

“Não há nada de proustiano em uma fotografia.....” – sobre *A câmara clara*

“there is nothing proustian in a photography...” – on *The camera lucida*

Rodrigo Fontanari¹

RESUMO: O presente artigo propõe oferecer subsídios para uma melhor elucidação de *A câmara clara* essa importante obra do semiólogo e crítico literário francês, Roland Barthes, que, a trinta anos de sua publicação na França, segue ainda pouco compreendida, sendo assim desperdiçada sua enorme contribuição às reflexões de cunho filosófico a respeito da imagem fotográfica no mundo contemporâneo. Trata-se portanto de uma tentativa de esclarecer a questão do tempo na e da imagem fotográfica que, notadamente, pelas mãos de Roland Barthes, parece se opor ao conceito de memória involuntária.

Palavras-chave: Roland Barthes; Fotografia; *Punctum*; Memória involuntária.

ABSTRACT: This article and a short exegesis one of the most important texts of international commentators especially those not yet translated into Portuguese, that we may consider the last work in Barthes's life, *The camera lucida*. What is proposed here is to offer subsidies to elucidate this important work, which, thirty years after its formation, following little studied, and thus wasted his enormous contribution to science communication, and especially the reflections on the role of photographic image in the contemporary world. It is therefore an attempt to clarify the issue of time and the photographic image that, notably, by the hands of Roland Barthes, seems to oppose the concept of involuntary memory.

Keyword: Roland Barthes; Photography; *Punctum*; Involuntary memory.

Ao enveredarmos pelos meandros da relação da memória involuntária, da imagem fotográfica e do conceito barthesiano de “*punctum*”, não pretendemos nem de longe refazer o notório trabalho de Brassai que muito bem soube relacionar e apontar o papel da fotografia na vida de Proust e na construção do seu romance. Buscamos, a partir da inquietante frase que podemos pinçar em *A câmara clara*, sua derradeira obra vida, “[...] não há nada de proustiano em uma fotografia”, - sublinha então Barthes no fragmento trinta e cinco -, demonstrar que a fotografia para esse último Barthes não rememora nada e que, por sua vez, não se pode estabelecer nenhum elo entre a “memória involuntária” ou “memória afetiva” proustiana e o “*punctum*” barthesiano. Embora bem tenha observado Brassai em *Proust e a fotografia* que a trama da escritura proustiana em *Em busca do tempo perdido* parece ter nascido como num

¹ 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. E-mail: rodrigo-fontanari@hotmail.com

rompante fotográfico, em outros termos, poderíamos mesmo dizer que essa espécie de imagem latente serviu como inspiração à Proust na medida em que, muitas das metáforas do romance aproximam “(...) certos processos de memória à técnica fotográfica.”, lembra o autor (2005, p.150). Mesmos que a rememoração ou ressurreição de recordações distante e a elaboração de uma imagem latente sejam fenômenos que se apresente absolutamente similares, como nota Brassai ao escrever que “[...] o precursor oculto que talvez mais tenha inspirado Proust é a fotografia e sua imagem latente. Inúmeras metáforas de Proust assimilam certos processos da memória à técnica fotográfica.” (2005, p. 150), sobre a pluma de Barthes, mais especificamente, com a descoberta do “*punctum*” na fotografia, essa aproximação não aparece mais possível.

Em *A câmara clara*, Barthes parece querer tirar a fotografia da simples condição de imagem-memória, de *souvenir* de um tempo de outrora. A fotografia para o autor não rememora nada, na verdade, não provoca esse “abalo” rememorativo que traz à consciência algo esquecido, mas coloca-o diante mesmo do acontecimento. Não há diante de uma foto esse movimento retroativo da memória, isto é, algo que nos empurrar para um outro tempo e, por associação, vamos reagrupando os fragmentos e revivendo um tempo passado. O que de fato parecer tocar profundamente Barthes numa imagem fotográfica é que o tempo volta sem nenhum esforço do espectador, aquilo acontecimento que passado está agora - ainda que imageticamente e que isso tenha acontecido há algum tempo -, latente diante dos olhos daquele que a observa. Uma espécie de presente que não se tem como e nem se pode alterar, simplesmente, resta àquele que a olha, suportar a dor da “convulsão” do tempo quimicamente registrado e que, naquele instante, se projeta sobre a retina do sujeito que observa a foto.

De resto, basta lembrarmos-nos de que toda catedral romanesca proustiana de *anamnesia*, como acena Brassai no capítulo “Memória involuntária e a fotografia”, parece ter sido construída a partir de um lance de memória que se assemelha à a técnica fotográfica. Tanto é que os leitores de Proust podem mesmo associar os inúmeros episódios - *madeleine*, a xícara de chá, o calçamento desigual, o guardanapo engomado, a botina, a colher chocando-se num prato, o livro de François le Champi - em que esses objetos ou mesmo situações serviram de disparadores de uma lembrança ou ainda – para falarmos em termos fotográficos -, como “reveladores” e, portanto, capazes de restituir na sua integralidade uma imagem passada. Esses diferentes objetos teriam assim, no romance proustiano, a condição de trazer à tona longínquas reminiscências.

Abramos, a esse altura, todo um dossiê a respeito de Proust, Barthes e a fotografia. Sabe-se o quanto Barthes se refere a Proust e o quanto Proust está presente em seus momentos finais, sendo um tema recorrente nas derradeiras aulas no *Collège de France*, talvez, seja por isso que leitores apressados pensam que o “*punctum*” é o que há de mais proustiano nesse Barthes de *A câmara clara*. E ainda, rememorando os fatos, meses antes de seu fatídico atropelamento diante do *Collège*, o autor preparava uma incursão ao mundo proustiano, a partir dos retratos fotográficos saído do *Studio Nadar*. Nos manuscritos desse que seria o último seminário do curso, *Proust e a fotografia – Exame de um fundo de arquivos fotográficos desconhecidos*, do curso *A preparação do romance – A obra como vontade*, encontramos a decisão de Barthes em não submeter essas fotos a qualquer apreciação que despertasse a necessidade de diluí-las em expansões retóricas.

Nem ideias, nem observações literárias, nem observações fotográficas, nenhuma tentativa de localizar a passagem de *À la recherche du temps* que corresponde à pessoa representada (ou muito pouco disso). Somente algumas breves informações biográficas sobre cada pessoa (emprestadas a Painter). Algumas informações e algumas imagens. Seminário distrativo: folhear imagens. Qual o interesse profundo, sério, qual a chance de *Kairós* [em grego: o tempo propício, da oportunidade] dessas sessões? Trata-se, na minha ideia, de produzir uma *intoxicação*, uma fascinação, ação própria à imagem. (BARTHES, 2003, p. 391)

O que podemos sublinhar é que o próprio Barthes estava aí fascinado e intoxicado pelas fotos do mundo proustiano. Mas há ainda algo mais forte que essa “intoxicação” que permeia essa derradeira aula de Barthes, que, naquele momento, acabava de trazer a público, uma poética da fotografia, cuidadosamente escrita para, no limite, elucidar o cortante efeito de silêncio que são capazes de provocar certas imagens de um “realismo traumático” de que dispensa qualquer tipo de legenda e faz o sujeito fotografado aprisionado por de trás da moldura do retrato, saltar desse quadro representacional. Fazemos alusão, aqui, certamente ao conceito de “*punctum*” desenvolvido em *A câmara clara*.

Não só por esse fato, mas também, por exemplo, o episódio bastante conhecido em torno da *Madeleine* - um clichê dos estudos proustianos -, em que o famoso bolinho molhado no chá é capaz de fazer voltar tudo à memória do personagem, como num golpe de mágica. Porém a memória não tem aí o papel de redentora para o Narrador, mas como nos lembra Motta, o desintegrar da *madeleine* no chá

(...) equivale a dizer que não é a memória que é criadora mas a deformação da memória. Não só porque o paraíso perdido a que ela visa é um lugar imaginário mas porque, enquadrando mudanças perspectivas que definem a própria experiência da modernidade, o que o romance proustiano tematiza é o colapso dos enquadramentos de espaço e tempo. (2007, p. XXII).

O que está em jogo em *A busca do tempo perdido* não é uma corrida na tentativa de rememorar algo do tempo passado, mas como sublinha Motta (Cf. 2007) citando Gilles Deleuze, tudo ali é uma procura da verdade. O tempo perdido, não é simplesmente o tempo que passa, mas o tempo que se perde, diríamos até, que não volta mais, senão por um instante.

Ousaríamos comparar ainda outro episódio de *A busca do tempo perdido* que, possivelmente, vem a ser aquele mais justo, da aproximação da recordações proustianas do “*punctum*” barthesiano: a lembrança desencadeada no Narrador, quando ele volta a se hospedar pela segunda vez, no Grande Hotel de Babel, agora sem a Avó, já morta. Assim, é descrita a cena por Proust:

Eu me abaixei [...] para tirar os sapatos. Mas foi só tocar o primeiro botão de minha botina e meu peito inchou. invadindo por uma presença desconhecida, divina eu me pus a soluçar, lágrimas começaram a correr dos meus olhos [...]. Acabava de ver em minha memória, debruçada sobre o meu casaco, o rosto de minha avó, tal como na primeira noite chegada. (PROUST, 1988, p. 356-359).

Essa entrada do romance proustiano parece ser tão bem revivida por Barthes diante da Foto do Jardim de Inverno. Nesse sentido, as “ondas de rememoração”, presentes no romance de Proust, que, muitas vezes, nem se quer toca a breve felicidade, salvo aquela provocada pelo sabor da *madeleine*, todas as outras são carregadas de uma sintomatologia de dor que esse retroagir no tempo nos revela: o reencontro com o passado machuca fisicamente. Notemos, para terminar essa breve incursão ao mundo proustiano, o quanto essa fotografia do Jardim de Inverno não pode ser comparada ao episódio da *madeleine* em *A busca do tempo perdido*.

Todos esses elementos nos conduzem, num primeiro momento, a pensar se não seriam, com algumas ressalvas, esse o caminho experimentado por Barthes em *A câmara clara*. Parece-nos que autor buscava reviver esse tempo que se perde, por ocasião da morte de sua mãe, anunciando para tanto, uma procura incessante de algo que a trouxesse de volta à sua consciência: um retrato que fosse uma justa representação dela, noutros termos, que fizesse *jus* aquela imagem interna (imagem da memória) que ele guardava da mãe, esse foi o caminho encontrado por Roland Barthes.

No entanto, ao retomarmos a leitura atenta de *A câmara clara*, na altura do fragmento 28, Barthes surpreende os leitores, ao notar que

[...] a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust, quando, ao abaixar-se certo dia para descalçar-se, percebeu bruscamente em sua memória a face de sua avó verdadeira, “cuja realidade viva pela primeira vez eu encontrava em uma lembrança involuntária e completa (Oeuvres Complètes^{V2}, 2002, p.845, grifo nosso)

Por fim, toda a tentativa de ler o “*punctum*” e a fotografia à luz do romance proustiano se desaba, por completo, nas páginas seguintes já que, no fragmento trinta e cinco, logo na abertura, o autor coloca: “A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto).” (OCV, 2002, p. 855) Essas frases, que num primeiro momento, parecem se contradizer e colocar Barthes, mais uma vez, sob a expressão de “sujeito incerto” e, apontam para o fato de que não podemos tomar uma coisa por outra, ou seja, “memória involuntária” ou “memória afetiva” pela ideia de “*punctum*”.

Esclareçamos ainda esse fato que possa parecer, uma contradição presente nesses fragmentos. Barthes não afirma, aí, que a foto tem algo de (re)memória proustiana, ele simplesmente aproxima para dizer então que elas são para ele, acontecimentos opostos, na medida em que a foto atribui um grau maior de certeza que a memória proustiana não é possível de assegurar como mencionamos largamente algumas linhas acima. Portanto, não há contradição alguma quando, novamente, Barthes recorre a Proust para negá-lo, “(não há nada de proustiano em uma foto)” (OC V, 2002, p. 855), pois, na verdade, na concepção barthesiana, a foto não rememora nada.

Analisando de perto e em profundidade os quarenta e oito fragmentos de compõem *A câmara clara*, tudo isso impele-nos a negar, talvez, em definitivo, a aproximação da memória involuntária proustiana e o “*punctum*” barthesiano.

O que podemos, talvez, aproximar desses dois autores é a questão do tempo. A fotografia está antropologicamente ligada à morte pelo seu poder de imobilizar o tempo e a interpretação o que faz como que aquele evento registrado perpetue num movimento de eterno retorno excluindo qualquer possibilidade de *cartase*. Essa visão filosófica bastante séria a respeito da fotografia leva Barthes a afirmar logo na abertura do fragmento 38 que,

² - Doravante mencionada sob forma abreviada OC, seguido do tomo à que se refere.

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. (OCV, 2002, p. 865)

O estatuto semiótico da fotografia se situa para além da forma estabelecida pela representação: a foto nos coloca diante de uma individualidade sem código, até mesmo, sem mediação. A verdadeira ferida fotográfica, por um lado, não está associada àquilo que ela representa, seu conteúdo, mas na sua expressão, isto é, na ideia mesmo da sua materialidade e da sua vida que embriaga aquele que a olha. Essa embriaguez do sentido visual só é sobretudo notado quando se toma a análise da foto do ângulo do seu aspecto químico que aliás, Barthes insiste bastante sobre esse ponto, chegando mesmo a escrever que são “[...] os químicos que inventaram a fotografia.” (OCV, 2002, p. 813) E, por outro, a fotografia é capaz de projetar o espectador também rumo a um curto-circuito temporal: tornar o passado presente, no entanto, esse passado é agora presente como morto (congelado, porém, não gélido).

Façamos, a essa altura, uma incursão especificamente ao mundo dos autores, para, então, tentarmos esclarecer o papel da “memória involuntária” em Proust e o “*punctum*” em Barthes.

Memória involuntária ou memória afetiva

Poderíamos dizer que o romance proustiano se constrói a partir de um lance de memória involuntária, ou de memória afetiva, que tem, no limite, algo de alucinatório. A recordação proustiana é involuntária ou afetiva, pois, nasce de sensações que podem, ao mesmo tempo, restituir ou encobrir experiências passadas.

Proust valoriza particularmente essa forma de recordação involuntária proustiana, fora do controle, pois, essas recorrências reavivam uma sensação antiga, impregnada sob a pele irrompe “[...] bruscamente no tempo atual, carregando um momento forte do passado, num perfume, num cheiro, numa sensação tátil, num objeto sensual qualquer, capaz de fazer o presente vacilar, num deslocamento cosmográfico.” (MOTTA, 1996, p.111)

Há nesses momentos de rememoração um encontro de dois tempos, um passado e outro imediato, visto que uma *madeleine* molhada no chá tem o mesmo gosto de uma outra *madeleine* molhada no chá, uma traz de volta algo passado (tempo perdido), rememorando um

tempo de outrora num instante presente. Todo romance proustiano é devedor de uma associação de metáforas. Porém, o lance de rememoração do romance não se encerra na metáfora, pois, se um gole leva a um segundo, a primeira é de ordem metafórica, mas aquilo que desprende expandindo a sensação que desbloqueia a lembrança vem por encadeamento, e se encadeia por contiguidade que nos remete à metonímia. Como nota Leda Tenório em *Lições de literatura francesa*

É a metáfora que reencontra o tempo perdido. Mas é a metonímia que a reanima e movimenta. Reconduzindo-o à sua verdadeira “essência”, que é a sua própria fuga. (...) o romance progride por concatenação. Do que não volta mais – não pode mais voltar – volta parte. É pela metáfora – mas na metonímia – que começa a narração. (1996, p.114)

Esses momentos felizes e obscuros embaralham, num mesmo tempo, um momento atual, e um momento longínquo, de maneira que um entra no outro, eclipsa o outro. É no momento exato em que, invadido por uma onda de sensações de choques anamnésicos, juntamente com algumas migalhas de tempo presente, vem ao espírito do Narrador, uma espécie de estalo. Esses lapsos de memória, que vem ao espírito com um flash, sustentam-se no presente. Mostrando como o passado rompe no presente. Porém, diz- nos Leda Tenório da Motta sob olhar de Philippe Sollers, em *A violência sutil do riso* que, embora possa haver em várias passagens do romance alguma experiência de transcendência, em nada esses momentos de recordar, nesses choques anamnésicos é realmente iluminador, isto é, “Não há em Proust a possibilidade de uma presença totalmente percebida.” (SOLLERS *apud* MOTTA, 2007, p.113) Em outros termos, já havia notado Walter Benjamin em seu famoso ensaio *Sobre alguns temas Baudelairianos* que “[...] as referências que ela [a memória involuntária] oferece sobre o passado não preserva nada disso.” (2000, p. 333) O que de certa maneira, opõe-se incisivamente em relação àquilo que nos revela a imagem fotográfica.

De certa maneira, é possível dizer que não se pode encontrar nenhuma adesão completa a essas imagens do passado, nenhuma rememoração. A única evidência que temos aí é de que a memória trabalha, constrói, mas também, embaralha fragmentos de tempos (tempos contrários que se chocam). Não há em Proust nenhuma adesão feliz a essas imagens do passado, nenhuma rememoração.

Ainda que possa haver em Proust muito mais uma tentativa de safar, não permitindo se deixar transportar completamente pelas sensações, ou mesmo, não adere completamente à embriaguez dos sentidos: os *flashes* de memória proustiana são posta em dúvida pelo

Narrador, o que o impele de se entregar completamente ao que revela o depoimento de suas próprias sensações. E mesmo que a rememoração ou ressurreição de recordações distante e a elaboração de uma imagem latente sejam fenômenos que se apresentem bastante similares, sobre a pluma de Barthes, com a descoberta do “*punctum*” na fotografia, essa aproximação não aparece mais possível, uma vez que o que a imagem fotográfica nos dá a ver – esse pedaço de real para roer ou essa espécie de cinza de imaginário para sonhar –, é aquilo que não se pode transformar pela ação e a passagem do tempo. Essa estagnação no tempo e do tempo da fotografia está na contracorrente do trabalho da memória que altera e modifica a lembrança no momento posterior.

O tempo na e da fotografia em A câmara clara

Vendo na fotografia em si, um *carrefour* de tempo, isto é, uma mistura de passado, futuro e presente que, no limite, pode vir a revelar a essência mesmo tempo: a fuga dos instantes. Roland Barthes, pensador sensibilíssimo que soube ser dramático no mundo acadêmico pedante, diante da fotografia assim se expressa por perceber que a foto, na verdade, dava-lhe prova de que a vida se constrói de instantes fugidios, e ninguém mais intranquilo que o próprio Barthes diante da passagem do tempo na qual essa imagem implica.

Observando a perspectiva da escrita de *A câmara clara*, não há como não perceber aí todo um movimento retrospectivo que se mostra no próprio processo introspectivo que nos conduz cada fragmento desse livro, revelando o Narrador como aquele sujeito que trabalha o luto provocado por uma perda recente (sua mãe, Henritte Binger Barthes), desenterrando fotografias antigas de sua mãe, e tudo isso não é senão o movimento para “baixo” dos melancólicos. Portanto, toda *A câmara clara* é perpassada por um travo amargo do sabor de morte que nem mesmo a fotografia do Jardim de Inverno³ consegue remover. Aliás ela mesmo se mostra como a face amedrontadora da fuga do tempo. Pois essa fotografia funciona como uma espécie de imagem-traço, imagem-rastro que marca a perda irreparável e

³ - Trata-se da fotografia que Barthes diz ter encontrado numa noite de novembro em que está representado sua mãe, aos três anos de idade, ao lado do irmão no Jardim de Inverno da casa onde Henritte nasceu em Chennevières-sur-Marne.

fundadora de todo esse livro e que nos mostra, por sua vez, que o passado pode machucar e, até mesmo, ferir fisicamente.

Não queremos dizer com isso que *A câmara clara* se constrói simplesmente de um movimento para trás, o Narrador olha também para frente, para o futuro. Se, por um lado, na medida em que os fragmentos dessa obra vão se avolumando e, portanto, a escritura desse livro avança no tempo, por outro, os o material iconográfico que constitui o seu *corpus* faz o tempo parece recuar. Em *A câmara clara*, é com texto ou com a sua escritura que o Narrador reencontro do tempo perdido enquanto com as fotografias são muito mais a prova, naquele momento presente, de que aquele acontecimento passado que se busca, realmente teve lugar num determinado tempo e espaço, e assim, revelando-se também, paradoxalmente, como um registro vivo de algo morto.

Nesse derradeiro livro barthesiano, poderíamos dizer, de fato, que a concepção de futuro aí é negro, e essa ideia se agrava dada a velocidade com que o tempo passa. A característica mais notável do futuro barthesiano é a sua proximidade, a sua “eminência”, a sua ameaça de logo vir a desabar sobre o Narrador. E, dessa perspectiva, o futuro parece olhar o Narrador de um ponto fixo. Não se trata portanto de um futuro hipotético, abstrato, duvidoso e inofensivo, mas de um sentimento mesmo de urgência que o traz para muito perto. E é esse tempo perigosamente próximo que absorve a atenção do Narrador, como uma ameaça.

Tendo o futuro barthesiano essa nuance que é da ordem do ameaçador, ele se torna o alibi de uma fuga para frente, buscando o refúgio na escritura como uma forma de tentar escapar do tempo e, no limite, da morte. E nas entrelinhas desse texto, não poderíamos deixar de pensar que o Narrador não cogite a sua própria morte ao surpreendentemente se deparar com todas aquelas fotos antigas, outra tantas de pessoas queridas que, naquele momento da escritura, já se anunciavam inevitavelmente muito próximas da morte ou pior ainda, todas já mortas. Assim, diante da morte de sua mãe e do anúncio da sua própria morte, a realização da escritura dessa obra parece de maneira pungente (*“punctum”*), trazer-lhe um verdadeiro consolo.

O presente barthesiano, por sua vez, mostra-se exatamente o tempo mais aflitivo, pois, ele é o único tempo palpável - é o aqui e agora -, em que o Narrador se debruça sobre aquelas fotografias perscrutando-as com afinco e se perguntando o que são de fato em si essas imagens. Sendo assim, o passado em *A câmara clara* não é um marco superado, mas por meio

do forte rastro de presença que é próprio da imagem fotografia, essa traço passado [“ça a été”] faz irremediavelmente parte da atualidade. Todos esses corpos, olhares, gestos fixados, no limite, metaforicamente todos mortos, na imagem fotográfica, se mostram prisioneiros do tempo que os modificou, o que faz com que o ontem seja a dimensão ainda mais próxima do futuro, uma ameaça que já se realizou, parece nos acenar Barthes no decorrer dos quarenta e oito fragmentos de *A câmara clara*. Pois, na verdade, é no tempo presente que não se pode fugir nem do amanhã nem do ontem.

Punctum

Parece-nos que esse conceito de “*punctum*” é de certa forma, experimentado no decorrer de sua obra, nos inúmeros textos dedicados à imagem e, sobretudo à fotografia. Porém, é em *A câmara clara* que esse conceito ganha força e definição certa, ao constituir com outro termo, o “*studium*”, a dicotomia norteadora de todo texto. De maneira mais direta podemos dizer que o “*studium*” é 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.

Para Georges Didi-Huberman historiador da arte e filósofo, é professor da *École des Hautes Études em Science Sociales*, em texto *La chambre claire-obscure* publicado na revista *Magazine Littéraire* de janeiro de 2009, a imagem pode ter duas características bem diversas: fazer-nos observá-la, o que poderia ser relacionado àquilo que Barthes definiu como “*studium*”, mas também, de repente, sermos olhado por uma imagem e isso estaria relacionado ao outro conceito presente nesse mesmo livro barthesiano, o “*punctum*.”

Ater-nos-emos na compreensão do termo “*punctum*”. O caminho mais interessante para entender o conceito barthesiano de “*punctum*” é compreender a lição que essa palavra nos oferece. A denominação “*punctum*” vem do verbo latino *pungere*, ‘picar’, ‘furar’, ‘perfurar’. Conotativamente, trata-se daquilo que é pungente, que corta, fere, sensibiliza, alfineta e amortiza. Vale ressaltar, ainda, que para Barthes a fotografia é uma emanção do objeto e, assim, a imagem e o objeto guardam entre si uma profunda relação. É quando a

imagem clareia, torna-se transparente ao olhar, mergulha num abismo profundo, que o enquadramento da imagem é proposto. É quando, então, a imagem se oferece ao mundo da sensibilidade, do afeto. 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” (OCV, 2002, p. 852). Nesse sentido, o “*punctum*” para Barthes 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” (2004, p.832).

Ainda é válido notar que Barthes acena, em vários momentos de sua obra, com a possibilidade da existência do “*punctum*”. Na primeira parte, ele denomina “*punctum*” ao “detalhe” da fotografia; algo “que parte da cena, e vem me transpassar” (OCV, 2002, p.854). Na segunda parte, esse conceito se expande e toma a dimensão da nostalgia, da dramaticidade e da intensidade: é a idéia de “isso existiu” (*noema*). 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 perceber, mas que o corpo reivindica. Esse sentido não é decifrável pelo campo da fala da linguagem propriamente dito.

O “*punctum*” barthesiano pode ser lido como esse abalo, sísmico, essa sacudida, em que os tempos se misturam. Passado e futuro se tornam um instante, um aqui e agora, que é para ser vivenciado, ainda que no “sabor de morte” que possa existir nesse movimento retrospectivo e introspectivo: uma fuga no tempo. Movimento temporal melancólico que provoca no sujeito a necessidade intensa de buscar a justeza desse tempo que não volta mais, de sentir novamente aquele momento único que corpo reivindica: um sentimento de urgência que traz para muito perto aquilo que estava distante como um êxtase, uma embriaguez que parece querer abrir os canais para uma percepção mais apurada. É uma onda de recordação poderosa que rememora o tempo que se foi e se perdeu [“*ça a été*”] e essa busca de algo qualquer que seja um objeto justo e por isso, capaz de trazer para perto e provocar os sentidos, de tal modo a abalá-lo, disparando um grito interno mudo “é isso” [“*c’est ça*”].

É ter a experiência no tempo presente (aqui e agora) de algo vivenciado ou experimentado no passado, como se esse ritual estivesse sempre por assim dizer, na eminência de acontecer. Um movimento temporal que está muito próximo da noção de temporalidade que rege o ritual mitológico: tempo circular.

Em suma, podemos dizer que o “*punctum*” é o lugar das sentimentalidades, um ponto cortado no tempo e no espaço, onde está depositado todo um momento de emoção. Georges Didi-Huberman é claro e direto, quando então, é convocado, em poucas palavras, a esclarecer esse célebre par de oposições – “*studium*” / “*punctum*” – norteadora dessa última obra em vida de Roland Barthes. Para ele, esses conceitos se relacionam a duas maneiras de olhar pode agir e reagir diante da imagem, seja ela fotográfica ou não. O “*studium*” estaria inscrito na perspectiva de um conhecimento, mas também do controle pelo olhar, enquanto que o “*punctum*” concentraria no que, em cada imagem, recupera o incontrolável, o que nos escapa e transborda ao olhar.

O que há de proustiano no *punctum* fotográfico?

Embora todo nosso dossiê demonstre a aproximação de Barthes a Proust e, até mesmo, a semelhança da estrutura narrativa arquitetada por Barthes em *A câmara clara* para refletir a respeito da imagem fotográfica, notadamente, do retrato fotográfico àquela de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, é o conceito barthesiano de “*punctum*” fotográfico que coloco ambos em campos oposto, impossibilitando assim a leitura do conceito de “*punctum*” à contraluz da memória involuntária ou afetiva proustiana. Pois como adverte o próprio Barthes os leitores na altura do fragmento trinta e cinco - quase nas últimas linhas desse livro à que Barthes consagrou exatamente quarenta e oito fragmentos, dividido em duas partes, tendo vinte e quatro fragmentos cada uma delas, numa simetria perfeita -, “(...) não há nada de proustiano numa foto [...]” (OCV, 2002, p. 855)

Na mesma esteira de pensamento de Didier-Huberman (cf. 2009), parece-nos mesmo que o “*punctum*” não pode ser associado a “memória involuntária” que Proust se utilizou em seu romance, pois, ali, não há a resolução de ser afetado, de ser pungido por uma imagem. O “*punctum*” está intimamente ligado ao afeto. Rendemo-nos à surpresa do que nos punge, contrariamente, a ideia proustiana de memória involuntária em que o sujeito é tomado e levado à resolução de se render a isso.

Para sustentar sua tese, Georges Didi-Huberman, elenca a resolução de Barthes em relação às imagens, aos afetos e às coisas pungentes que culminam em *A câmara clara*. Essa resolução consiste em não ceder à dor vulgar, demasiadamente gritante, lamentos diante da imagem. Barthes não tolera na imagem o lamento ou o grito das velhas “mitologias”. Ele procurava por aquela imagem que fosse pungente, pois, o “*punctum*” é algo da ordem do silêncio interior, que não procura comentar o mundo exterior por meio do clique fotográfico, mas, produz por meio desse clique uma imagem que nos faz refletir acerca desse mundo, fazendo com que representação remonte à consciência perturbando-o espectador .

Partindo de 1957, das *Mitologias* e a crítica barthesiana a exposição *The family of Man*, versado para o português sob o título de *A grande família dos homens*, passando, em 1960, sobre as fotos de *Mãe Coragem e seus filhos* do teatro de Bertolt Brecht e, em 1970, sobre *O Couraçado de Potemkine* de Eisenstein para então, em 1980, debruçar sobre inúmeras outras fotografias que constituíram o repertório de *A câmara clara*, Barthes, buscava fugir, por meios dessas várias fotos, daquilo que é mais óbvio, evidente e gritante para se render ao obtuso, àquilo que há de mais silencioso, na imagem. Podemos notar assim que, Barthes contrariamente a Proust encontra no instante fotográfico, não abolimento do tempo perdido, mas, em certas imagens, aquelas pungentes, - em que há *punctum* - produzem o efeito de curto-circuito que coloca tudo em suspense, numa espécie de presente contínuo.

Portanto, a fulgurância do pungente de Roland Barthes diante da imagem exigiu, em primeiro lugar, uma condição inconsciente ou teórica que recusasse os significados demasiadamente simples e as condições muito brutais que nos surpreendesse e prendesse diante de certas imagens.

Referências

BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. V tomes. Paris: Seuil. 2002.

_____. *La préparation du roman*. Paris: Seuil-Imec, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sur quelques thèmes baudelairiens. In: _____. *Oeuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2000.

BRASSAÏ, Gilberte. *Proust e a fotografia*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DIDI-HUBERMAN. Georges. La chambre obscure. In: *Magazine Littéraire*. Paris, n. 482, janeiro 2009.

MOTTA, Leda Tenório da . *Lições de literatura francesa*. São Paulo: Imago, 1996.

_____. *Proust – A violência sutil do riso*. São Paulo: Perspecti/FAPESP, 2007.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Perreira e Lourdes Sousa de Alencar. Posfácios de Olgária Matos e Leda Tenório da Motta . Rio de Janeiro: Globo, 1988.

Recebido em: 06/07/2014
Aprovado em: 24/11/2014