

## A IMAGEM FOTOGRÁFICA POR BARTHES: UM REGRESSO AO MORTO

Helenice Fragoso dos SANTOS  
(Universidade Federal de Alagoas)

**Resumo:** *Quarenta Clics em Curitiba* é uma obra experimental que vem conjugar as linguagens da fotografia e da poesia suscitando outros modos de percepção e compreensão do fenômeno poético, publicada em 1976, resultado de uma parceria entre o escritor Paulo Leminski e o fotógrafo Jack Pires. Este trabalho tem como proposta realizar uma leitura desta obra a partir das considerações de Roland Barthes (2006) em *A Câmara Clara* que entende a imagem fotográfica como objeto de três práticas: o *fazer*, o *experimental* e o *olhar*, ao passo em que concebe a *referência* como ordem fundadora da fotografia enquanto uma espécie de atestado, confirmação, ou efeito do verídico.

**Palavras-chave:** Poesia. Fotografia. Linguagens.

O texto que apresentamos a seguir ilustra o fascínio humano diante do poder da História e de seu eterno combate a *Cronos*, o deus do tempo, que tudo finda, destrói e conduz ao esquecimento; um deus doador, pai, ao mesmo tempo, aquele que gera e devora os próprios filhos. Mais que isto, este texto exalta a possibilidade de, num único gesto, acompanhar o surgimento de tudo aquilo que o tempo corroeu: cidades, povoações, personalidades, monumentos, todos reerguidos e reunidos sob o signo da leitura que as reescrevem no tempo presente e as resgatam da morte:

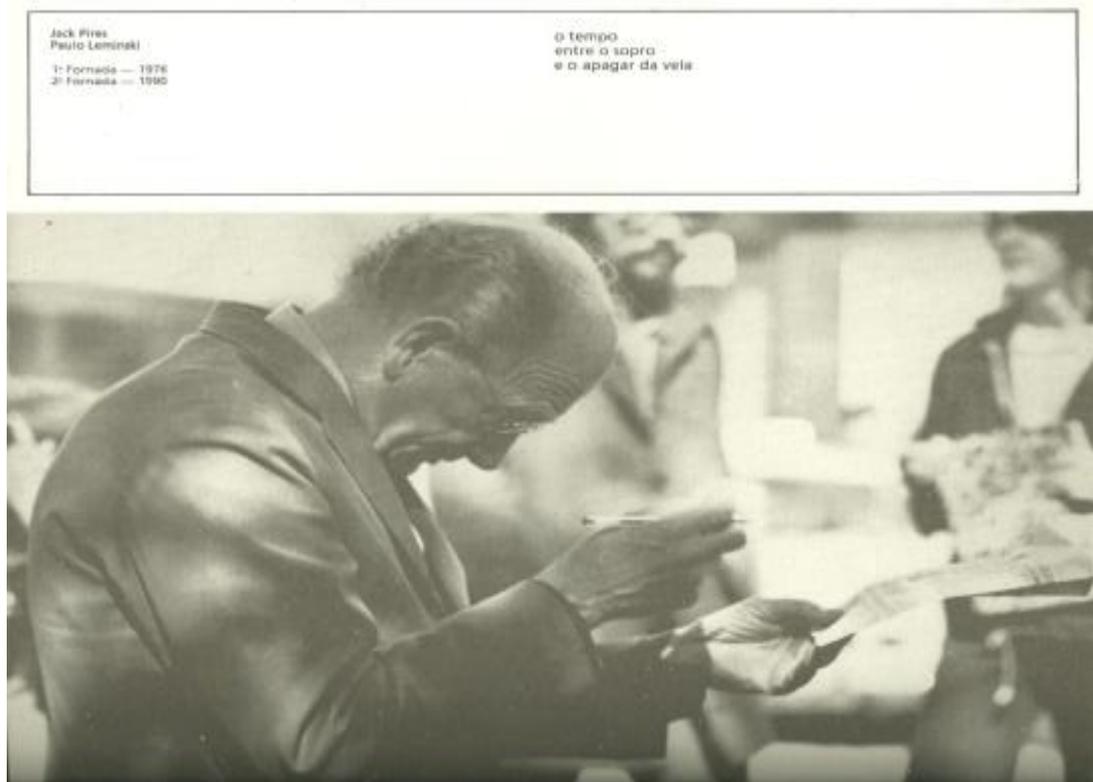
Abro os fatos da história, e de repente os mortos saem do pó; todos se movem e se apinham de redor de mim. Que povoação! Que rumor! Os desertos se aformoseiam, as antigas cidades tornam a erguer-se ao lado das novas. As gerações amontoadas umas sobre as outras. Saem triunfantes das trevas do sepulcro; e os monumentos de sua grandeza, que se salvaram do furor dos bárbaros, parecem que estremeçam à sua vista. Ouço a voz de Catão, declarando guerra aos vícios; vejo Bruto e seus filhos imolados; sou testemunha do suspiro de Tito e acompanho Cipião ao Capitólio. Que teatro este donde os homens de todos os séculos e países se acham congregados, e aí falam, obram e faz cada um seu papel sem se perturbar, nem confundir! Quão grande e majestosa me parece a terra, depois que o homem achou o segredo de pintar o pensamento, de imortalizar o espírito dos insígnis varões e de fazer que ressoem suas ações de pólo a pólo mil anos depois de mortos! Parece que vejo a mão do homem deter o tempo em sua veloz carreira. (ARRAES, 1967, p. 6)

Ao abrir um livro, ao observar uma imagem fotográfica, os tempos se confundem e se presentificam no exato instante da leitura. Talvez porque é através do poder da escrita que o homem retém o tempo, e mostra que, se a História, ao que parece, faz ressurgir o que o tempo trouxe, é, pois, a Literatura, “terra prometida” como diria Calvino (1990), que detém o poder

de criação, invenção e a potencialidade de fazer surgir criaturas nunca antes vistas, algumas revisitadas, outras reinventadas a cada novo gesto da leitura. E mais: se a História parece este lugar de ressuscitação, renascimento e resgate, certamente a Literatura se revela como um lugar propício ao nascimento, ao surgimento e à invenção.

Em seu livro *A câmara clara*, Roland Barthes (2006) denuncia um paradoxo de surgimento entre a História e a Fotografia, revelando que “o mesmo século inventou a História e a Fotografia” (p. 104). Ambas, assim como a Literatura, parecem estar reunidas sob o mesmo fio condutor que compreende o desejo de retardar o término, de adiar a morte. Sobre essa estreita relação que a literatura estabelece com a simbologia da morte, registrou Leminski (LEMINSKI, 1997, p. 29): “A literatura, como o papiro, nasceu às margens do Nilo. E o Livro dos Mortos, presente em todas as pirâmides, é o mais antigo texto poético conhecido. Muito significativo que a leitura já comece sob o signo da morte. Da múmia. De Osíris”. Os versos que acompanham a imagem fotográfica que apresentamos a seguir parecem de modo semelhante remeter a esta meditação:

FIGURA 4 – fotografia e versos<sup>1</sup>



Fonte: LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack.,1990

<sup>1</sup> Nota digitalizadora: o tempo / entre o sopra / e o apagar da vela

Se todo texto é um Osíris, um morto, como afirma Leminski, de modo semelhante Barthes (2006) parece conceber a Fotografia, ao colocar em questão sua ligação com a morte: “No fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram (a ‘intenção’ segundo a qual eu olho) é a Morte; a Morte é o *eidos* dessa Fotografia” (2006, p. 23).

A fotografia, nos termos de Barthes (2006), mostra-se diretamente relacionada ao signo da morte e também à vida que surge como uma condição. A imagem da vela expressa no poema de Paulo Leminski apreende este caráter dual, já que esta (a vela) é um elemento presente tanto nos instantes de celebração da vida, como nos bolos de aniversário e nos rituais de batismos, quanto em alguns rituais fúnebres.

O gesto do sopro se mostra como o mistério que marca toda existência humana; o instante fugaz do apagar das velas; da chegada do fim; o cortar do fio da vida por uma implacável *moira*: a morte. Este cortar impiedoso do fio é que se aproxima do instante do disparo fotográfico que num único gesto consegue imobilizar um instante que jamais se repetirá: “A *Vida/a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo [...]” (BARTHES, 2006, p.103).

Segundo Barthes (2006), toda foto é objeto de três práticas: o *fazer*, o *experimental* e o *olhar*. Ele explica que o *operador* é o fotógrafo, o *spectador* somos nós que a consultamos, e aquilo que é fotografado é o *spectrum*, palavra que guarda na sua raiz uma relação com espetáculo e que, segundo ele, “acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: o **regresso ao morto**” (grifos nossos, p. 17). Este súbito retorno ao morto se daria na medida em que “aquilo que a Fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2006, p. 12).

É no momento do disparo que a fotografia paralisa o curso natural das coisas, imobilizando o perpétuo movimento das águas do rio de Heráclito de Éfeso, em que tudo flui: “ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. Faço recair a imobilidade da foto presente no “disparo” passado, [...]” (BARTHES, 2006, p. 88).

Aquele responsável pelo instante do disparo é o *operador*, porém é do lugar de *Spectrum* – aquilo que é olhado, e do *Spectador* – aquele que olha, que Barthes (2006) pretende pensar a fotografia: “[...] Não podia incluir-me na legião daqueles (os mais

numeroso) que tratam da Fotografia-segundo-o-Fotógrafo. Só tinha à minha disposição duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (2006, p. 18). Entretanto, é do lugar de *operador*, ou seja, daquele que pratica o *fazer*, que Barthes conduz uma engrenagem muito particular: a tessitura da obra *A câmara clara*.

Uma importante discussão levantada por Barthes (2006) é a ideia do referente com uma espécie de princípio fundador da Fotografia. Segundo ele, desde a sua origem a Fotografia estaria diretamente relacionada ao referente:

Diz-se muitas vezes que foram os pintores que inventaram a Fotografia [...]. E eu digo: não, foram os químicos. Porque o *noema* “Isto foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir directamente os raios luminosos emitidos por um objecto diferentemente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. (BARTHES, 2006, p. 91).

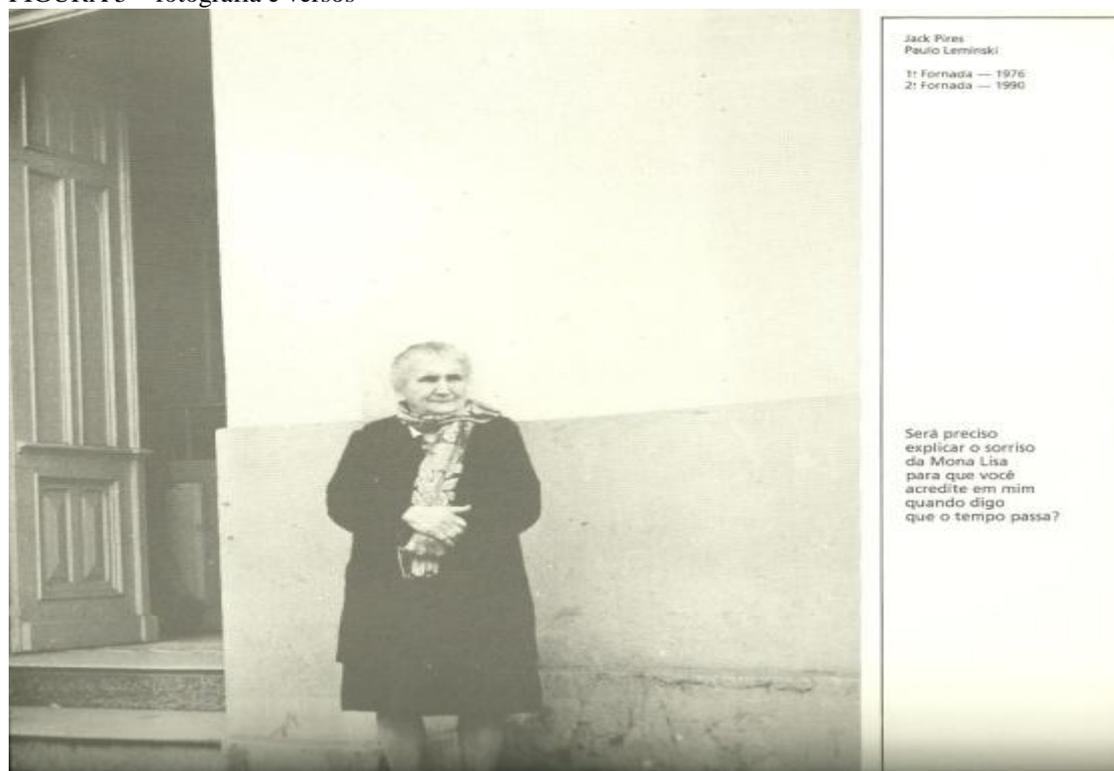
Ancorado em tal fundamentação, Barthes concebe a *referência* como ordem fundadora da Fotografia, recordando que houve um tempo em que tirar uma foto era um processo tão doloroso quanto um procedimento cirúrgico: “Para tirar os primeiros retratos (por volta de 1840), era necessário submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça, ao sol; tornar-se objeto provocava tanto sofrimento como uma operação cirúrgica” (2006, p. 21).

Daí a justificativa para o título “A câmara clara”, que parece vir reparar uma analogia, segundo Barthes, equivocada. Devido a sua origem técnica, explica ele, há uma associação errônea entre a fotografia e a passagem escura: “Câmara lúcida é o aparelho anterior a Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma” (2006, p.99).

Inspirado nesta evidência Barthes defenderá a ideia de Fotografia como uma espécie de atestado, confirmação, ou efeito do verídico: “A essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa (2006, p. 96)”. Acrescentando que: “A Fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente” (2006, p. 92). Seria, portanto, este efeito do verídico que distinguiria a Fotografia dos demais sistemas de representação: “Esta certeza nenhum texto pode dar-me [...] Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo circuito: ela não inventa, é a própria autenticação”.

Isto aconteceria porque, segundo Barthes, a Fotografia, “[...] pode mentir sobre o sentido da coisa, sendo por natureza *tendenciosa*, mas nunca sobre a sua existência” (2006, p.98). A lâmina a seguir parece sintetizar tal declaração:

FIGURA 5 – fotografia e versos<sup>2</sup>



Fonte: LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack.,1990

A peça acima nos remete a um dos mais notáveis vultos da pintura universal: a famosa *Mona Lisa* (1503 - 1507) de Leonardo da Vinci. A senhora retratada por Jack Pires, parece recordar – através da expressão dos lábios marcados pelas linhas do tempo – um dos traços mais emblemáticos desta obra: o enigmático sorriso de *Mona Lisa*. Essa relação é proposta/lembrada pelo poema de Leminski, que evoca a pintura de Da Vinci, um nome referencial para todas as artes.

A foto de Pires (1990), de modo parecido, nos alude à incompreensão, possibilitando tanto inferir que se trata de um contido e discreto sorriso, quanto de ligeira ilusão, mera marca de expressão que conforma seus lábios como espécie de máscara do tempo. Interrogação cantada em versos: “Será preciso / explicar o sorriso / da Mona Lisa /

---

<sup>2</sup> **Nota digitalizadora:** Será preciso / explicar o sorriso / da Mona Lisa / para que você / acredite em mim / quando digo / que o tempo passa?

para que você / acredite em mim / quando digo / que o tempo passa?”. O poema dirige-se diretamente a um “tu”, a um outro, já que é construído como fala, como diálogo, que incorpora esse outro no vocábulo “você” e se faz como interrogação, como pergunta sobre o tempo e sua relação com a arte. O tempo, um dos temas mais recorrentes na produção poética de Leminski, figura como central em muitos dos poemas deste livro.

Se levarmos em consideração que ainda hoje não é possível afirmar com precisão quem serviu de modelo à pintura de Da Vinci, ao contrário da pintura, na fotografia, o modelo e a obra se sobrepõem. Esta evidência nos aproxima da meditação de Barthes ao tomar a Fotografia como efeito de verídico: “Talvez tenhamos uma resistência invencível em acreditar no passado, na História, [...]. Pela primeira vez, a Fotografia acaba com essa resistência: o passado é, a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca” (2006, p.98).

Ao contrário da pintura de Leonardo da Vinci, da qual estamos distantes de apontar com convicção a identidade da figura feminina que se prestou ao papel de modelo, na Fotografia de Pires dificilmente poderemos negar que o sujeito registrado existiu. É esta convicção que leva Barthes a afirmar que “Toda fotografia é um certificado de presença” (2006, p. 98).

Isso se daria porque, segundo ele, o *referente* fotográfico se distingue dos demais sistemas de representação: “A Pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. [...] Na Fotografia nunca posso negar que *a ‘coisa esteve lá’* Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (2006, p.87).

Atualmente, com o surgimento de sofisticados programas de computador que permitem a manipulação de imagens dos mais diferentes modos, tais ferramentas de edição parecem vir a colocar em questão o caráter verídico da Fotografia, de que – inspirado na lembrança da *Câmara lúcida* – Barthes fala. A Fotografia hoje se mostra tão ficcional quanto os outros sistemas de representação. Parece que o *noema* “Isto foi” proposto por Barthes vem cada vez mais cedendo lugar ao contestador “será?” Ou pelo menos, está é uma pergunta frequente quando nos deparamos com um rosto desconhecido estampado numa capa de revista.

## **Referências**

ARRAES, Armador. Sobre a História. In: *SODRE, Helio. História universal da eloquência: a ação dos grandes oradores através de todos os tempos. Rio de Janeiro: Forense, 1967. p. 6.*

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e artes: desafios da arte do início do século XXI.** São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia.** Lisboa, Edições 70. 2006

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** Vol. I. 5a. Ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

CALIXTO, Fabiano; DICK, André. **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960.** São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação.** Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRÓES, Élson. Kamiquase: o poeta caiu na rede. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André. (Org.) **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski.** Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 275-6.

LEMINSKI, Paulo. **Quarenta Cliques em Curitiba** (poesia com fotos de Jack Pires). 2ª Ed. Curitiba: Etecetera e Governo do Paraná, 1990.

\_\_\_\_\_. **Paulo Leminski.** 2.ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. (Série paranaenses: n.2).

\_\_\_\_\_. **Distraídos venceremos.** 9. reimpressão da 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. **Caprichos e relaxos.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **O ex-estranho.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminaras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e Anseios Crípticos.** Rio de Janeiro, RJ: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

\_\_\_\_\_; BONVICINO, Régis. (organização de Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso M. de Melo). **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica.** São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e Anseios Crípticos 2.** Curitiba: Criar Edições, 2001.

\_\_\_\_\_; SUPPLY, João. **Winterverno.** São Paulo: Iluminares, 2001.

\_\_\_\_\_. **Melhores poemas de Paulo Leminski.** Seleção de Fred Góes; Álvaro Marins. 7. ed. São Paulo: Gaia, 2006. (Melhores poemas; 33; direção Edla van Steen).

\_\_\_\_\_. **La vie en close.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade:** uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.