

A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem? / *The notion Roland Barthes's Punctum, an opening image?*

Rodrigo Fontanari^{**}

RESUMO

Este ensaio está consagrado à uma busca por acercar a noção de *punctum* fotográfico em *A câmara clara* de Roland Barthes e, a partir disso, buscar traçar pontes entre o *punctum* e com o conceito de Imagem aberta tal qual estabelecida pelo historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; Georges Didi-Huberman; *studium*; *punctum*; imagem aberta

ABSTRACT

This essay is dedicated to a search for approaching the notion of punctum photographic in Roland Barthes *The camera lucida* and, as appropriate; seek to build bridges between the punctum and the concept of open image, just as established by the French historian of art George Didi-Huberman.

KEYWORDS: Roland Barthes; Georges Didi-Huberman; *studium*; *punctum*; open image

1. Notas sobre *A câmara clara*

Para enfrentarmos essa tarefa de aproximar as reflexões de dois importantes pensadores franceses, começamos por fazer uma apresentação de *A câmara clara*. Trata-se de um livro de dupla origem. Como uma encomenda dos *Cahiers du cinéma* que solicita a Roland Barthes uma obra sobre cinema, mas o semiólogo e crítico literário – Lembra-nos seu biógrafo Louis-Jean Calvet – “declara que não tinha nada a dizer sobre cinema” – mas

^{**} Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador associado ao Réseau International Roland Barthes, Equipe Barthes do Institut des Textes et Manuscrits do CNRS. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica, sob orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

sobre fotografia. E a outra é a da dor por ocasião da morte de sua mãe, a única mulher que verdadeiramente amou.”¹ (1993, p. 259-260).

Esta que podemos considerar como sendo a derradeira obra em vida de Roland Barthes, *A câmara clara* foi escrito num curto lapso de tempo. De 15 de abril a 03 de junho de 1979. Apenas 48 dias que originaram exatamente, 48 fulgurantes fragmentos, que são uma espécie de meditação filosófica do signo fotográfico, como se se tratasse de um diário íntimo em que Barthes começa contar sua experiência fotográfica enquanto espectador. Podemos, talvez, também considerar esses fragmentos como um discurso amoroso da ordem do luto, da dor da ausência de um próximo que ele amou e que não soube suportar a perda: sua mãe. Pois a fotografia de sua mãe, a Fotografia do Jardim de Inverno, “vai ser o revelador do que ele procurava desde sempre.” (MARTY, 2002, p.19), assinala Éric Marty, editor das *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes, em sua “Présentation” do volume V.

Constituído numa simetria quase perfeita, o livro está dividido em duas partes. Essas partes são ainda entrelaçadas por 24 fotografias, 15 na primeira parte e 9 na segunda. Se *A câmara clara*, para alguns, não pode ser encarada como uma teoria da fotografia pelo caráter romanesco de sua escritura, mas que, o próprio subtítulo – *Nota sobre fotografia* – da obra de saída quer aí sugerir, quando encarada de perto e levando seriamente as considerações barthesianas, o livro em si mesmo torna-se uma “sessão fotográfica”. Os 48 capítulos ou fragmentos sugerem ser entrevistados também como 48 poses, ou melhor ainda, diante dessa subdivisão perfeita à que referíamos, leva-nos a crer que, ele se constitui de 2 rolos fílmicos de 24 poses cada. Se a forma ainda não basta, algumas palavras são pertencentes ao campo da fotografia entre outras também fazem cintilar o ato fotográfico. Passemos em revisão algumas delas, sem no entanto, estendermo-nos à exaustão visto que, não é o objetivo em questão. É o caso de “*développeur*” que em francês pode ser

¹ - Essa derradeira obra em vida de Roland Barthes, girar, precisamente, em torno da fotografia de sua mãe Henriette Barthes e o irmão dela, no jardim de inverno em Chennevières-sur-Marne, casa em que sua mãe havia nascido, o livro tornou-se uma homenagem a ela, que, pouco tempo antes, em 25 de outubro de 1977, havia falecido. *A câmara clara* faz-se em si mesma um *tambeau* que a recria, dá-lhe uma nova forma, novo volume, novo relevo e, ao mesmo tempo, a mantém viva, ao menos, por meio da ficção.

traduzido como revelar; e como expressão, “*bref*”, algo que é recorrente em quase todo o texto, pertencente mais à fala do que à escrita, mas que sugere um “corte”, uma “ruptura” no corpo do texto, uma foto, como Barthes tivesse pressa de “*revelar*” ao leitor suas ideias (um sujeito angustiado). A primeira parte mais teórica na busca por apreender “[...] a qualquer preço o que ela (a fotografia) era em si, por que traço essencial distinguia-se da comunidade das imagens.” (BARTHES, *Oeuvres Complètes*², V, 2002, p. 791) Enquanto que no fragmento de passagem para a segunda parte, Roland Barthes sublinha que era preciso “[...] descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia [...] que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem.” (OC, V, p. 836).

Longe de ser um livro de fácil entendimento, a leitura de *A câmara clara* reivindica outras tantas leituras. Trata-se de uma profunda meditação a respeito da fotografia. O leitor é convidado a entrar na trama verbo-visual. Tudo isso para convencê-lo de que nem só do texto (escritura) se faz o livro, as próprias imagens não são meras ilustrações, mas, janelas que se abrem para o texto, enquanto que o próprio texto também se faz imagem (metáfora) das fotografias. Há um embaralhamento entre palavras e imagens: um é complemento do outro, um faz o outro existir. Esse jogo entre imagens e palavras que está posto em *A câmara clara* já, de algum modo, foi experimentado por Barthes na escritura de *O império dos signos*, quando abre o volume notando que aí:

O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de *satori*; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. (OC, III, p. 349).

² - As citações da obra de Roland Barthes são, aqui, feitas, salvo menção contrária, a partir das *Oeuvres Complètes*, estabelecidas, organizadas e apresentadas por Éric Marty em 5 tomos, em 2002. Doravante, a referência virá na forma abreviada OC seguida do tomo à que se refere em número romano.

Ou ainda como prefere entender poeticamente Marty cada uma dessas fotografias em *A câmara clara* foi para Barthes, “o lugar de uma aventura, de uma alegria, de uma ferida. Cada uma sendo a ocasião de um episódio descritivo, de uma cena que se soma a uma outra cena e cujo conjunto constitui um estranho romance” (MARTY, 2002, p. 18).

De resto, para ler essa que viria a ser então sua derradeira e que vem coroar suas reflexões sobre fotografia, é necessário ter um olhar apurado, atento e que saiba perceber as pequenas sutilezas à que o autor convida seu leitor. Esse sujeito deveria se por diante desse livro como um selvagem, sugere a poética barthesiana, quando então escreve: “[...] sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar.” (BARTHES, OC, V, p. 828). Barthes faz de *A câmara clara* seu horizonte de escritura em que o autor se interrogava sob o signo fotográfico, a uma aventura do olhar que poderíamos intitular poeticamente de “Em busca do olhar perdido”.

A nosso ver, *A câmara clara*, no conjunto da obra barthesiana dedicada a pensar as imagens técnicas, vem desarranjar o que estava dado por certo desde a publicação de *Mitologias*, em que Barthes, a caça dos mitos da sociedade francesa dos anos 1950, não deixou de denunciar a mecânica do mito que estava bem oculta por detrás da construção das imagens técnicas.

2. O olho de Barthes

Ao levar em consideração sutilezas de escrituras que advém já do título dessa obra: *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, nota-se aí que se joga com certo paradoxo, pois enquanto vários autores que se debruçaram sobre a imagem fotográfica utilizaram-se da metáfora da *caixa preta*, a exemplo de Vilém Flusser e *uma caixinha de noite*, como quer Michel Tournier, Barthes, em oposição, fala de *câmara clara*. Ao escolher esse título, o autor rememorava o ancestral do que atualmente entendemos por *câmara escura*, que originou o aparelho fotográfico – poderíamos até certo ponto lê-lo com uma homenagem a esse tipo rudimentar de produzir imagem. Philippe Dubois em *O ato fotográfico* assinala que, a câmara clara caracteriza-se por não haver

Nada de tela, de projeção ou de decalque: nada de intermediário. Aquilo passada diretamente do olho à mão. É como se o próprio corpo o pintor, ou pelo menos seu cérebro, desempenhasse o papel de câmera (escura ou clara?), de caixa de ressonância visual. (DUBOIS, 2008, p. 131).

Essas fotografias são em sua maioria retiradas de revistas específicas editadas na França entre os anos de 1976-1978. Muitas delas ainda são possíveis de serem encontradas nas bancas de revista, como é o caso da revista *Photo*. Tal miscelânea fotográfica, levou o fotógrafo Denis Roche a dizer em entrevista à revista *Magazine Littéraire* de outubro de 1993, por ocasião da primeira edição francesa das *Oeuvres Complètes* de Roland Barthes, em três volumes, que nesse *corpus* “nada rima com nada” (ROCHA, 1993, p. 66), ou seja, que as fotos escolhidas pelo autor não rimam nem com uma história, nem como uma estética da fotografia.

Ora, se a imagem fotográfica é capaz de provocar uma espécie de vacilo, de revelação ou de *satori* como escreve Barthes, é porque o olhar não é gélido, mas sensível. É preciso antes de tudo deixar-se tomar pela experiência de se espantar, de inquietar-se ou nos termos do próprio Barthes, despertar para um novo ponto de vista: “experiência súbita, reversão do espírito.” (BARTHES, OC, III, p. 407-409). A isso voltaremos.

Essa mutação e a inquietude do olho de Barthes diante da imagem fotográfica, conduziu-o a estabelecer um par opositivo em torno do qual, para ele, orbitavam as imagens fotográficas e que, portanto, fossem capazes de traduzir verbalmente essa experiência sensível do imagético. Tratam-se das atualmente clássicas noções barthesianas de *studium* e *punctum*. A denominação *studium* vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo: tudo aquilo que não tem pungência. Noutros termos ainda, o *studium* é aquilo que é da ordem da câmara escura, aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico e que, geralmente, está condensado numa imagem que se oferece ao olhar e, sobretudo, ao intelecto. A fotografia se torna um campo de estudo. Uma representação através da qual se torna possível reconhecer os signos, as mensagens que ela denota e conota. É um verdadeiro terreno do saber e da cultura. É o que ocorre com aquela foto de William Klein intitulada *Primeiro de*

Maio à Moscou (1959) em que o fotógrafo ensina o espectador como se vestem os russos. Dar-nos a ver, em detalhe, o grosso boné de um garoto, a gravata de um outro, o lenço espesso sobre a cabeça da senhora, o corte de cabelo de um adolescente. A fotografia como essa imagem que permite ao espectador aceder a um “infra-saber”. Enfim, *studium* é a fotografia que me vem, enquanto sujeito observador (espectador), informar e comunicar aquilo que se apresenta naturalmente ao espírito: o óbvio.

O *punctum* vem do verbo latino *pungere*, ‘picar’, ‘furar’, ‘perfurar’. Aquilo que é pungente, que corta, fere, espicaça, alfineta e amortiza. No *punctum*, não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto. “Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (BARTHES, OC, V, p. 825). Quando o autor faz tal classificação ele não fecha as imagens exclusivamente em uma única casa (*studium/punctum*): é possível encontrar os dois numa mesma foto, cabendo aos olhos do espectador reencontrá-los. E o que se passa numa outra fotografia que Barthes entrega aos seus leitores, essa foto (Figura I) de Lewis H. Hine, anormais numa instituição, New Jersey (1924). O que lhe fascina não são as deformações da cabeça (muito maiores em relação ao corpo), mas, outros certos detalhes “descentrados”: a enorme gola Danton do garoto e o curativo no dedo da menina. São esses “pequenos detalhes” que fascinam o olhar porque foram capturados pelo *kairós* do tempo do encontro do aparelho fotográfico e da cena em acontecimento. Um detalhe gracioso que fere pelo carácter não-intencional, como um suplemento inevitável que, inconscientemente, o olho da câmara raptou para sempre sobre a chapa metálica do filme fotográfico.

Portanto, antes de avançarmos mais um pouco no conceito de *punctum*, é necessário ainda fazer notar algumas outras inquietações a respeito desse “detalhe não-intencional” que é o *punctum* barthesiano. Para tanto, evocamos, nessa altura de nossas reflexões, duas fotografias. Uma de Koen Wessing (1979) (Figura II) em Nicarágua em que o exercito patrulha as ruas e a outra de Bruce Gilde em Orleans (1973) (Figure III) em que fotografa lado a lado, uma

religiosa e travestis. Por meio dessas fotos, Barthes quer nos explicar que, o *punctum* por mais espicaçante que ele seja, não tem nada a ver com o choque fotográfico. O choque, diferentemente do efeito traumatizante do *punctum*, não produz algum efeito, a não ser o “incômodo”. Se o “detalhe” não provoca nenhuma “ferida”, é por que foi enquadrado pelo fotógrafo intencionalmente. Como nessas fotos citadas por Barthes, a freira e os soldados ou na outra, a freira e os travestis faz-nos perceber um elemento estrutural na linguagem fotográfica desses fotógrafos: o contraste. Essas surpresas que nos entregam o fotógrafo revelam, por fim, ao espectador seu “desempenho”, isto é, suas intenções, seus “mitos”, para falarmos ainda nos mesmo termos semiológicos barthesianos de *Mitologias*.

Para Barthes, o *punctum* é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o *punctum* se apresenta no campo cego da imagem: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (BARTHES, OC, V, p. 793).

Uma apresentação dessas noções fundadoras da análise barthesiana da fotografia requer ainda o esforço de salientar as várias possibilidades da existência do *punctum* para além da ideia de “pequeno detalhe”. Recapitulamos, aqui, quais são elas. Na primeira parte do livro, como já dizemos, ele denomina *punctum* como “detalhe” da fotografia; algo “que parte da cena, e vem me transpassar”. (BARTHES, OC, V, p. 822). Na segunda parte, esse conceito se expande e toma a dimensão da nostalgia, da dramaticidade e da intensidade: é a ideia de “isso existiu/isso aconteceu” (*ça a été*). Há também um “terceiro sentido” de *punctum* em *A câmara clara*, que é aquilo que ele denomina de “suplemento”: é, num certo sentido, “aquilo que vem a mais” que o intelecto e os sentidos não são capazes de perceberem, mas que o corpo reivindica. Esse sentido não é decifrável. Seria essa ausência, esse silêncio de todo o sentido – um grito mudo – em que a metalinguagem do crítico cessa e, então, o sujeito é despertado para um

deleite do significante sem chegar ao espasmo do significado ao qual todo campo de significação está habitualmente destinado a conduzir.

O *punctum* abre a imagem fotográfica para um outro campo, o fotográfico, pois não nos é possível descrevê-lo e nem mesmo ser representado, é o lugar onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada e se revela então, como a passagem da linguagem à significância³, o ato fundador do fotográfico. O fotográfico é diferente da fotografia: o fotográfico está para fotografia assim como o romanesco está para o romance. Pode-se escrever romanescamente sem ao menos ter alguma vez escrito um romance. O fotográfico – o terceiro sentido – está aí “[...] nesse ponto em que a linguagem articulada é simplesmente aproximativa.” (BARTHES, OC, V, p.503). Campo da fala da linguagem propriamente dito. A significância, a essência da fotografia, diz respeito ao *punctum* “[...] é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, OC, V, p. 809). É quando a fotografia se torna pensativa (faz refletir): permitir que o detalhe remonte o afeto à consciência. Essa última percepção do *punctum*, talvez, possa ser imagetivamente percebida, quando então, voltamos nossos olhos a duas outras fotos que Barthes entrega ao seu leitor, em *A câmara clara*. Trata-se da foto de André Kertész *Ernest* (1931) (Figura IV), em que Barthes olhando profundamente a imagem lança-se à aventura de se perguntar: “É possível que Ernest vive ainda hoje: mas onde? Como? Que romance!” (BARTHES, OC, V, p. 856). Questão que originou a legenda da própria foto. Ou então, nessa outra, de Alexander Gardner (1865) (Figura V), retrato de Lewis Payne, jovem rapaz que tentou assassinar o secretário do Estado Americano na época. Gardner fotografa-o em sua cela, enquanto esperava seu enforcamento. Essas fotos são portadoras, por falta de melhor definição, de um “silêncio dramático” que coloca em relevo a experiência sensível do prenúncio da morte por mais vivo que o sujeito fotografado ainda se encontra. Estamos diante da foto como que

³ - Esse termo é entendido, aqui, no sentido estabelecido pela estudiosa das ciências da linguagem, Julia Kristeva, em *La révolution du langage poétique*. Para a ela, a significância designa algo dessa vaga atmosfera de sentidos em que o ser humano vive imerso ainda no estado embrionário. Os traços desses sentidos são pulsionais e não se encontram ainda articulados como signos. Em outros termos, uma forma de expressão ainda não amarrada a um significado. Desse ponto de vista, a significância remete à nossa imaginação e nos faz vivenciar a ilusão de resgatar espectro da ordem do imemorable. (KRISTEVA, 1974, p. 25).

diante do plasma de um passado absoluto, já futuro no momento presente. Nas palavras do próprio Barthes “Ao me dar o passado absoluto (isso será e ao mesmo tempo isso foi) da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro.” (BARTHES, OC, V, p. 865).

Assim, se a imagem pungente pode, para Barthes, produzir o efeito de *satori*, é porque ela é capaz de produzir “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*”, assinala Barthes. Insistindo mais um pouco, diferente da imagem com *studium*, marca pelo gesto “folhear, olhar rapidamente e indolentemente”, aquela com *punctum*, é “ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera”. (BARTHES, OC, V, p. 828).

3. Quando a imagem se abre

O olho não é apenas o órgão dos sentidos, mas um órgão de sentidos. É o que vem mostrar Roland Barthes em *A câmara clara* que constitui uma leitura das imagens técnicas através de um olho da lente fotográfica que, embora um pouco mecânico, saiba, na retina do tempo, sentir, conhecer e reconhecer o que está posto na superfície do registro fotográfico. O caminho para pensar a semiótica barthesiana para fotografia está antes, no sentir aquilo que está posto diante dos olhos. Pura poética da imagem; puro deleite dos sentidos. Olhos que buscam ir ver as imagens alhures. Fora dessa condição de simples superfície de imagética.

Nem iconoclasta, nem semioclasta, o Barthes de *A câmara clara* torna-se um antropólogo das imagens. Progressivamente, as investigações heurísticas de Barthes em torno das imagens conduziram-no a um questionamento muito mais radical do que o esteticismo vago encampado pelos sociólogos bem como da curiosidade gulosa dos semiólogos. Um saber das imagens mais violento, mais visceral que se estabelece entre o espectador e a própria imagem, pois, Barthes pressente que a *imago* é, ao mesmo tempo, tanto uma questão de aparição visual quanto de experiência corporal.

Com isso, o semiólogo das imagens passa a poeta das imagens pungentes. E inscreve-se dentro de uma tradição iconológica que toma as imagens como uma sobrevivência ou supervivência, capazes de atravessar o tempo e se nutrirem de histórias e de memórias que as precedem, como ausências ressurgentes.

E essa constatação talvez esteja bastante vinculada ao conceito, que tempo mais tarde, o historiador das artes, Georges Didi-Huberman, denominou de imagem aberta (*image ouverte*). Entendido metaforicamente, as imagens podem se abrir ou fechar “[...] como nossos corpos que as olham. [...] Nós somos diante das imagens como diante de estranhas coisas que se abrem e se fecham alternativamente aos nossos sentidos – que se compreenda desta última palavra um fato de sensação ou um fato de significação, o resultado de um ato sensível ou este de uma faculdade Inteligível” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 42).

Trata-se, portanto, de uma relação exegética com o visual. Etimologicamente, a exegese consiste no movimento de “ir além” (*au-delà*) ou para além dos limites do sentido evidente, mundo do visível, e adentrar àquele do visual, em que as imagens são presença sem imitação. Um jogo de entrelaçamento entre corpo e imagem, contato e semelhança. Quando então esses corpos se abrem aos corpos de seus espectadores. Ver para além do visível. Como que vestígios de um crime, as imagens abrem espaço para a confluência dos tempos presente, passado como também, futuro. A exegese, ao contrário daquela leitura que encerra os sentidos nos limites do significado, busca “abrir o texto a todos os ventos do sentido latente”. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 27).

O espectador, aquele que olha, funde-se e se confunde com a profundidade daquele que é olhado, a imagem, na medida em que “As imagens nos envolvem: abrem-se a nós e se fecham sobre nós de forma a suscitar algo que poderíamos nomear de *experiência interior*.” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 25), escreve logo na abertura de *L’image ouverte*, retomando esse conceito de George Bataille. A “experiência interior” consiste num “[...] desprendimento das palavras de seu discurso”, pois, como escreve Bataille “a dificuldade prática da

experiência interior [...] reside na fidelidade canina do homem para com o discurso”. Abrir a imagem implica, portanto, num desprendimento das palavras de seu discurso, requer “[...] uma visão, além de todo objeto comum do ver.” (BATAILLE, 1978, p. 15). A experiência do visual exige uma entrega à soberania do olhar. Diante das imagens que não se deixam prender em sua totalidade pelo discurso: “A palavra ver é ainda a recusa de olhar” (BATAILLE, 1978, p. 18), nota Bataille.

Essa capacidade de se abrir – apressa em notar Georges Didi-Huberman – não corresponde nem a uma metáfora de interioridade espiritual, nem às tradicionais metáforas da alma ou da janela, mas a um sintoma: “latência incontrolável que provoca no inconsciente a revolução dos pressupostos classificatórios ou dogmáticos de todo o saber preexistente a essa deflagração corporal.” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 36). Georges Didi-Huberman acaba por desenvolver uma teoria que se afasta de uma concepção metafórica para metamórfica, em outros termos, essa teoria desviante descreve uma relação entre corpos visíveis e outros corpos visíveis. No limite, aborda as imagens como relação crítica entre presença e ausência de um mundo corporal, “Um fenômeno de ordem antropológica inspira esses movimentos”, assinala ainda o mesmo autor. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 28).

A imagem aberta é também uma teoria encarnada, pois compreender o caráter fantasmático da imagem que coloca suspensão o limite mesmo da imitação, escreve então Georges Didi-Huberman “limites da imitação: limites transpostos na ficção de uma imagem animada, tátil, desejante, que abre seus corpos aos corpos de seus espectadores” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 31). O que nos permite acreditar, de um certo modo que, o sentido da visão, pouco a pouco, vai cedendo o espaço e se mescla ao tato, transformando sintomaticamente o olhar em tato.

4. Roland Barthes e Didi-Huberman – um diálogo possível

Após a apresentação do conceito de “imagem aberta” de Georges Didi-Huberman, é preciso ainda tentar traçar os pontos de convergências de pensamentos. No fragmento 1 de *A câmara clara*, Roland Barthes já deixa nos

entrever seu mergulho no espectro da imagem fotográfica, quando então redige nesses termos as primeiras linhas desse livro: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jérôme (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’” (BARTHES, OC, V, p. 791). Trata-se aí de olhar nos olhos sem desviar olhar de adentrar à própria imagem, uma relação visceral como o corpo do sujeito fotografado. Uma experiência limite de vermos vir nossos próprios olhos.

Por oportuno, aliás, é importante notar essas palavras de Barthes no fragmento 3 “Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos.” (BARTHES, OC, V, p. 795). Isto é, o autor não constitui de fato, simplesmente um *corpus* qualquer para uma pesquisa também, mas um *corpus* singular para uma pesquisa também singular. Um *corpus* constituído de corpos em que podemos encontrar o nosso próprio olhar, como se, num ponto qualquer de uma foto, alguém ou algo de nós mesmo nos espiasse. Como se o corpo fotografado cravasse em nós o seu olhar aterrador. Portanto, estamos não mais num ver vidente, mas num ver tateando. É o que nos permite apreender essa palavra em grego *Tuche* que aparece no fragmento 2. O termo grego significa a ocasião, o encontro, entretanto o leitor que desconhece a pronúncia em grego (*tuke*), ao lê-lo, em francês (*touche*), a pronúncia daria a mesma sonoridade do verbo *toucher*, que significa tocar, encostar (o tato), que sinalizaria com a ideia de toque, conduz-nos a imaginar que o texto em si também é um convite a uma mistura do sentido, ao sincretismo, em que a imagem fotográfica não deve ser simplesmente vista, mas tateada. Acenando para a possibilidade de que o signo fotográfico passa pelo corpo.

Há ainda um último sentido do conceito de “imagem aberta” para Didi-Huberman que nos permite acreditar num diálogo entre esses pensadores, muito embora, a distância temporal de suas ideias e do próprio objeto de estudo que fundam suas teorias que toma o termo aberta [*ouverte*], como um equivalente do verbo francês “*dévoiler*” – revelar, desvendar, descobrir – nas palavras do autor:

[...] é um ato de eliminar o que, até aqui, impedia de ver – porta ou cortina – e é dispor, apresentar a coisa doravante “aberta”

numa relação espacial que faz comunicar um interior e um exterior, o espaço obtuso que mantém a imagem fechada e o espaço óbvio da comunidade espectadora (DIDI-HUBERMAIN, 2007, p. 42).

É desse gesto de “*dévoiler*” que está impregnado, num certo sentido, *A câmara clara*, quando de maneira bastante enigmática, Barthes oferece a fotografia de Daniel Boudinet (1979) (Figura VI) intitulada *Polaroid*, logo na abertura, antes mesmo de iniciar seu texto. Foto em que vemos uma fresta de luz que irrompe da cortina levemente entreaberta da janela de seu apartamento, na *rue Servandoni*, à Paris. Vemos ainda aí, por detrás do tecido não muito espesso nem muito fosco, um clarão de luz, como aquela “evidência clara” de que iria romanescamente apresentar nas páginas que se seguiriam: a precipitação química do real que sob o efeito da luz.

Através da noção de *punctum*, Barthes abre com uma ferida a imagem e faz reavivar no interior do sujeito a “experiência do fotográfico” ou para falarmos nos mesmos termos do autor, “êxtase fotográfico”, não só como sujeito vidente, mas, sobretudo, como um cego que tateia a superfície para orientar-se. E assim, num ver-tocar, deixa-se tocar pelo ver. Como prefere escrever Barthes, “A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro: ‘*Técnica*’, ‘*Realidade*’, ‘*Reportagem*’, ‘*Arte*’, etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sonzinho à consciência afetiva.” (BARTHES, OC, V, p. 833).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*: Tome III. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

_____. *Oeuvres complètes*: Tome V. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes – uma biografia*. Tradução por Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.

KRISTEVA, Julia. *La révolution poétique du langage*. Paris: Seuil, 1974.

MARTY, Éric. Présentation. In BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*: Tome V. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002.