordado pelos dois autores continua capaz de suscitar profundas análises. Afinal, vivemos numa época na qual a imagem tem sido incessante e intensamente posta em evidência.¹²

5. Considerações finais

Para finalizar este artigo, deixamos ainda indicados alguns aspectos nos quais as observações expostas nos textos de Benjamin e Barthes se aproximam ou se distanciam. O primeiro de nossa seleção, já apontado, e em torno do qual giraram os dois ensaios, é aquele que faz recair a ênfase da indagação sobre a fotografia no autor, para Benjamin, e no receptor, para Barthes.

A partir desses pontos centrais, os autores examinam o fenômeno fotográfico em eixos diferenciadores. A relação entre a pintura e a reprodução técnica de imagens é o que movimenta a ótica de Benjamin; bem como a ênfase no prisma histórico; o preenchimento de sentidos suscitado pelo autor da foto, a perda da aura da arte em consequência da reprodução; a predominância do coletivo sobre o individual no que diz respeito à fruição da foto. Barthes, por seu turno, busca entender o que é a foto em si; a partir de um olhar fenomenológico e semiológico; buscando nas fotos sentidos que ele interpreta como vazios, indiferentes, ainda por preencher; não vê perda para a arte, apenas a possibilidade de reproduzi-la; acentua o predomínio de uma recepção e compreensão individual.

Em comum, os dois textos deixam entrever a admiração que seus autores cultivam pela fotografia, a percepção do *studium* e do *punctum*, para usar os termos propostos por Barthes, a técnica e a magia, a realidade transformada em imagem. Por isso, mesmo que suas abordagens sejam, em boa parte dos aspectos mencionados, díspares, elas, de certa forma, complementam-se, na medida em que se apresentam como indagações que ainda clamam por respostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Câmara clara*. 3. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹² Em nossa tese de doutorado pesquisamos a relação entre as obras literárias do escritor João Gilberto Noll, o olhar e o cinema.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, Vol. I).

SILVA, Regina Céli A. da. *Vampiros com dentes cariados*. Literatura e cinema em João Gilberto Noll, João do Rio e Bram Stoker. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

_____. *Anarquismo a golpes de linguagem*: Roland Barthes e Machado de Assis. Ensaio de conclusão de pesquisa de pós-doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.