

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

BARTHES, FOTOGRAFIA, HAICAI – A ISENÇÃO DO SENTIDO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

IURY CARLOS BUENO

SÃO PAULO

2017

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

BARTHES, FOTOGRAFIA, HAICAI – A ISENÇÃO DO SENTIDO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

IURY CARLOS BUENO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da professora Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2017

BANCA EXAMINADORA

Para os meus

AGRADECIMENTOS

À FAPEAM - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – cuja bolsa foi essencial para o andamento desse projeto.

À Professora Dra. Leda Tenório da Motta, pela generosidade de aceitar orientar esse projeto, e, sobremaneira nos ter colocado diante do “prazer do texto” barthesiano.

À Banca de Qualificação, constituída pela Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga e pelo Prof. Dr. Rodrigo Fontanari, pela apreciação fecunda, pelo incentivo, e, principalmente pelas críticas cautelares.

À todos que me de certa forma me acolheram e incentivaram, amigos e familiares.

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.

Francis Ponge

Resumo

A presente pesquisa é dedicada a uma reflexão sobre as relações possíveis entre fotografia e haikai na obra de Roland Barthes, abarcando aquelas obras do autor suscetíveis de ilustrá-las a saber: *O Império dos Signos* (1970), *O Neutro* (1977-1978), *A Preparação do Romance* (1978-1979) e *A Câmara Clara* (1980). Mais especificamente, enfocaremos o conceito de “*punctum*” à luz das insistentes notas sobre a instantaneidade do haikai que se disseminam no texto barthesiano, propondo um nexó entre a literatura e a imagem. Formulamos a hipótese de que o “*punctum*” é a última manifestação do “grau zero” ou do “neutro”, entendidos como reduto problemático do sentido que escapa ao paradigma do significado. O *corpus* principal da pesquisa compreende os textos barthesianos em que surpreendemos a referida intersecção e reuniões. Os referenciais teóricos envolvem um estado da arte dos estudos barthesianos (Calvet, Marty, Batchen e entre nós Motta, Perrone- Moisés), os mais relevantes trabalhos sobre fotografia (Dubois, Soulages, Rouillé, Frade, Sontag) e estudos abalizados sobre o haikai (Blyth, Paz, Herrigel, Keene, e entre nós Franchetti, Leminski, Verçosa, Campos).

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes, Semiótica da Fotografia, Haikai, *Punctum*, Neutro.

Abstract

The present research is dedicated to a reflection on the possible relations between photography and haikai in the work of Roland Barthes, including those works of the author that can illustrate them: *The Empire of Signs* (1970), *The Neutral* (1977-1978), *The Preparation of Romance* (1978-1979) and *Camera Lucida* (1980). More specifically, we will focus on the concept of "punctum" in the light of the insistent notes on the instantaneousness of haiku that are disseminated in the barthesian text, proposing a nexus between literature and image. We hypothesize that "punctum" is the last manifestation of "zero degree" or "neutral", understood as a problematic stronghold of meaning that escapes the paradigm of meaning. The main corpus of the research comprises the barthesian texts in which we astonish said intersection and meetings. The theoretical references involve a state of the art of barthesian studies (Calvet, Marty, Batchen and among us Motta, Perrone-Moisés), the most relevant works on photography (Dubois, Soulages, Rouillé, Frade, Sontag) and studies on haiku (Blyth, Paz, Herrigel, Keene, and among us Franchetti, Leminski, Verçosa, Campos).

KEYWORDS: Roland Barthes, Photography Semiotics, Haiku, Punctum, Neutral.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
 CAPÍTULO 1 - BARTHES E A FOTOGRAFIA – ANTES DE <i>A CÂMARA CLARA</i>	
As principais influências - Bazin e Benjamin.....	16
Mitologias	25
Os anos 1960 e 1970	34
Uma mudança de norte – <i>O império dos signos</i> e o terceiro sentido.....	44
Barthes e Peirce um diálogo virtual	53
 CAPÍTULO 2 - A CÂMARA CLARA E SEU PARADOXO	
A origem da obra	73
A metodologia flutuante e o <i>corpus</i>	77
O studium e o punctum	93
A outra manifestação do <i>punctum</i>	101
 CAPÍTULO 3 – DO NEUTRO AO <i>PUNCTUM</i> – O TEMPO DO CÉTICO	
Preâmbulo	120
O curso e seus desdobramentos	126
O grau zero: o primeiro Neutro.....	130
A última morada do Neutro	142
 CAPÍTULO 4. FOTOGRAFIA E HAIKAI: A ISENÇÃO DO SENTIDO	
Barthes, poesia e fotografia.....	161
O haikai.....	170
Barthes e o haikai.....	187
<i>A preparação do romance</i> e <i>A câmara clara</i> - ligações	190
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
Obras de Roland Barthes	211
Obras sobre Roland Barthes.....	214
Bibliografia Geral	216

Introdução

Um leitor menos atento da obra de Roland Barthes pode sugerir – e isso tem acontecido – que, nestes quase trinta anos de escritura, desde a obra de estreia *O grau zero da escritura* (1953) até a despedida literária com *A câmara clara* (1980), o pensamento de Barthes careça de coerência, seja no campo teórico, temático ou epistemológico. No entanto, não são poucos os que assinalam a harmonia do pensamento dele, apesar das incursões a terrenos tão aparentemente diversos quanto a semiologia estrutural, o prazer do texto, as roupas, a fotografia, o “viver junto” e os diários íntimos, como *Roland Barthes por Roland Barthes*. Essa aparente inconstância aponta antes de qualquer coisa um anticonformismo contra toda e qualquer ortodoxia. Leyla Perrone-Moisés afirma que “a abertura de Barthes à contemporaneidade, sua permanente disponibilidade para o novo são qualidades que seus detratores veem como defeitos”. E vai além ao dizer que toda a obra de Barthes apresenta “algumas linhas de força que permanecem constantes sob a variação”¹. Tais linhas apontam para um Barthes que procura, mais do que tudo, a escritura. Para Barthes “escrever é um verbo intransitivo”², um fim em si próprio, podemos perceber isso claramente nas obras dele, principalmente em seu último período. O assunto sobre o qual se escreve é indiferente, pois a escritura, seja ela qual for, deve se estruturar sempre como um questionamento. O trabalho do escritor jamais deve pretender cristalizar um sentido, mas sugerir possibilidades, caminhos, prazeres.

O escritor concebe a literatura como um fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo (...) disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade³.

É nessa busca constante do prazer do texto, pura e simplesmente, que o crítico, o escritor e mestre Barthes conduz o trabalho de uma vida: “Nada mais

¹ Leyla Perrone-Moisés. Roland Barthes, o infiel. In: Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 24.

² Roland Barthes. *Escritores e Escreventes*. In: Roland Barthes. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 33.

deprimente do que imaginar o texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). O texto é um objeto de prazer”⁴. Esse prazer constante, afinado a uma capacidade peculiar de se “espantar”, com objetos, muitas vezes, considerados vulgares, dão a Barthes uma liberdade somente percebida em alguns artistas, donos das próprias obras, que observam, checam, repensam, fazem e refazem, árdua e minuciosamente, o trabalho, tal como o ourives, que atina precisão com fruição: independente do meio escolhido. Trabalhar a palavra, como a argamassa semiótica que pode reunir à sua volta todas as demais linguagens, eis o trabalho do escritor Barthes. Linguagem não afirmativa que tece a dúvida: dívida do ser. Essa capacidade para a crítica e para a atividade da escritura (entendida, é claro, como o uso da palavra contradita, emotiva, enfática, livre) assegura a Barthes epítetos nem sempre amistosos ao o estilo flutuante, movediço, de pensar o homem e os signos.

À parte os possíveis equívocos interpretativos que possam surgir durante a vida útil de uma obra (de um autor), Barthes continua em voga, mesmo depois da “onda” estruturalista ter se fragmentado em inúmeros caminhos. Leda Tenório da Motta ao denominar Barthes “um sujeito nem tão incerto”⁵, apresenta-nos o estado da arte barthesiana e nos dá um apanhado do número expressivo de artigos, compilações, edições, colóquios, elogios e atualizações da monumental obra do escritor francês, bem como do crescente interesse póstumo sobre a escritura barthesiana, a qual faz funcionar um sem número de estudos que vão da crítica literária à filosofia, da crítica de arte à fotografia, seja no país materno, seja no exterior. Portanto, Roland Barthes, não saiu de cena e, mais que isso, está na moda.

A trinta anos do acidente de 1980, o estado da arte de Barthes nos deixa desconfiar que, por mais que ele quisesse e fosse um sujeito incerto e impuro, terá sido também, surpreendentemente, constante. Por mais que sua obra tenha sido dotada de uma certa faculdade de mutação, não apenas reivindicada por ele mas acusada por seus acusadores, que lhe cobraram sua mobilidade teórica, e por menos que faça sistema, já que acontece no interior de uma “escritura”, tal como Barthes a entende, nada mais é que a resignificação tardia da literatura possível desde os modernos, pode-se dizer que é percorrida por um fio condutor, uma linha de força subterrânea, a tramar, clandestinamente, uma unidade última⁶.

⁴ Id. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. XIV.

⁵ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 15.

⁶ Ibid., p. 20.

Nessa rigidez sutil a obra barthesiana parece resistir ao tempo. É interessante notar que, dentre os leitores de Barthes, uma expressiva parcela aponta para a estabilidade da estrutura do edifício literário barthesiano. Seja na França, com Éric Marty⁷, Antoine Compagnon⁸; seja na América do Norte, com Susan Sontag⁹, ou entre nós, com Haroldo de Campos¹⁰, Leyla Perrone-Moisés¹¹, Leda Tenório da Motta¹². Esses críticos, de forma distinta, buscam mostrar que toda a flutuação aparentemente desordenada da obra barthesiana, sempre manteve intacto uma espécie de núcleo, de bússola que, apesar dos tortuosos atalhos e caminhos escolhidos em determinados períodos, em determinadas obras, sempre apontava para o norte próprio da posição de Barthes como pensador.

É por meio desse fio de Ariadne que adentramos o universo desse pluriautor que é Roland Barthes. Barthes formulou, ao longo de sua vida, uma série de conceitos-chave para sustentar a própria obra. Termos como “escritura”, “grau zero”, “texto”, “punctum”, “obtusos”, “neutro” entre outros, fazem parte de um acervo intelectual particular. Podemos arriscar dizer que, inclusive, tais conceitos são sinônimos entre si e exprimem a mesma busca pessoal e intelectual: uma espécie de ceticismo. Nesse caminho de elaboração do homem e da obra, Calvet enxerga Barthes trilhando um caminho que, a despeito da artificialidade e das reduções que todo esquema traz, poderia ser dividido em três etapas ou fases:

⁷ Éric Marty. *Roland Barthes – O ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 12. “Privilegiar a escritura é, de certa maneira, a melhor forma de pensar (...) Nesse sentido, seria possível dizer que não existe uma doutrina barthesiana, existem apenas *livros*: ou seja, ações que possuem sua própria configuração, aspecto, tonalidade, timbre, matéria, perfume”.

⁸ Antoine Compagnon. *Os antimodernos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 417. “Relendo Barthes de trás para frente, a partir de seu último curso, o fio antimoderno, frequentemente dissimulado sob uma retórica radical, torna-se aparente ao longo de sua obra”.

⁹ Susan Sontag. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 89. “... pois a escrita de Barthes, com sua prodigiosa diversidade de assuntos, tem, em última análise, um tema principal: a escrita em si mesma”.

¹⁰ Haroldo de Campos. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 123. “É evidente, como provou o futuro, que esse verbocentrismo só fascinava Barthes do ponto de vista do texto, do “prazer do texto”, da festa sônica do significante, não como axioma soberano de uma ciência semiológica prescritiva da qual ele nunca foi um paladino convicto, mas antes, e sempre, um enamorado evasivo e irônico, mais chegado à disforia do cético do que ao fervor do zelote”.

¹¹ Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 23/24. “Mesmo os que aceitam uma crítica de base marxista, psicanalítica, fenomenológica, estilística, estruturalista e semiológica relutam por vezes a aceitar esse crítico que assume todas essas posições, alternadamente ou ao mesmo tempo. Em nome de um purismo ideológico irrealizável e indesejável numa verdadeira crítica, acusam Barthes de charlatanismo e de inconstância”.

¹² Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 11. “Trata-se de tomá-la [a obra de Barthes] como a marca de uma coerência surpreendente, um princípio de racionalidade, um círculo virtuoso só postumamente revelado, e de deduzir disso que o percurso de Barthes, apesar de vertiginoso, nada tem de incerto, mas fecha-se sobre si”.

Primeiro ele se interroga sobre a *produção* do texto, em *O grau zero da escritura*, interrogação que leva à distinção entre *escritor* e *escrevente* no início dos anos 60. Em seguida, com *S/Z* e *Sade, Fourier, Loyola*, debruça-se sobre os modos de recepção do texto, sobre a *avaliação* de um texto, propondo uma distinção entre os textos “escrevíveis” (aqueles que o leitor pode reescrever ou *deseja* escrever) e os “legíveis” (os que só podem ser lidos). Enfim, com o *Prazer do Texto* dá as costas à teoria para voltar às relações entre prazer, gozo e desejo, com uma constante ambiguidade cuidadosamente mantida sobre as ligações entre o corpo e o texto¹³.

Num dos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes*, chamado “*Fases*”, ele mesmo assinala o que considerava ser, até aquele momento, a sua caminhada intelectual. Listando influências e consequentes obras, Barthes aponta um rumo que se estende do sistemático ao singular, do social ao moral, da semiologia ao prazer. Nas palavras do próprio autor:

Assim como um prego empurra outro, segundo se diz, uma perversão expulsa uma neurose: à obsessão política e moral, sucede um pequeno delírio científico, desfeito por sua vez pelo gozo perverso (com um fundo de fetichismo)¹⁴.

Para Perrone-Moisés tentar cristalizar Barthes em uma definição é no mínimo destituído de sentido, etiquetá-lo, é uma atitude simplesmente presunçosa.

É absurdo, por exemplo, discutir se Barthes foi ou não um bom semiólogo. Isso só pode ser discutido por quem não leu sua obra e pensa que ela se resume à modesta (embora pioneira) apostila didática dos *Elementos de Semiologia* ou ao *Sistema da moda*, tese que ele desistiu por fastio e publicou como um resto de arquivo morto. Barthes foi um escritor sem gênero definido, e é isso que aborrece os catalogadores. Sua obra de escritor fulgurante está em *O prazer do texto*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um discurso amoroso*, nos quais ensaio, ficção e poesia se fundem, num gênero ainda indefinido, mas talvez a anunciar os futuros caminhos da escritura¹⁵.

Ao procurar traçar um caminho rumo ao centro do pensamento barthesiano Motta, procura, na contramão dos que entendem Roland Barthes como um pensador errante, uma outra hipótese possível: “seria a de um ponto de fuga de todas essas dispersões, ou a de um certo centro insuspeito de Barthes, para o qual tudo convergiria, como imperceptivelmente. (...) Tudo se passaria como se essa *work in progress*, como alguns a têm chamado, avançasse para trás, sempre rumo à origem de

¹³ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes – uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 229.

¹⁴ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 163.

¹⁵ Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 125.

sua dissiminação”¹⁶. A predileção barthesiana pelo fragmento como nos aponta, incisivo, Calvet, reproduzindo as frases do mestre num encontro na emissora *France Culture*, em 1977, no qual Barthes afirma “o gosto da interrupção, o gosto das representações litóticas, das representações elípticas, o gosto da brevidade, do brilho, do lampejo”¹⁷. Se para Motta¹⁸, o amálgama da obra barthesiana sempre existiu, é na última fase, ou seja, a partir da década de 1970, que a pregnância de certo traço irá se sobressair, sustentando praticamente toda obra de Barthes até o final da vida, dez anos depois. O traço que permitirá a Barthes reunir elementos e temas aparentemente heterogêneos nas últimas incursões literárias e cursos no *Collège de France*, é o Neutro, progressivamente grafado em maiúscula.

Nesse estudo teórico enfocamos, principalmente, as ponderações de Barthes sobre o meio fotográfico e as possíveis interconexões com a poesia japonesa na forma do haikai. Toda vez que optarmos pela palavra **haicai** nesta forma, será para manter a preferência de Barthes e outros autores como Haroldo de Campos por esse tipo de grafia. Todavia, na nossa voz, optamos pela grafia **haikai**, proposta por autores nacionais estudiosos do assunto como Franchetti, Verçosa, Leminski. De maneira especial, nosso foco recairá sobre as obras publicadas entre os anos 1970 e 1980, quando da edição do mais importante texto barthesiano sobre a representação fotográfica, *A câmara clara – nota sobre a fotografia*, no qual Barthes nos apresenta os conceitos *sui generis* de “*studium*” e “*punctum*”. Que, respectivamente e de forma resumida podem ser entendidos como propriedades presentes na imagem fotográfica e que levam a duas formas distintas de entendê-la: o *studium* situa a fotografia como um saber culturalmente estabelecido por regras que permitem ao leitor o acesso ao deciframento do signo, manifesta-se “naturalmente” em todas as imagens fotográficas e é acessível a toda e qualquer mente interpretante. Já o *punctum* está ligado às particularidades, às singularidades da imagem e do espectador que pode ou não vir a ser atingido por ele. O *punctum* é a manifestação do espanto que podemos sentir em algumas fotografias, que nos coloca emotivamente feridos e, por vezes, aterrorizados diante do conteúdo afetivo que emerge dessas imagens. Se o *studium* pode ser racionalmente controlado, por seu lado o *punctum* toca sentimentalmente, pensativamente. Nas palavras de Barthes, “o *punctum* é, portanto, uma espécie de

¹⁶ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 32.

¹⁷ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes – uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 250.

¹⁸ Op. Cit., 2011, p. 33.

extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver”.¹⁹

A metodologia adotada abrangeu uma vasta pesquisa bibliográfica, tanto referente ao tema principal, quanto aos subtemas. Para isso percorremos a obra barthesiana publicada, bem como a dos principais comentadores. Além dos livros, teses, dissertações e artigos listados, e, em sua grande maioria lidos completamente, foram feitas buscas em periódicos e na rede mundial de computadores por materiais que, de alguma forma, pudessem contribuir para o bom sucesso da pesquisa. Disso resultou uma proposta de trabalho estruturada em quatro capítulos.

O primeiro deles, **Barthes e a fotografia – antes da *Câmara clara***, procura fazer um apanhado intelectual de todas as incursões de Barthes relacionadas ao signo fotográfico desde os primeiros escritos sobre o assunto na década de 1950, sobre forte influência de Bazin, passando por textos onde a fotografia é abordada semiologicamente, como em *Mitologias*, e, aventuras mais teóricas onde propõe a estrutura de seu realismo fotográfico incondicional, além de criar conceitos que estão presentes até hoje nos estudos semiológicos sobre a fotografia, como “óbvio X obtuso” e “terceiro sentido”. Levamos em conta todos os textos de Barthes sobre a fotografia anteriores ao livro *A câmara clara*, que mereceu uma atenção especial.

O segundo capítulo é chamado de ***A câmara clara – o livro paradoxal***. Nessa parte da pesquisa, procuramos dar uma atenção especial a um dos textos sobre fotografia mais comentado de todos os tempos. Por suas características peculiares, como a estrutura formal que vai da análise semiológica do meio fotográfico, passando por uma espécie de romance, e, incluindo questões existências relativas à morte, inclusive como uma homenagem póstuma à mãe recém falecida, além de deixar como herança os termos, já citados, *studium* e *punctum*, *A câmara clara* é o livro de Barthes que dá fundamento especial para as ligações teóricas propostas na continuidade deste trabalho.

O terceiro capítulo intitulado ***Do Neutro ao punctum: o tempo do cético***, aborda a característica essencial do pensamento barthesiano, a capacidade de flutuar, de desdizer, de entrar e sair de modos de pensar e agir. Essa capacidade é nomeada por Barthes de “Neutro” e teve, ao longo da carreira barthesiana de escritor, outras roupagens (grau zero, obtuso, escritura e finalmente *punctum*). O ceticismo

¹⁹ Roland Barthes. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 89.

barthesiano é visto e trabalhado a partir e por meio dessas manifestações e suas possíveis conjunções, principalmente aquela que pode relacionar o Neutro à ação incontrolável e subjetiva do *punctum*. Aliás, é por meio desses dois conceitos que Barthes se opõe radicalmente à questão do significado absoluto, nesse caso, na fotografia; e o libera para propor a ligação entre o *medium* técnico manifesto na foto e o fazer poético do haikai.

O quarto e último capítulo chamado ***Fotografia e haikai: o escape do significado***, trabalha a partir do último curso de Barthes no *Collège de France* – *A preparação do romance*, onde Barthes, dedica praticamente metade do curso à poesia japonesa haikai, conjugando-o com outras obras, como *O império dos signos* e *A câmara clara*, nas quais chega a sugerir a possibilidade de aproximar as duas formas de representação, fotografia e haikai. Propositura preconcebida pelo conceito de Neutro como a última manifestação barthesiana na burla dos paradigmas e do poder cristalizante do significado. Neste capítulo, além de Barthes, são analisadas as contribuições de alguns outros comentadores do haikai, como Octávio Paz, Haroldo de Campos, R. H. Blyth, Keene, entre outros. A partir da junção dos micropoemas japoneses à fotografia, pretendemos mostrar não apenas que o trabalho barthesiano é extremamente variado, mas também coerente, mesmo que ele se definina como um sujeito incerto. Essa coerência se manifesta principalmente no final da vida de Barthes e nas últimas obras, onde a busca pela individuação, pela subjetividade dão contornos poéticos à sua luta constante contra a voz da verdade: a doxa.

Capítulo 1 - Barthes e a fotografia – antes de *A câmara clara*

*Palavra e imagem são
como cadeira e mesa: se
você quiser se sentar à
mesa, precisa de ambas.*

Godard

As principais influências - Bazin e Benjamin

Nos quase trinta anos em que esteve em atividade como escritor, Roland Barthes escreveu e publicou obras dos mais variados matizes. Seus interesses iam ao encontro de temas tão variados quanto uma luta televisionada ou um prato de comida. Até a morte precoce, no ano de 1980, essa multiplicidade de assuntos foi a sua forma de encarar o texto. Quem se detém mais atentamente à obra barthesiana percebe que, durante essas quase três décadas de trabalho, a fotografia aparece constantemente no fundo de sua escritura. Um dos eventos representativos e antropológicos mais importantes da revolução industrial não passa despercebido por ele. O fato de a fotografia, diferentemente dos meios representativos, até então conhecidos, se relacionar com seu objeto de forma direta, retirando sua força abertamente desse mesmo objeto - sem a aparente mediação de um código - espanta Barthes. Esse espanto vai se manifestar de maneiras diferentes ao longo da obra barthesiana. Aliás, é esse entendimento de oposição entre as artes tradicionais (como a pintura), tidas como lugar da imaginação criadora e sua contraparte (a fotografia), como espaço limitado de transformação, que moldou grande parte do pensamento sobre a fotografia nos últimos cento e oitenta anos. Nancy Shawcross²⁰ chega a afirmar que as críticas do meio fotográfico são, para melhor ou para pior, quase sempre associadas pela oposição binária entre imaginação (a arte) e seu oposto representado pela fotografia. Para Shawcross²¹ esse dualismo poderia ser esquematizado assim:

²⁰ Nancy Shawcross. *Roland Barthes: On photography*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. IX.

²¹ *Ibid.*, pp. IX/X. Tradução livre nossa.

A fotografia	Seu contraponto
Metonímia	Metáfora
Realidade	Arte
Oficial	Transcendente
Translitteralidade	Transformação
Denotação	Conotação
Testemunha (um relatório)	Visão (representação expressiva do gênio)
Concreto	Abstrato
Informacional	Contemplativo/Representacional

O dualismo denotação e conotação modela a forma de pensar a fotografia de Roland Barthes. Para Barthes, os termos denotação e conotação são uma herança adquirida em Hjelmslev que, somada às dicotomias saussureanas dão a ele, inicialmente, o aporte necessário para o desmascaramento dos “mitos”. Segundo Motta, “o discurso mitológico, no sentido de Barthes, é um discurso que se desprega ou se desdobra do plano denotativo para o plano das ultrassignificações conotativas”²². Ao contrário do senso comum que entende a conotação pejorativamente como “falta de clareza”, Barthes vê na conotação outras possibilidades de compreensão dos signos:

[...] o futuro sem dúvida pertence a uma Linguística da conotação [...] Seja qual for o modo pelo qual a conotação “vista” a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra “denotado” (sem o qual o discurso não seria possível) e os conotadores afinal são sempre signos descontínuos, “erráticos”, naturalizados pela mensagem denotada que os veicula²³.

Barthes, no decorrer de sua obra, tenderá cada vez mais para formas analíticas conotativas que, em última instância, lhe trarão a idéia de *punctum*, a transfiguração do espanto numa teoria última. A propósito, esse espanto em relação ao meio fotográfico não chega a ser uma novidade e tampouco foi privilégio de uns poucos. Nomes tão díspares como Baudelaire, Benjamin, Peirce, Bazin e tantos outros tiveram, cada qual com suas particularidades e interesses, sua cota de maravilhamento com a fotografia. O português Pedro Miguel Frade, em *Figuras do Espanto – a fotografia antes da sua cultura* (1992), realiza um estudo aprofundado e minucioso, por vezes maçante, de alguns fatores que levaram uma sociedade inteira a sacralizar a

²² Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 116.

²³ Roland Barthes. *Elementos de Semiologia*. Tradução Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 97.

fotografia como um meio que rompia, inclusive, dívida benjaminiana, com os limites dos saberes de então:

A história da fotografia lembra-nos imperiosamente que já estamos no fim do século XX e que nosso olhar envelheceu com o somar-se dos anos em que se foi constituindo, a pouco e pouco, esse oceânico arquivo de imagens; lembra-nos que estamos já muito longe daquelas primeiras décadas da fotografia nos quais o espanto foi como que o movimento tateante de uma cultura confrontada com a eclosão de uma técnica para a qual não se dispunha ainda de saberes apropriados, e de um modo de representação que apenas se podia capturar – na teoria e nos fazeres – pela referência enganadora às técnicas que ela mais radicalmente veio perturbar²⁴.

Barthes, como tantos outros, apostou na via do realismo indelével e do espanto. Mesmo sem citar corriqueiramente suas fontes, o que era uma constante no trabalho barthesiano, o pensador francês, constrói seu caminho teórico numa perspectiva que se encaixa de certa forma a alguns de seus mais ilustres contemporâneos: só para lembrarmos dos mais evidentes, podemos citar Benjamin e Bazin (num momento mais propício poderemos falar de Peirce). Cada qual a sua maneira evoca em Barthes, mesmo que inconscientemente, um caminho irrevogável de fascínio, que o faz confrontar a fotografia com a possibilidade da ausência de sentido pleno e com a morte, seja ela mítica ou a do luto.

Qualquer leitor que tenha dedicado algum tempo à *Ontologia da imagem fotográfica*²⁵, de André Bazin, terá percebido ali indícios, apontamentos, que nos levam inevitavelmente a encontrar em Bazin uma figura fundamental na construção do pensamento barthesiano sobre a fotografia. Tanto Bazin quanto Barthes formaram uma visão da fotografia a qual passa necessariamente pela prerrogativa de que esse tipo de imagem, diferente das suas predecessoras, mantém uma relação de dependência do objeto real disposto diante da câmera. Mesmo que possamos fazer essa relação entre as obras dos dois autores, é necessário dizer que Barthes pouco citou Bazin como uma de suas influências. Veremos o nome de Bazin apenas no fragmento número 23 de *A câmara clara*. Isso fica aparentemente mais intrigante porque Barthes tinha uma relação editorial com Bazin, fundador dos *Cahiers du Cinéma*, *Cahiers* que justamente encomendaram a Barthes o seu último livro. O crítico inglês Colin MacCabe, num artigo intitulado *Barthes and Bazin: the ontology*

²⁴ Pedro Miguel Frade. *Figuras do espanto – a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições ASA, 1992, p. 16.

²⁵ André Bazin. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *O cinema*. Tradução Heloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1991.

*of the image*²⁶ levanta, inclusive, a seguinte questão: por que Barthes não fez o reconhecimento de seu ilustre predecessor? Ao longo do artigo, MacCabe sugere que essa lacuna possa ter acontecido por duas razões: (i) as diferentes finalidades a que cada um dos autores se propunha ao utilizar o meio fotográfico. Para MacCabe, Bazin pensava de uma forma mais aberta, menos restrita, utilizando o meio fotográfico como uma forma de entendimento antropológico, comparando a fotografia, dentro de um sistema evolutivo, às demais formas de se criar uma imagem. Já em Barthes a fotografia ganharia uma importância cada vez mais inclinada ao emotivo e ao luto, seria colocada como um objeto mais restrito e particular; (b) outra hipótese levantada por MacCabe é a de que Barthes, simplesmente, assimilou inconscientemente os pensamentos de Bazin, os quais com certeza deve ter lido, e de forma inocente se apropriou de alguns dos conceitos. Se a *Ontologia da imagem fotográfica* não é o primeiro texto a salientar as características de reprodução mecânica e referencial que caracterizam o meio fotográfico, sem dúvida é um dos mais importantes do nosso tempo. Bazin, como muitos de sua época, procura uma resposta definitiva para a essência fotográfica e irá encontrá-la em seu gesto fundador, sua gênese, totalmente dependente das contingências empíricas dos objetos e imune aos delírios criativos dos pintores, com os quais Bazin compara o novo meio. O discurso de Bazin sobre a fotografia não é isolado, tampouco é um discurso inédito, já que desde o anúncio da invenção o espanto provocado pela fotografia direciona os discursos sobre o meio numa perspectiva que insiste em salientar, para bem ou para o mal, o fato do meio fotográfico dispensar o trato humano na hora de reproduzir o real.

Tudo o que eu disse deriva finalmente dessa particularidade fundamental do meio fotográfico: os próprios objetos físicos imprimem sua imagem por intermédio da ação ótica e química da luz. Esse fato foi sempre reconhecido, mas tratado de muitas maneiras diferentes por aqueles que escreveram sobre o assunto²⁷.

De fato, entre os muitos escritores que trataram do assunto, a dupla Barthes e Bazin será mais uma a fazer coro a essa tendência, a esse discurso, a essa forma, de lidar com o signo fotográfico. Philippe Dubois chega a colocar ambos como os

²⁶ Colin MacCabe. *Barthes and Bazin: the ontology of the image*. In: Jean-Michel Rabaté (org.). *Writing the image after Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

²⁷ Rudolf Arnheim apud Philippe Dubois. *Da verossimilhança ao índice – pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia*. In: Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, p. 23.

“apóstolos mais famosos do realismo fotográfico”²⁸. Bazin percebe na gênese fotográfica e sua dependência do objeto, não uma realidade nua e crua, impressa no papel, mas indícios, traços, vestígios daquilo que se postou ou mirou diante da câmera.

Essa gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço²⁹.

E, mais que isso, na *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin expõe o lado mortuário da fotografia, chamado por ele de “complexo de múmia”³⁰, concedendo à fotografia a pretensão da perenidade, da mesma maneira com que os egípcios defendiam-se da passagem do tempo embalsamando seus entes e protegendo-os da correnteza da duração. “Assim se revela, a partir de suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência”³¹. Fica difícil não perceber vestígios desse pensamento na última fase da escritura barthesiana. Para Motta:

O Bazin do “complexo de múmia” repõe esse inconsciente da imagem na compreensão do fotográfico e, de algum modo, lega-o à *Câmara Clara*, com sua teoria em torno dos poderes alquímicos da fotografia, que imortalizava os corpos em grânulos de prata, e da ferida mortal do retrato.³²

Parece evidente que as questões apontadas por Bazin na década de 1940, devam ter influenciado sobremaneira a forma de Barthes pensar a fotografia, principalmente em seus últimos escritos. Se, para André Bazin, o realismo se instala definitivamente na imagem por meio da fotografia: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial”³³; para uma mente como a de Walter Benjamin, outra figura intelectual que influenciou Barthes, a fotografia também criava novos atributos signícos, uma nova configuração, onde o real parece

²⁸ Philippe Dubois. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 50.

²⁹ André Bazin. *O cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 22. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 22.

³⁰ Ibid., p. 19.

³¹ Ibid., p. 19.

³² Leda Tenório da Motta. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 154.

³³ André Bazin. *O cinema*. São Paulo: Perspectiva. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 22.

escapar da mera representação, perturbando e causando um choque de realidade que nenhuma pintura jamais alcançaria:

[...] na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”³⁴.

Para o autor da *Pequena história da fotografia*, o período mais importante da invenção acontece justamente nas primeiras décadas. É nesse momento, o momento do espanto, quando a industrialização, “era da reprodução”, ainda não havia se instalado, que a fotografia fascina os espectadores com a magia mortuária da representação existencial. Os daguerreótipos, método de impressão inventado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre na década de 1830, que exigia dos modelos um longo período de tempo para que a gravação se efetivasse e que era apresentado, na forma final como um objeto único, banhado em prata e rico em detalhes (quase uma jóia), deve ter contribuído muito para essa visão nostálgica e mística da fotografia. Essa visão, marcada pela onipresença referencial, será uma constante nos trabalhos de Barthes durante às vezes em que ele se refere ao meio fotográfico, quase sempre marcada pela melancolia. Outras maneiras de interrogar o meio fotográfico, experimentadas pelo mestre alemão Benjamin, como os impactos da reprodução mecânica, a decadência de certos padrões culturais instituídos, todos esses temas encontrados no mais que conhecido texto benjaminiano *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, encontrarão, sem dúvida, eco nos escritos barthesianos na década de 1950 e se prolongarão pelo restante da vida de Barthes sempre de uma forma: o gosto por uma metodologia fragmentária, dispersa e poética ao mesmo tempo, é uma das mais fortes marcas do prestígio de Benjamin sobre Barthes. Isso fica patente num entrevista que Barthes concedeu a Angelo Scharz e Guy Mandery, publicada na revista *O fotógrafo* em fevereiro de 1980, e que chegou até nós na compilação *O grão da voz* (2004). Nessa entrevista Barthes afirma: “Há poucos grandes textos de qualidade intelectual sobre a fotografia. Conheço poucos. Existe o texto de W. Benjamin, que é bom porque é premonitório”³⁵. Contudo, a forma como

³⁴ Walter Benjamin. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política- ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 92.

³⁵ Roland Barthes. *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 494.

Barthes se relaciona com a fotografia e sua dependência referencial irá mudando de rumo ao longo desses quase trinta anos. Uma coisa, contudo, não muda: a paixão pelos retratos, que, em mais uma referência a Benjamin, faz desse tipo de fotografia o último reduto do culto à figura humana, a qual à medida em que se faz ausente das fotos, vai tornando-a vazia, dependente cada vez mais de subterfúgios extra-imagéticos para se fazer entender. O afeto dá lugar ao entendimento, à exposição.

A fotografia está presente primeiramente no pensamento barthesiano, a partir década de 1950, com a produção de vários artigos sobre a fotografia, como por exemplo “*Fotos-choque*”, “*Fotogenia eleitoral*”, “*A grande família dos homens*”, “*O ator de Harcourt*”, “*O rosto de Garbo*”, “*Saponáceos e detergentes*” - esses artigos primeiramente publicados de forma separada, posteriormente, serão reunidos numa compilação muito mais ambiciosa e perene, nomeada *Mitologias*. O livro *Mitologias* é fortemente marcado pelas influências da então recém-nascida Semiologia de base saussureana. Podemos perceber ali o desenvolvimento de um primeiro pensamento de Barthes sobre a fotografia, conjuntamente com a primeira incursão dele na tentativa de decodificar a fotografia como um signo. Vale dizer que, mesmo nessa tentativa de cientificidade, neutralidade analítica, já podemos perceber a voz provocadora, cética e individualista que será o alicerce da relação de Barthes com a fotografia. Conjuntamente, o interesse barthesiano pela imagem fotográfica se estenderá pela década de 1960 com dois textos: *A mensagem fotográfica* (1961) e *Retórica da Imagem* (1964). Também textos da década de 1970, como *O terceiro sentido* (1970),³⁶ além de várias entrevistas, comentários, cursos e citações esparsas, os quais só corroboram o interesse constante de Barthes pelo meio fotográfico que vai culminar com o paradoxal *A câmara clara* (1980). Durante esses diferentes períodos, diferentes preocupações e questionamentos irão modelando a relação de Barthes com a fotografia. Se, na década de 1950, Barthes parece inclinado a dar uma solução semiológica para o signo fotográfico, numa espécie de hermenêutica estrutural, nas décadas de 1960 e 1970 há uma mudança de rumo metodológico radical. Se num primeiro momento a fotografia, para Barthes, compactua da estrutura do discurso filisteu, da doxa, necessitando assim de uma espécie de iconoclasmo teórico, desmantelando sua pretensa naturalidade; num segundo momento ela se torna um

³⁶ Todos os três ensaios acima citados podem ser encontrados na compilação: *Roland Barthes – O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

objeto semiótico em que se manifestam as possíveis diversidades significantes: tudo isso, claro, antes de *A Câmara Clara*.

Entenderse-á, portanto, daqui para frente por *linguagem, discurso, fala* etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica aliás pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como *kipu* inca ou desenhos como os pictogramas eram falas normais³⁷.

Mas, para além do mito, que elimina qualquer distinção entre o natural e o construído legalmente, que indiferencia materiais e discursos e torna redundantemente “verdade” o que é inexoravelmente construído, Barthes, numa fase última, procurará na fotografia mais do que uma forma de mitificação. Desde *O grau zero da escritura* (1953), o que o atormenta e alimenta é a busca a um escape às definições imobilizantes, sejam ela semióticas, estruturalistas, ou de qualquer outra espécie: Barthes se aproximará, então, da fotografia, por meio do sentimento e do realismo capaz de levá-lo por caminhos que para bem ou para mal ultrapassam os limites teóricos de um pretenso cientificismo acadêmico. Vale lembrar que Barthes no início da carreira, influenciado grandemente, como dissemos, pelas ideias semiológicas de Ferdinand de Saussure e do estruturalismo inaugurado por Claude Lévi-Strauss, busca entender o meio fotográfico de maneira “objetiva”, científica, sendo inclusive uma das peças-chave do movimento conhecido como semiologia-estrutural. Na medida em que a objetividade e o cientificismo dessa metodologia começa a ser posto em dúvida por pensadores pós-estruturalistas da estatura de um Derrida, Foucault, Lyotard, entre outros, Barthes pouco a pouco irá se afastando da semiologia aplicada de forma restrita e se aproximando de uma forma de lidar com os objetos sýnicos mais propensa à flutuação poética em conjunto com a fluidez metodológica (justamente a procura do escritor, do artista). Não será diferente com a fotografia que, curiosamente, será o tema de sua última obra. Vale dizer que esse desejo de ultrapassar os métodos o levará ao conceito de *punctum*, uma forma manifesta do patético, no sentido de algo que toca o sentimento, que fere, podendo levar da melancolia à ternura, da piedade à tristeza. Fontanari nos lembra que em *O império dos signos* (1970) o patético já se faz

³⁷ Roland Barthes. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 201.

presente: “A propósito de uma foto de uma criança japonesa intitulada “Rosto”, de Nicolas Bouvier, o semiólogo escreve a legenda com essas palavras, “os olhos e não a alma; a fenda e não o olhar”. Os pares opositivos olho/alma; fenda/olhar opõem a letra à forma o cerne de uma forma à expressão de um patético”.³⁸

É justamente nessa última década de seus escritos, que Barthes se permitirá voos mais livres e prazerosos: onde temas como o discurso amoroso, o Japão, o processo de construção do romance, o neutro, a fotografia e a poesia irão se misturando à ludicidade do verbo barthesiano. Aliás, é exatamente nessa época que Roland Barthes, irá sugerir, pela primeira vez, a possibilidade de comparar fotografia e haikai – assunto que serve de alicerce para nos situarmos diante do *punctum* e do *neutro* barthesiano como veremos. Essa decisão em optar por uma dedicação libertária e exclusiva ao prazer textual, que engloba toda a década de 1970 da produção barthesiana, marcará uma mudança de rumo sem precedentes na escritura do mestre francês e, conseqüentemente, atingirá a forma como Barthes se relaciona com a fotografia. Esse período nos interessa particularmente.

Ao nos determos nesse momento singular do pensamento de Roland Barthes, percebemos, na medida em que avançamos, que se, aparentemente, existe uma dificuldade em conjugar os escritos de Barthes sobre a fotografia, antes da década de 1970, e suas últimas reflexões que culminam com *A câmara clara*, essa aparente disparidade esconde elos de ligação que unem os textos mais antigos às últimas preocupações filosóficas e existenciais manifestas nas análises fotográficas, o que nos impede de ignorá-las. Que indagações fazem parte do repertório barthesiano em seus escritos sobre a fotografia? Se nos textos da década de 1950 e 1960 o meio fotográfico é, de certa forma, entendido ora como mitologicamente ideológico (*Mitologias*), ora como objeto semiológico, onde se tenta entender como a fotografia, particularmente a fotografia de imprensa, gera sentido, a partir dos anos 1970 a relação barthesiana com o meio fotográfico irá ganhando contornos variáveis e sentimentais, burlando qualquer tipo de definição metodológica conhecida. Em textos como *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *O império dos signos* (1970) e posteriormente em *A câmara clara* (1980), diferentemente de um tratamento

³⁸ Rodrigo Fontanari. *Como ler imagens? A lição de Roland Barthes*. Galaxia: São Paulo: Online, n. 31, p. 154, 2016. Acessado em setembro de 2016 em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016122392>

unicamente semiológico do meio, Barthes parece buscar outras possibilidades relacionais inerentes à fotografia, como se, além das camadas frias do significante e do significado, a fotografia ocultasse outros sentidos, que envolvem de certa forma o deleite imaginativo e os laços afetivos. No início de *Roland Barthes por Roland Barthes*, vemos uma espécie de justificativa na abordagem da fotografia:

Eis aqui, para começar, algumas imagens: são elas a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário)³⁹.

Essa nova forma de tratar a fotografia surge paralelamente a uma mudança formal e de conteúdo que se manifesta não apenas nos livros publicados por Barthes durante esse período, mas também, como veremos, nos cursos ministrados no *Collège de France*, entre 1977 e 1979, intitulados *O neutro* e *A preparação do romance*. Outra questão que devemos levar em consideração, ao tratar da fotografia no bojo da obra barthesiana, é que não podemos abrir mão de algumas definições criadas por Barthes no início de seus escritos sobre o meio fotográfico e que irão evoluir e, por vezes, trocar de nome na sequência de sua obra, mas que, de certa forma, se mantêm intactas em sua estrutura conceitual (termos como **óbvio**, **obtusos**, **terceiro sentido**, **studium** e **punctum** fazem parte do repertório de qualquer analista da imagem fotográfica nos dias de hoje). Para que isso aconteça é necessário que voltemos aos anos 1950, mais precisamente em 1953, ano do início das publicações de *Mitologias*.

Mitologias

É com *Mitologias* que as primeiras reflexões barthesianas sobre a fotografia podem ser percebidas. *Mitologias* surge como um apanhado dos artigos publicados, mês a mês, primeiramente na Revista *Sprit* (1952) e, mais continuamente, na revista *Lettres Nouvelles* (1952-1956). O terceiro livro de Barthes irá alçá-lo à notoriedade. Nesses escritos da década de 1950, Barthes denuncia, na forma de crônicas, com um grau intenso de ironia, aspectos do dia a dia da cultura francesa aceitos como

³⁹ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 13.

“genuínos”, como algo que “simplesmente é assim desde sempre”, mas que na verdade não passavam de mitificações construídas por um discurso fortemente ideológico. Do vinho às lutas televisionadas, da propaganda de sabão ao rosto de Greta Garbo, do *tour de France* ao Guia Azul de turismo, nada escapa à zombaria barthesiana. Nem mesmo a fotografia.

A linguagem da mitologia burguesa é insidiosa porque ela se apresenta como geral, anônima e eterna; mostrar que ela é particular, que tem uma fonte precisa, que é historicamente datada (ligada aos interesses de uma classe em determinado momento) é um modo eficiente de destruí-la⁴⁰.

A crítica de Barthes nesse momento é ideológica, sem ser chula ou panfletária. Para Motta, “[...] a briga comprada em *Mitologias*, com a pequena burguesia francesa não impede Barthes de detestar as críticas marxistas “piedosas”, nem o livrará de apaixonar-se por fotografias”⁴¹. Mais que isso, esses “pequenos flashes da existência social”, apontados por Samain⁴², são uma denúncia ao uso enganoso da linguagem cotidiana e midiática, por meio da qual se faz “passar como naturalidade o que de fato era profundamente cultural, ou de fazer inato o que era verdadeiramente adquirido”⁴³. Ao tratar a disseminação ideológica, na forma de mitos, Barthes torna perceptível o fato de que a corporeidade das ideologias é um fato patente e presente nos discursos aparentemente mais singelos.

O ponto de partida desta reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar, na exposição decorativa do-que-é-óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula.⁴⁴

O mito barthesiano desloca-se do sentido original da palavra, de um relato fantástico da condição humana, de uma fábula, de uma exposição alegórica e passa a ser entendido com o sentido comum da mentira, do engodo, do engano. São nos assuntos triviais, cotidianamente repetidos e supostamente pueris, que Barthes

⁴⁰ Leyla Perrone-Moisés. *Roland Barthes – o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 26-27.

⁴¹ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011. p. 60.

⁴² Etienne Samain. Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____. (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 122.

⁴³ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes- uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 143.

⁴⁴ Roland Barthes. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003. p. 11.

enxerga a manifestação nada cândida das ideologias e dessa espécie de “microfísica do poder”⁴⁵ a qual permeia ocultamente nossas atitudes mais inocentes. Destituir os mitos, da máscara da inocência, era para Roland Barthes um ato político.

O que é particular, no trabalho de desmistificação de Barthes, decorre de seu ponto de partida: o mito é para ele uma *fala, linguagem, forma*. Não se trata, para ele, de atacar idéias com idéias; por exemplo: mostrar que tal atitude diante dos negros é racista e que não deve ser racista; ou que aquilo que se diz de determinado produto é falso, e portanto não devemos comprá-lo. Trata-se de mostrar o embuste na própria forma da mensagem, que desmontada, revela sua artificialidade. Ora, a eficácia da mensagem ideológica reside justamente no fato de ela se apresentar como transparente, sem nenhuma intenção. Apontar o arranjo oculto de suas formas “naturais” é fazer desmoronar no ato as idéias que ela veícula⁴⁶.

Esse dismantelamento mitológico só pode tomar forma com uma ferramenta adequada para esse fim: “não haverá denúncia sem um instrumento de análise preciso; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma *semioclastia*”⁴⁷. Tal ferramenta, a semiologia, deveria cumprir um papel iconoclasta sem demagogia, ou seja, como um membro inserido na sociedade e dela participando, o crítico não está totalmente imune aos discursos “mitológicos”, aos discursos da doxa. Justamente por isso, não deve se colocar como um bedel moralista, que substitui uma fala por outra fala tão mitológica quanto a primeira. O trabalho do crítico é infinito. Nas palavras de Barthes:

[...] o que procurei com tudo isso foi captar significações. Tratar-se-á, todavia, das minhas significações? Ou seja, haverá uma mitologia do mitólogo? Sem dúvida, o leitor perceberá, por si próprio, a minha opção. Porém, para dizer a verdade, penso que o problema não se coloca exatamente nesses termos. A “desmistificação”, para empregar mais uma palavra que começa agora a ser utilizada, não é uma operação homérica. Quero dizer que não posso aderir à crença tradicional que postula um divórcio de natureza entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor, como se um fosse dotado de uma “liberdade” e o outro de uma “vocação”, ambas destinadas a escamotear ou sublimar os limites reais da situação. Exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição de minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade⁴⁸.

O humor, sem autopiedade, seria a arma do semioclasta, jamais a repreensão. Humor esse que volta frequentemente em outras obras de Barthes, como

⁴⁵ Nos valem aqui da terminologia criada por outro estruturalista ilustre, Michael Foucault, no seu livro homônimo *A microfísica do poder*.

⁴⁶ Leyla Perrone-Moisés. *Roland Barthes – o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 26.

⁴⁷ Roland Barthes. Op. cit., p. 05.

⁴⁸ Roland Barthes. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003, p. 12.

em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) ou *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), por exemplo. Motta observa que, se os dois primeiros livros de Barthes (*O grau zero da escritura* e *Michelet*) fundavam-se de forma sombria e grave, o que ocorre com os textos de *Mitologias* é a busca de um caminho inverso, onde o Barthes sisudo dos primeiros trabalhos, é substituído por uma “mordacidade sorridente”.

Divertido, de fato até porque para Barthes, declaradamente, “a ligação do semiólogo com o mundo é de ordem sarcástica”, o sujeito que está com a palavra em *Mitologias* é um moralista às voltas com uma comédia social, e sua particular maneira de arrancar as máscaras sociais é feita para nos fazer sorrir⁴⁹.

O espírito humorístico afiado e a escolha dos temas banais do cotidiano francês tornaram o livro *Mitologias* uma referência na semiologia aplicada até nossos dias. Segundo Fontanari, a obra “ainda é considerada um clássico, porque ainda não conseguimos trocar os ensinamentos nela revelados por algo melhor”⁵⁰. Aliás a escolha de Barthes por temas “menos nobres”, cotidianos, que fez de *Mitologias* uma obra revolucionária para os padrões da época, colocando-o como precursor daquilo que posteriormente os americanos iriam chamar de pós-estruturalismo, aparenta dar a Barthes uma liberdade temática posterior, que o permitirá vagar tanto pelas asperezas da teoria semiótica, como pelos deleites da sétima arte e da fotografia, por exemplo. Aliás, com a mesma mordacidade que trata os temas mais corriqueiros da classe burguesa da França, que Barthes irá realizar um verdadeiro dismantelamento do discurso fotográfico e revelar as artimanhas por trás da aparente naturalidade e verdade do meio, que segundo Barthes é apenas mais uma ferramenta para ocultar o fundo ideológico enraizado também no discurso da fotografia. Barthes nunca abandonará totalmente essa visão, por meio da qual nos alerta sobre as possibilidades de manipulação técnica e ideológica da fotografia – basta nos determos posteriormente no conceito de *studium* para percebermos ali resquícios daquilo que antes fora chamado de mito. Mas como a fotografia, realmente, aparece no corpo de *Mitologias*? No posfácio de *Mitologias*, intitulado *O mito, hoje*, Barthes tenta criar uma metodologia para deciframento do mito, entendido como uma fala, um discurso,

⁴⁹ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 138.

⁵⁰ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia: a verdade da máscara*. São Paulo: PUC, 2012. Tese de doutoramento, p. 34.

seja em suas manifestações verbais ou fotográficas. O mito é tratado como um sistema de comunicação altamente suscetível à manipulação. Para Barthes, o papel do mito é minar as diferenças entre os meios de comunicação e transformar as distinções intrínsecas a cada meio numa mesma “massa” funcional.

É necessário recordar, nesse ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem. Quer se trate da grafia literal ou da grafia pictorial, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica.⁵¹

Barthes, a partir dessa premissa, entende que ver e compreender um objeto miticamente significa ter que apagar a individualidade, a singularidade, a historicidade desse objeto, e transformá-lo em algo universal, naturalmente aceito. Barthes se vê, sem modéstia, como inaugurador da semiologia e coloca o texto final (*O mito, hoje*) de *Mitologias*, como a parte teórico-reflexiva que daria o passo inicial à sua caminhada semiológica. Valendo-se da terminologia construída por Saussure e Hjelmslev (signo, conotação, denotação, significante, significado etc.), Barthes tenta encontrar uma justificativa teórica para juntar, sobre a forma do Mito, pensado semiologicamente, os aparentemente desconectados artigos de *Mitologias*. E mais, partindo de uma crítica sobre as atividades midiáticas e discursos cotidianos, adentra, com *O mito, hoje*, numa fala mais abrangente, mais geral, mais teórica. Barthes procura de certa forma estruturar o próprio pensamento de forma a generalizar os particulares dispostos em *Mitologias*. Apesar da apropriação terminológica que Barthes realiza para desenvolver as ideias sobre o Mito, é inegável, a contribuição singular dele na forma de compreender e aplicar tais nomenclaturas. Ao tratar o Mito como fala, como linguagem, como sistema semiológico, Barthes, gradativamente parece mudar a forma de pensar o mundo, de intelectual de esquerda, atento ao problemas sociais e à história; passa a atuar pelo viés da linguagem e pela satisfação textual. Vejamos:

⁵¹ Roland Barthes. *Mitologias*. Tradução Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 205.

Logo, tudo pode ser Mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral, pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica⁵².

A partir desse entendimento expandido do signo, podemos dever a Barthes, uma parte da abertura à contemporaneidade que tanto nos responsabiliza e liberta. O mito barthesiano não é uma ferramenta que oculta sentidos, mas que os deforma. O papel do mitólogo ou semiólogo é desmascarar os complexos meios de sua construção, os quais fazem passar por natural o que é ideologicamente fabricado. Independentemente do fato de Barthes, muitas vezes, flertar com atividades que, para ele eram consideradas menores, de escrevente, assinando uma busca científica em artigos, ou numa mais que frustrada incursão acadêmica com *Sistema da Moda* (tese nunca defendida por falta de orientador), o que nos afeta e diz respeito a Barthes parecem ser as virtudes de um vagamundo, consciente de sua verdadeira qualidade: o de ser um homem das palavras, mais que das certezas, das vagas, mais que das respostas, das insinuações, mais que do arbítrio. O livro *Mitologias* é interessante porque nos demonstra um Barthes inclinado, desde o começo, como escritor, a situar-se disposto ao signo como antena interrogativa e não como proposta de exegese definitiva; propondo aberturas significantes e não muralhas de significado.

Essa capacidade de conjugação barthesiana, distingue-se positivamente do estilo catalogante e moldante das aventuras semiológicas, ditas científicas. Se tudo pode ser uma fala mítica, o que resta ao crítico senão destituir as formas estabelecidas de falar a verdade e conduzir o pensamento pelas frestas desse universo mitológico: galáxia de signos, tão inconstantes e mutáveis quanto o próprio mundo? Que verdade absoluta, histórica, constante e redimível pode propor a esse impasse alguém que não busca o poder, mas o saber, o entendimento, não o rendimento caduco, a fluidez, não o sólido cristalizar-se? De *Mitologias* podemos inferir o gesto primeiro, a semente que coloca Barthes como pioneiro no desmascaramento dos sistemas signicos. Podemos encontrar reflexos, já tardios, dessa primeira conquista semiológica mordaz de *Mitologias*, por exemplo, no tão afamado trecho da aula inaugural, na cadeira de semiologia literária (disciplina criada exclusivamente para recebê-lo) no *Collège de*

⁵² Ibid.. Pág. 200.

France, em 1977, onde ele, provocativamente e sem alterar o tom de voz, afirma que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”⁵³.

Nos textos sobre fotografia, assim como nos demais, publicados em *Mitologias*, Barthes bate nessa tecla semioclasta sem se perturbar, durante toda a continuidade de seu trabalho, sendo mais ou menos sutil no decorrer desse caminho. No texto *Fotogenia eleitoral*, por exemplo, Barthes denuncia o uso da fotografia como instrumento de venda de valores sociais a um público indistinto, funcionando como uma espécie de espelho de desejos do próprio eleitor que, ao ver seus valores erigidos na forma de uma imagem mítica, acaba na verdade elegendo-se a si próprio numa delegação imaginária.

[...] a effigie do candidato estabelece um elo pessoal entre ele e seus eleitores; o candidato não propõe apenas um programa, mas também um clima físico, um conjunto de opções cotidianas expressas numa morfologia, num modo de se vestir, numa pose. A fotografia tende, assim, a restabelecer o fundo paternalista das eleições, a sua natureza “representativa”, desvirtuada pelo voto proporcional e pelo reino dos partidos (a direita parece utilizá-la mais do que a esquerda). Na medida em que a fotografia é uma elipse da linguagem e uma condensação de todo um “inefável” social, constitui-se numa arma antiintelectual, tendendo a escamotear a “política” (isto é, um conjunto de problemas e soluções) em proveito de uma “maneira de ser”, de um estatuto social e moral.⁵⁴

Nesse montante ácido das peças dedicadas à fotografia, Barthes não poupa sequer o afamado estúdio Harcourt. Para Barthes, qualquer ator que queira “realmente” existir como tal deveria ser fotografado pelas lentes desse estúdio. “Na França, não se é ator se não tiver sido fotografado pelos Estúdios de Harcourt. O ator de Harcourt é um deus; ele nunca faz nada: é captado *em repouso*”⁵⁵. A idealização do espaço, totalmente limpo e ao mesmo tempo glamoroso, converte-se num mito: numa deificação espetacular dos atores fotografados. A ação cultural da técnica, da iluminação (*studium*) transforma meros mortais em deuses impassíveis e estáticos em sua máscara mortuária da altivez. Notemos a ironia barthesiana:

⁵³ Roland Barthes. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 14.

⁵⁴ Id. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 162/163.

⁵⁵ Ibid., p. 26.

Esse rosto puro, torna-se também inteiramente inútil – quer dizer, luxuoso – pelo ângulo aberrante da visão, com se a máquina fotográfica de Harcourt, autorizada por um privilégio a captar essa beleza não terrestre, devesse se colocar nas zonas mais improváveis de um espaço rarefeito; e como se esse rosto que flutua entre o solo grosseiro do teatro e o céu radioso da “cidade” pudesse apenas ser surpreendido, subtraído por um curto instante de sua intemporalidade de natureza, depois abandonado com devotamento à sua corrida solitária e real; ora mergulhada de forma maternal em direção à terra que se afasta, ora erguida, estática, a face do ator parece alcançar sua morada celeste em uma ascensão sem pressa e sem músculos, ao contrário da humanidade espectadora que, por pertencer a uma classe zoológica diferente e só estar apta para o movimento através das pernas (e não através do rosto), tem de voltar a pé para seus apartamentos⁵⁶.

No mesmo espírito, *A grande família dos homens*, desnuda o mito da condição humana, harmonicamente e naturalmente, destituída dos fatores históricos que a envolvem. Tocando em feridas como o nascimento, a morte e o trabalho, Barthes se posiciona no deslocamento de uma assimilação de deslumbramento geral, universalizante, das raças, das vidas, do trabalho. O mito da condição humana desfeito de suas particularidades e colocadas lado a lado sem tempo nem conflitos que os distingam, só fazem valer um valor estéril e opressor, que extingue outras possíveis formas de futuro, que o tempo congelado das fotografias não dá há ver nessa junção narrativa. O que importa para os expositores, segundo Barthes, é apenas uma organização estética e sentimental, que coloque os observadores das imagens “suspensos” retirados de sua responsabilidade histórica e cultural de agentes consumidores e geradores de dúvidas. O mito mata a crítica.

E que dizer do trabalho, que a Exposição coloca entre os grandes fatos universais, equiparando-o com o nascimento e a morte, como se fosse evidente que se trata da mesma espécie de fatalidade? Que o trabalho seja um fato ancestral, isso não o impede de modo algum de ser um fato perfeitamente histórico. Em primeiro lugar, evidentemente, nos seus modos, motivações, fins e lucros, a tal ponto, que nunca será leal confundir, numa identidade puramente gestual, o operário da colônia e o operário da metrópole (perguntemos também aos operários norte africanos da Goutte D'Or o que eles pensam a respeito da *Grande família dos homens*). E, em segundo lugar, na sua própria fatalidade: sabemos muito bem que o trabalho é “natural” na medida exata em que é “lucrativo” e que, modificando a fatalidade do lucro, modificaremos talvez um dia a fatalidade do trabalho. Era sobre esse trabalho totalmente histórico que deveriam falar-nos, e não sobre uma eterna estética dos gestos laboriosos.⁵⁷

⁵⁶ Roland Barthes. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 27.

⁵⁷ Ibid., p. 177/178.

A crítica “não-piedosa” de Barthes se contrapõe ao academicismo imobilizante do mundo seguro, proposto pela exposição organizada por Edward Steichen, onde o lirismo e o domínio técnico estão a serviço da naturalização da escravidão e do sofrimento proporcionado pelo labor e pela existência. Em crítica a outra exposição fotográfica intitulada *Fotos-choque*, Barthes (que de certa forma antecipa as posições de Guy Debord e Jean Baudrillard em relação às imagens) afirma que apesar do título da exposição e das fotografias escolhidas para realizar tal “choque”, são, na verdade, incapazes de nos chocar efetivamente. Segundo Barthes, tal incapacidade da maioria dessas imagens nos tocarem, está ligada ao fato de que os fotógrafos (produtores do mito) se entregam de forma exagerada na ganância de apreender e expor o sofrimento – “não basta que o fotógrafo nos *signifique* o horrível para que o sintamos”⁵⁸. Justamente por serem demasiadamente calculadas e tecnicamente perfeitas – novamente a manifestação do *studium* – tais fotos falham em seu objetivo, gerando uma “sentimentalidade” excessiva, tornam-se tagarelas demais, não dando espaço a nenhum tipo de reflexão ou sentimento diante delas. O fato de o fotógrafo estar consciente de seus objetivos e intervir incansavelmente na direção do horror nos impede na verdade de compartilhá-lo: “alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual...”⁵⁹. A incapacidade de as fotos-choque nos desorientar, segundo Barthes, se resume ao fato de que, por se situarem num instante entre o fato literal e o exagero técnico intencional (literal) demais, “a fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito”⁶⁰. Nesse caso, a fotografia não passa de uma forma de manipulação, num dispositivo que gera respostas previamente calculadas pelo operador. Barthes continua nessa mesma levada crítica nos demais textos em que a fotografia (seja ela um retrato ou uma embalagem de sabão em pó) esteja envolvida. Podemos dizer que a importância de *Mitologias*, na trajetória barthesiana, vai além do humor cáustico. É a partir de *Mitologias* que o escritor e crítico Barthes parece dispor-se a subir na cadeia alimentar da fauna intelectual francesa nos anos de 1960/1970 e percorrer mais profundamente o funcionamento do signo fotográfico.

⁵⁸ Roland Barthes. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p. 106.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

Os anos 1960 e 1970

Ainda influenciado pela semiologia, Barthes ingressa nos anos 1960. Por meio das entrevistas e publicações dessa época⁶¹, parece ficar claro, que, a partir desse período Barthes começa a mudar a forma de se relacionar com a semiologia e, conseqüentemente, com os objetos escolhidos para análise. É logo no início dessa década, a pedido da revista *Communications*, que Barthes escreve *A mensagem fotográfica* (1961), artigo que posteriormente seria incluído no compêndio chamado de *O óbvio e o obtuso*, juntamente com um outro texto de extrema importância para o entendimento barthesiano da fotografia, denominado *O terceiro sentido* (este publicado originalmente na década de 1970). Na *Mensagem fotográfica*, Barthes começa a nos mostrar uma outra faceta do crítico: a do analista de linguagens. Sem deixar de lado as orquestrações ideológicas que envolvem o discurso fotográfico, a análise barthesiana agora parece também interessada, mesmo que de relance, no estatuto essencial do signo fotográfico. Além disso, Barthes procura entender, nesse artigo, como se articula a estrutura comunicativa da fotografia. Se num primeiro momento, ao se referir à fotografia de imprensa, ele aponta para o fato de as fotografias se estruturarem em mensagens, pois são dotadas de uma fonte emissora, de um canal por onde essa mensagem escoia e por um meio de recepção; num segundo momento Barthes polemiza e, para se distanciar de uma análise do tipo sociológica, propõe isolar a fotografia do texto que a acompanha e, independentemente, discutir a sua estrutura, para somente depois integrá-la com o texto e às reciprocidades.

Mas quanto à própria mensagem, o método só pode ser diferente: sejam quais forem a origem e o destino da mensagem, a fotografia não é apenas um produto ou uma via, é também um objecto, dotado de uma autonomia estrutural; sem se pretender de modo nenhum separar este objecto do seu uso, temos mesmo de prever um método específico, anterior a própria análise sociológica, o qual só pode ser a análise imanente dessa estrutura original, e que uma fotografia é.⁶²

É a partir do isolamento da fotografia como objeto independente que Barthes chegará à controversa conclusão de que a fotografia é uma mensagem sem código (no sentido de código linguístico). “Em suma, de todas as estruturas de informação, a

⁶¹ Algumas dessas entrevistas podem ser conferidas na compilação *O grão da voz – Entrevistas 1962-1980*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁶² Roland Barthes. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 12.

fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem “denotada” que absorveria completamente seu ser”⁶³. Nesse momento, para Barthes, se a fotografia não é definitivamente a realidade, ela pelo menos chega ao patamar de um *analogon* perfeito dessa realidade (ecos de Bazin). Paradoxalmente, Barthes não consegue ficar ileso ao fato de que o signo fotográfico não pode ser reduzido à pura denotação; existe claramente uma coexistência, um desenvolvimento codificado da fotografia, sua contraparte conotativa, que não pode (ou não deveria) ser ignorada, que pede, também, a atenção. Claramente, no decorrer dos anos subsequentes de trabalho, Barthes irá retornar a essa inquietante questão do signo puramente denotativo: principalmente quando levantar a bandeira relacional da fotografia como ferida e da poesia japonesa como uma possibilidade tautológica. Contudo, vale dizer que já nesse momento, Barthes não elimina de todo a possibilidade da existência de um signo imaculado, neutro, de uma imagem, uma fotografia sem ponderações. Depois de fazer um apanhado dos princípios denotativos que interferem na mensagem fotográfica como: a trucagem, a pose, a fotogenia, o estetismo, a sintaxe e das relações imperativas entre o texto e a imagem:

São estes os principais processos de conotação da imagem fotográfica [...] podemos acrescentar-lhes, de um modo constante, o próprio texto que acompanha a fotografia impressa [...] o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a “insuflar-lhe” um ou vários segundos significados⁶⁴.

Barthes sugere, e acredita piamente que essa fotografia sem comentários possa existir. Contudo, essa possibilidade só se dá num nível denominado por ele de “significado traumático”. No final do artigo Barthes submete à apreciação a possibilidade de que a fotografia possa agir traumáticamente, no sentido psicológico de obstrução e de interrupção da linguagem da significação. Chega a comparar a linguagem fotográfica a certas línguas ideográficas, “com a única diferença que o ideograma é vivido como um signo, enquanto a “cópia” fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade”⁶⁵. E mais, essa virtude a-significante da fotografia, vai mais longe.

⁶³ Ibid., p. 14.

⁶⁴ Roland Barthes. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 21.

⁶⁵ Ibid., p. 23.

O mesmo é dizer que uma pura denotação, um *aquém da linguagem* seja impossível? Se ela existe talvez não seja ao nível daquilo a que a linguagem corrente chama o insignificante, o neutro, o objectivo, mas, muito pelo contrário, ao nível das imagens propriamente traumáticas: o trauma é, precisamente, o que suspende a linguagem e bloqueia a significação.⁶⁶

Para Motta, o que Barthes nomina como “unidades traumáticas” são “os conteúdos mais finos, frágeis e enigmáticos, sobre os quais a linguagem verbal não tem poder [...] o ‘trauma’ eclode toda vez que um signo visual entra em conflito com sua significação esperada”⁶⁷. Mesmo que uma mensagem sem código possa parecer ilógica, pelo menos numa estrutura semiológica, onde um signo para existir deva fazer parte de um sistema codificado, Barthes insiste nessa possibilidade, e parece buscar, com essa aparente falta de lógica, uma forma de explicar o indizível a que nos remetem certos tipos de fotos. Para Barthes, as fotografias dessa espécie (traumáticas) são pouco vulgares, difíceis de se encontrar em todos os níveis em que se possa classificar a fotografia: seja ela de imprensa – como no caso das fotos-choque – ou de qualquer outra classe de fotografia (artística, documental, retrato). Difícil também, porque o ato conotativo nos é cotidianamente imposto, em todos os níveis, segundo Barthes, é um ato mitológico, que tem por função acalmar o homem, centralizá-lo, dar-lhe um norte, diante do abismo do absurdo, dar-lhe a segurança, mesmo que falsa, de que o mundo é inteligível, classificável, centrado em referências sacralizantes e definitivas. Uma fotografia vociferante, mitológica, como no caso das fotografias políticas, ou qualquer fotografia jornalística, nunca se encaixará em tal possibilidade. Para Barthes: “o efeito “mitológico” de uma fotografia é inversamente proporcional ao seu efeito traumático”⁶⁸. O trauma imagético, como veremos, na obra de Barthes, culminará com o conceito de *punctum* tão discutido em *A câmara clara*.

Nessa mesma época, Barthes escreverá outro texto sobre imagens, que não é, particularmente, um texto dedicado à fotografia, mas, por vezes, ela será citada. *A retórica da imagem* (1964) dá uma certa continuidade a algumas questões que ocupam a mente de Barthes, com relação à imagem fotográfica, naquele momento. Nesse texto Barthes continua a se perguntar qual seria a questão mais importante que

⁶⁶ Ibid., p. 25.

⁶⁷ Leda Tenório da Motta. *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 33.

⁶⁸ Roland Barthes. *A mensagem fotográfica*. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 26.

uma semiologia das imagens deveria levantar. Ao analisar uma imagem publicitária, uma embalagem de macarrão, Barthes retorna a algumas questões provocativas do texto anterior ao colocar as seguintes questões: “poderá a representação analógica (a “cópia”) produzir verdadeiros sistemas de signos e já não somente simples aglutinações de símbolos? Um “código” analógico – e não já digital – será concebível?”. Examinando a postura da semiologia que exclui para fora da linguagem toda a forma comunicativa realizada por analogia, sejam elas naturais (a “linguagem” das abelhas) ou culturais (a “linguagem” dos gestos), Barthes mais uma vez se coloca como questionador do próprio método semiológico. A *Retórica da Imagem* proporciona um olhar surpreendente sobre questionamentos semióticos e fotográficos que de certa forma, num futuro próximo, irão fundamentar a última fase fotográfica de Barthes. Além de manter de pé a questão da mensagem sem código, a possibilidade de um estado “adâmico” da imagem, o semiólogo francês vai mais adiante:

Com efeito, na fotografia – pelo menos ao nível da mensagem literal – a relação entre os significados e os significantes não é de “transformação” mas de “registro”, e a ausência de código reforça evidentemente o mito do “natural” fotográfico: a cena *está lá* [...] o tipo de consciência que ela implica é verdadeiramente sem precedentes; com efeito, a fotografia instala, não uma consciência do *estar lá* da coisa (que toda a cópia poderia provocar), mas uma consciência do *ter-estado-lá*. Trata-se, pois, de uma nova categoria do espaço-tempo: local imediata e temporal anterior: na fotografia produz-se uma conjunção ilógica entre o aqui e o *outrora*.⁶⁹

O conceito proposto por Barthes de *ter-estado-lá*, apesar de não ser aprofundado no texto, implica e evoca substancialmente uma relação com passagens realmente marcantes de sua maior obra sobre fotografia – *A câmara clara*. O texto *Retórica da imagem* contudo, se mantém na tentativa insistente de Barthes em situar a fotografia como não-codificada. Mesmo, como em textos anteriores, ele seja capaz de admitir que, no caso deste ensaio (uma imagem publicitária é objeto de análise), tal imagem seja composta por três formas distintas de linguagem: linguísticas, denotadas e simbólicas (que aglutinam as formas culturais e conotadas), todo esforço barthesiano se dá na direção de justificar a denotação da imagem fotográfica em contraponto às demais manifestações de linguagem. É sabido o quanto esse posicionamento de Barthes vai gerar de polêmica, para Geoffrey Batchen:

⁶⁹ Ibid., p. 38.

Ele [Barthes] rapidamente conclui que, devido à "estrutura única que constitui uma fotografia", a imagem fotográfica tem um estatuto especial: "é uma mensagem sem código" (...) Outros tipos de imagem, tais como desenhos, combinam uma mensagem denotada (seu conteúdo analógico, a coisa que o desenho descreve) e uma mensagem conotada (o seu estilo de representação, mas também "a maneira como a sociedade, em certa medida, pensa disso que se comunica"). Em uma fotografia, Barthes observa, essas duas qualidades, denotação e conotação, são inseparáveis⁷⁰.

Esse posicionamento de Barthes em relação à fotografia vai perdurar fielmente até o final da década de 1970 e início dos anos 1980 com a publicação de *A câmara clara*, onde Barthes continuará a se opor aos comentaristas contemporâneos da fotografia, que nela só veem artifícios e cultura, numa espécie de sustentação realística mística (não mitológica) de uma liberdade sígnica. Numa entrevista a Angelo Schwartz e Guy Mandery, publicada em fevereiro de 1980, Barthes afirma:

Quando se diz que a foto é uma linguagem, é falso e verdadeiro. É falso, no sentido literal, porque, sendo a linguagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, não comporta nenhuma partícula descontínua que pudesse chamar de *signo*: literalmente, numa foto não há nenhum equivalente da palavra ou da letra. Mas é verdade na medida em que a composição, o estilo de uma foto funcionam como uma mensagem segunda que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é a isso que chamamos *conotação*, que é linguagem; ora, as fotografias conotam sempre alguma coisa diferente daquilo que mostram no plano da *denotação*: é paradoxalmente pelo estilo, e pelo estilo somente, que a foto é linguagem.⁷¹

Essa constante flutuação entre o caráter codificado da fotografia e sua contraparte neutra, branca, sem código, continuará a estar presente na obra barthesiana até o final, muito embora seja bastante nítida a inclinação de Barthes pelas manifestações fotográficas puramente denotativas. Mas também é visível que as constantes retratações feitas a respeito da impossibilidade de fato de uma "mensagem sem código", puramente tautológica, uma fotografia no "grau zero" (como nos sugere Batchen), aponta para um Barthes, dependente da significação, pois, para ele, o ato de ler, de decifrar, tem enorme prestígio; e mais, é totalmente dependente de uma codificação, nesse caso, para que se possa analisar, decifrar ou mesmo "jogar" com os códigos, "é preciso se codificar; para poder burlar os códigos,

⁷⁰ Geoffrey Batchen. *Photography Degree Zero – reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: MIT Press, 2009. Pág. 07. (Tradução e chaves em negrito nosso).

⁷¹ Roland Barthes. *Sobre a fotografia*. In: *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 494.

é preciso entrar nos códigos”⁷². Aliás, Barthes, mesmo que utopicamente, tenha desejado um mundo livre das codificações, como demonstra em muitas passagens de seus escritos finais, nunca abdicou da vocação de homem da linguagem e dos códigos.

Esporadicamente e, como de costume, Barthes revisa as próprias posições em relação ao meio fotográfico. Antes de nos colocarmos mais demoradamente sobre um texto da década de 1970, intitulado *O terceiro sentido – notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein* (texto esse que para Éric Marty⁷³ é de extrema importância no desenvolvimento do pensamento barthesiano sobre a fotografia, não apenas nesse momento, mas na continuidade de sua obra), é necessário dizer que nesse mesmo período, em textos menos ambiciosos, Barthes continua, espaçadamente, refletindo sobre o meio fotográfico. Num compêndio de textos, traduzido para o português, e reunidos num tomo chamado *Inéditos Vol. 3 – Imagem e moda*, podemos encontrar quatro comentários sobre a fotografia específica de diferentes fotógrafos, aparentemente, caros a Barthes. Num comentário curto, encomendado pela revista *Photo*, datado de 1977, denominado *Assim (Sobre fotografias de R. Avedon)*, Barthes faz a apreciação sobre o trabalho do retratista estadunidense Richard Avedon, classificando suas fotos de texto “[...] ou seja, uma meditação complexa, extremamente complexa, sobre o sentido”⁷⁴. Para Barthes, as fotos de Avedon geram uma relação amorosa e dialógica entre o espectador e a imagem. Relaciona sete principais “presentes” que essas fotografias lhe proporcionam: a sensação de verdade, o caráter da imagem, os tipos imagéticos (o político, o artista etc.), a eroticidade, seja na sedução ou na repulsa, a afetividade, a morte, o tempo passado e, enfim, o indizível dessas fotografias (o que não se esgota em nenhuma classificação).

De início os sentidos pululam, a excitação atinge o auge; depois, conduzido por uma mão inflexível, embora sumamente discreta, a mão de Avedon, o sentido se extenua: do corpo representado não resta nenhum adjetivo seguro⁷⁵.

⁷² Roland Barthes. Entrevista (*A conversation with Roland Barthes*). In: *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 202.

⁷³ Éric Marty. *Apresentação – Tomo III das Obras completas (1968-1971)*. In: *Roland Barthes – O ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, pgs. 172/173.

⁷⁴ Roland Barthes. *Assim (sobre fotografias de R. Avedon)*. In: *Inéditos Vol. 3 – imagem e moda*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.193.

⁷⁵ *Ibid*, p. 194.

Essa ausência, essa incapacidade da palavra, diante das imagens de Avedon leva Barthes a cogitar que tais fotografias o alçam a uma espécie de “serenidade” dos grandes mestres orientais. No mesmo ano de 1977, Barthes comentará as fotografias de Daniel Boudinet para a revista *Créatis*. O texto, originalmente sem título, ganhará por conta da publicação no Brasil no volume *Inéditos 3*, o título de *Sobre fotografias de Daniel Boudinet*. Nesse artigo, Barthes começa por comparar foto e palavra, escritor e fotógrafo, dizendo que ambos sofrem da mesma fatalidade – a necessidade obrigatória de buscar o sentido.

Para essas duas ordens significantes (literatura e fotografia), o trabalho moderno é, portanto, mais ou menos o mesmo (digo “mais ou menos” porque as diferenças históricas são flagrantes): trata-se de produzir – numa busca difícil – um significante que seja ao mesmo tempo estranho à “arte” (como forma codificada da cultura) e ao “natural ilusório do referente”⁷⁶.

A maneira como Barthes se coloca diante das doze imagens que ilustram o artigo, lembra o estilo fragmentário e curto com que ele se vale das ilustrações fotográficas, ou não, em livros anteriores como em *O império dos signos* (1970) e *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Os comentários são poéticos e, pessoalmente envolvidos pela sentimentalidade, numa clara referência a uma mudança de rumo metodológico sobre a imagem fotográfica. Além de abdicar de análises semiológicas e/ou técnicas para dar espaço a “uma espécie de convite silencioso a... ‘filosofar’”⁷⁷. Nesse mesmo período, em 1978, Barthes escreve para a revista *Zoom*, um artigo sobre o fotógrafo Bernard Faucon no qual conclui que o trabalho de Faucon, fotografias que misturam elementos animados (crianças) e inanimados (manequins), tem a proporção do espanto. Esse espanto talvez pudesse ser melhor explicado, segundo Barthes, pela utilização de um termo da cultura oriental: o *satori* que, para ele, está ligado ao mergulho, à comoção que envolve o discípulo Zen, ao vazio que o preenche. Vale notar que o termo *satori* é bastante querido por Barthes, e terá lugar importante na última fase de sua obra, desde o *Império dos Signos*, quando aparece pela primeira vez. O *satori* estará associado principalmente ao vazio da linguagem, ao neutro, e ao corte traumático proporcionado por algumas imagens fotográficas, que Barthes chamará mais tarde de *punctuantes*. No caso das

⁷⁶ Roland Barthes. *Sobre fotografias de Daniel Boudinet*. In: *Inéditos Vol. 3 – Imagem e moda*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 197.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 210.

fotografias de Faucon, o espanto do *satori* se dá pela heterologia criada pela junção dos elementos reais e dos manequins.

Não se pode dizer o que é o *satori*, mas para as fotografias de Bernard Faucon, adivinha-se de qual região vem: da região da *heterologia*, ou do atrito de linguagens diferentes, casamento de espécies naturais heterogêneas; manequins, objetos já captados segundo seu próprio estatuto, são surpreendidos uma segunda vez no meio de uma multidão de objetos reais, desgastados, semiconsumidos [...] num cenário cujo romantismo exalta o natural⁷⁸.

Fica claro que, Barthes, mesmo quando despretensiosamente, escreve sobre o meio fotográfico algumas questões de grande importância vão se impondo e ganhando terreno na construção de seu edifício teórico sobre a fotografia. Se as mitologias continuam vivas, o neutro começa a nascer. No último ano de vida, Barthes irá escrever também, o prefácio para o livro *Langage des sables* de Lucien Clergue. Nesse texto, contemporâneo de *A Câmara clara*, Barthes atenta para o fato de que o fotógrafo Clergue se vale do artifício da subversão do tamanho dos objetos apresentados para revelar um mundo desconhecido. Ao desfazer e refazer a identidade dos objetos, Clergue constrói outras possibilidades, outros universos, a partir do aparentemente óbvio.

Vale dizer que, antes disso, segundo Calvet, as primeiras pistas do interesse de Barthes pela fotografia datam da década de 1940, quando da escrita do livro sobre Michelet, de título homônimo. Mesmo que durante esse período, Barthes não tenha tido escrito nada a respeito da fotografia, a simpatia dele pelo meio já estava patente. Alguns indícios disso são citados por Calvet, na biografia sobre o mestre francês. Calvet nos conta que o método de escrita de Barthes também envolvia, de maneira não menos apaixonada, o contato incessante com fotografias, algo que para ele estava ligado à admiração imitativa do próprio Michelet. Segundo Calvet⁷⁹, numa nota no final do livro, Barthes aponta: “Michelet não escreveria nada sobre uma pessoa se não tivesse consultado tantos retratos e gravuras quanto pudesse. Durante toda sua vida interrogou sistematicamente os rostos do passado”. Como bom discípulo, Barthes imitou o mesmo método de Michelet, adquirindo o maior número de retratos possíveis do mestre numa procura incansável do homem por detrás das imagens. Esse método

⁷⁸ Roland Barthes. *Bernard Faucon*. In: *Inéditos Vol. 3 – Imagem e moda*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 214.

⁷⁹ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes – uma biografia*. Tradução Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 135.

parece se repetir em outras oportunidades, inclusive, no último e inacabado projeto de seminário de Barthes, no *Collège de France*, intitulado *Proust e a fotografia – Exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecidos*, onde Barthes pretendia comentar algumas fotografias relativas ao universo proustiano, de forma livre, a partir de anotações biográficas. Além das incursões mais substanciais da década de 1960 e 1970, a ida para o Marrocos em 1969, pode ser tomada, também, como indicativa do progressivo interesse de Barthes pela imagem fotográfica. Calvet nos conta, dessa viagem, uma outra curiosa passagem. Segundo ele, durante uma refeição na casa do casal amigo Bouvard, o anfitrião lhe fala do acervo de mais de seis mil fotografias que realizou do filho desde o nascimento até os três anos e meio de sua vida. Barthes, segundo Calvet, responde entusiasmado: “O tema tão procurado da sua tese. Pergunte a você mesmo o porquê dessas fotos...”⁸⁰. Barthes vai lembrar desse acontecimento numa passagem de *A câmara clara* anos depois: “Eu era como um amigo meu que só se dedicou à fotografia porque lhe permitia fotografar seu filho.”⁸¹

Além desse exemplos do interesse peculiar de Barthes pela fotografia podemos citar a entrevista de 1977 para a rádio *France-Culture*. Segundo Fontanari, “foi durante o terceiro encontro, dedicado ao *prazer da imagem*, que o autor revelou seu desejo de saber mais sobre a foto: de “‘ir ver’ do que se trata”.⁸² Deve-se lembrar que foi justamente naquele ano de 1977 que Roland Barthes perdeu a mãe, companheira inseparável de grande parte de sua vida. O luto, luto esse que dará sustentação a grande parte de sua última obra, se manifesta nitidamente em Barthes durante algumas passagens da entrevista, quando com seu característico sarcasmo introspectivo afirma:

Caso se queira falar realmente da fotografia num nível sério, é preciso relacioná-la com a morte. É verdade que a foto é uma testemunha, mas uma testemunha daquilo que não é mais. Ainda que o sujeito continue vivo, é um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais. E isso é um traumatismo renovado. Cada ato de leitura de uma foto, e há bilhões num dia do mundo, cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não é mais, quer

⁸⁰ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes – uma biografia*. Tradução Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 199.

⁸¹ Roland Barthes. *A câmara clara – Nota sobre fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 39.

⁸² José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a Fotografia – A verdade da máscara*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2012, p. 46.

dizer, com a morte. Creio que é assim que vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre⁸³.

A fotografia interessa a Barthes, não como uma técnica artística, mas como uma forma de relação afetiva, pelo fato de uma fotografia nos permitir reviver, de certa forma, o vínculo, mesmo que virtual, de ternura para com o objeto representado – “Isso acontece em torno do amor e da morte”⁸⁴. A referência ao lado necrológico da fotografia vai se tornar cada vez mais constante na obra barthesiana durante os anos 1970. Outro elemento constante nos escritos de Barthes dessa mesma época diz respeito à busca por um certo escape ao significado. É nítida a mudança de norte na obra barthesiana desse período – o interesse cada vez mais acentuado pelos discursos que não levam a uma significação definitiva, ao fragmento, à entrega sem restrições ao prazer textual – são exemplos marcantes dessa nova fase. Nancy Shawcross chega a afirmar:

Os escritos de Barthes na década de 1970 podem ser caracterizados como uma exploração do erótico. Seu assunto pode ser o viajante em uma terra estrangeira (e decididamente exótica), como o Japão; ou "o erotismo incluído no sentido obtuso"; ou o prazer (mais uma vez, o prazer erótico) do texto; ou o discurso do amante; mas ele procura "conhecer" ou examinar o significante e não fornecer uma explicação meramente dogmática de que é o significado⁸⁵.

Sem dúvida, essa reorientação do modo de operar seu trabalho, irá levar Barthes a modificar os próprios conceitos em relação não apenas ao texto escrito, mas, atinge certamente a maneira de ele entender as imagens. Dessa época, escritos como *O império dos signos* (1970), *S/Z* (1970), *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), *O prazer do texto* (1973) parecem confirmar essa transição e mais, nos mostram um Barthes aparentemente decepcionado com o método semiológico em sua aplicação estrita e científica. Se não há um abandono completo da semiologia canônica, tampouco há a antiga e fervorosa dedicação em defendê-la. Numa passagem de *Roland Barthes por Roland Barthes*, o próprio autor nos esclarece sobre esse novo posicionamento:

⁸³ Roland Barthes. *Sobre a fotografia*. In: *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 498.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 501.

⁸⁵ Nancy Shawcross. *Roland Barthes on photography – The critical tradition in perspective*. Florida: University Press of Florida, 1997, p. 09. Tradução livre nossa.

Na origem da obra, a opacidade das relações sociais, a fala da Natureza; a primeira sacudida é pois para desmistificar (*Mitologias*); depois, como a desmistificação se imobiliza numa repetição, é ela que deve ser deslocada: a *ciência* semiológica (então postulada) tenta abalar, vivificar, armar o gesto, a pose mitológica, dando-lhe um método; essa ciência, por sua vez, se embaraça com todo um imaginário: ao desejo de uma ciência semiológica sucede a ciência (tantas vezes tristíssima) dos semiólogos; é preciso pois desligar-se dela, introduzir nesse imaginário racionalista a semente do desejo, a reivindicação do corpo; é então o Texto, a teoria do Texto. Mas novamente o Texto corre o risco de se imobilizar: ele se repete, se troca em miúdo em textos opacos, testemunhos de uma solicitação de leitura, não de um desejo de agradar: o Texto tende a degenerar em Balbucio. Para onde ir? É aí que estou⁸⁶.

Essa nova postura prática diante dos objetos que lhe atraem leva Barthes, cada vez mais, a um mergulho em direção ao *eu*, a um processo de criação individuante, onde a antiga necessidade de denunciar os mitos parece dar espaço cada vez maior à liberação da imagem como forma analógica de significação. São dessa época as primeiras demonstrações afetivas de Barthes em relação à fotografia (não mais como uma manifestação mitológica) e à poesia japonesa, como exemplares dessa expansão do crítico, do semiólogo em direção ao escritor em busca do criar “intransitivo”, como a procura de um ato em si mesmo justificado, o processo como materialização de uma abertura significativa não-absoluta. São nesses termos que Barthes começa a dar forma a sua última obra (que coincidentemente tratará da fotografia). Contudo, podemos perceber os primeiros sinais dessa modificação metodológica em relação à fotografia em *O império dos signos*.

Uma mudança de norte – *O império dos signos* e o terceiro sentido

Nessa obra, a fotografia está presente não mais como um complemento ilustrativo, mas como um elemento comunicativo (um texto), independente e com a mesma importância e função do texto escrito, ou seja, levar o autor a uma espécie de êxtase.

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

⁸⁶ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 85.

imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos⁸⁷.

O império do signos leva Barthes a experimentar, mais uma vez, algo textualmente novo, com metodologia própria de aproximação, investigação e produção analítica dos signos, até então, nunca vistos na obra dele, só assim podendo alcançar e ler esse recuo sígnico tão desejado. A recusa em encontrar um significado definitivo, passa, para Barthes, pelo fato de ignorar completamente a língua japonesa. Ele se vale unicamente da observação subjetiva, abdicando, por meio da imaginação, de qualquer possibilidade de enfrentamento mitológico com a cultura japonesa. O Japão proposto por Barthes é dualístico (como o foi quase sempre a construção intelectual do mestre francês: conotação X denotação, óbvio X obtuso, escrevente X escritor etc.), e em nada se parece com o mundo Ocidental; o Japão de Barthes é imaginário.

Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente. Ele apenas fornece uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, me permitem “afagar” a idéia de um sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso. O que pode ser visado, na consideração do Oriente, não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria (embora pareça como bem desejável); é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos⁸⁸.

Essa busca de uma fissura do simbólico, de uma certa reserva em relação ao sentido, é que faz Barthes se aproximar do Japão como um texto, mas não um texto de leitura linear, histórica ou sociológica, mas um texto aberto, sem ordem fixa, incrustado no dia-a-dia da metrópole, num prato de comida, no teatro, na fotografia, na poesia. Como diz o próprio Barthes, esse texto foi escrito “sobre a seda da vida [...] são vazios porque não remetem a um significado último, como entre nós, hipostasiado sobre o nome de Deus, de ciência, de razão, de lei, etc.”⁸⁹. As dicotomias que interessam, nesse momento, a Barthes, estão na separação Oriente X Ocidente (refletido no Japão), sentido X não-sentido, prazer X gozo. Centrado, principalmente,

⁸⁷ Id. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 05.

⁸⁸ Ibid. p. 08.

⁸⁹ Roland Barthes. “*L’Express*” vai mais longe com Roland Barthes. In: *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 137/138.

no prazer e na independência da *escritura*, Barthes recrimina o ocidente, ao mesmo tempo em que torna exemplar o oriente, na forma como ambos se relacionam com os signos; segundo Barthes um dos problemas da cultura ocidental está no fato de que “estamos cheios de signos e se isto é inevitável, não assumimos esses signos como signos. O que me desagrada, no Ocidente, é que ele fabrica signos e os recusa ao mesmo tempo”⁹⁰. A aversão de Barthes ao “natural”, consequentemente, vai se estender, também, ao “natural” das imagens – em mais uma de suas contradições. Pois, se as imagens também são ferramentas de manipulação e poder, e a maioria das pessoas, agora, é capaz de se aperceber disso e criticar esse, Barthes, em *O Império dos signos*, abdica da imposição semiológica de se insurgir contra o mito. Para Nancy Shawcross⁹¹, esta reorientação na forma de pensar de Barthes, e que vai se refletir na escritura dele, de certa forma, alforria a imagem do enquadramento teórico proposto por seus textos das décadas de 1950 e 1960, passando agora a ser um outro objeto, assim como o próprio mito, “um animal, há muito tempo capturado e observado”⁹². Barthes propõe uma mudança não apenas de rumo, mas de método, onde a semiologia não se concentraria mais apenas no significado, mas deixaria um espaço para uma ciência do significante. Numa entrevista de 1971, publicada na revista *Espirit*, Barthes afirma:

Já não são os mitos que é preciso desmascarar (a *endoxa* encarrega-se disso), é o próprio signo que é preciso abalar; não se trata de revelar o sentido (latente) de um enunciado, de um traço, de uma narrativa, mas de fissurar a própria representação do sentido; não se trata de mudar ou purificar os símbolos, mas de contestar o próprio simbólico⁹³.

Essa nova postura que dá ao significante um lugar de honra, de alargamento, procura, então, gerar um novo objeto, uma nova ciência do signo, uma ciência que talvez não passasse de um “desejo”. Essa forma de encarar a cientificidade contraria grande parte do pensamento semiológico da época. Barthes está isolando-se num método próprio. Parece condenar à extinção a semiologia tradicionalista, rigorosa em seu método, e fria em relação ao prazer.

⁹⁰ Ibid., p. 136.

⁹¹ Nancy Shawcross. *Roland Barthes on photography – The critical tradition in perspective*. Florida: University Press of Florida, 1997, p. 12. Tradução livre nossa.

⁹² Roland Barthes. *A mitologia hoje*. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 77.

⁹³ Ibid. p. 78.

O emprego de fotografias na obra barthesiana da década de 1970 tem algumas características peculiares, diferentemente de outras obras. As fotografias dispostas em *O império dos signos* não estão ali como meras ilustrações “enciclopédicas”, mas como elementos “vivos” do texto, participando, garantindo o deslocamento contínuo dos significantes visuais e/ou escriturais. Aliás, é essa continuidade de movimento que, de certa maneira, liberta a linguagem de um sentido (significado) pleno: “tudo fica por fazer”⁹⁴ como num haikai (como numa fotografia). Essa recusa na busca de um significado permite a Barthes construir um Japão para além dos limites do deciframento, seja por fotografia, seja por textos, por espaços, comidas etc., o Japão barthesiano é apenas observação, deleite puro. É nessa data, também, que Barthes começa a se interessar pela micropoesia japonesa, o haikai, conjugada à fotografia, como veremos adiante. Em *O império dos signos*, Barthes irá se utilizar de algumas metáforas fotográficas para justificar a busca incessante pelo branco da linguagem, pela supressão do sentido pleno, no decorrer da obra. Uma delas é *clarão* ou *flash*⁹⁵. O *flash* ou *clarão*, naquele momento está associado ao *satori*. Como dito anteriormente, o *satori*, faz parte do repertório da última fase barthesiana e estará presente em outros escritos do autor. Particularmente, nessa obra, Barthes justifica a utilização justamente como um elemento a mais na sua busca utópica pela abolição do significado. O *flash* ou *clarão*, intui, ilumina, revela, jamais define: “o sentido é apenas um *flash*, um arranhão de luz”⁹⁶. O *flash*, neste caso, não se refere apenas a fonte de luz artificial utilizada pelos fotógrafos, mas, metaforicamente, ao ponto do tempo paralisado pelo ato fotográfico, ao corte, à ruptura do espaço/tempo. Um ponto de revelação quase mística. Outra possível metáfora fotográfica, presente em *O império dos signos* é o espelho. Para nós, ocidentais, principalmente num primeiro momento da história fotográfica (o momento do espanto), a fotografia foi muitas vezes relacionada como um espelho do real. Para Barthes, essa metáfora especular é substituída por outra conotação: o espelho representaria o vazio do sentido, o vazio simbólico. Valendo-se de uma parábola, Barthes cita um mestre oriental: “*O espírito do homem perfeito, diz um mestre do Tao, é como um espelho. Não capta nada, mas não rejeita nada. Recebe, mas não*

⁹⁴ Roland Barthes. *Digressões*. In: *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 165.

⁹⁵ Na tradução do *Império dos signos*, de Leyla Perrone-Moisés, ambos os termos são utilizados.

⁹⁶ Roland Barthes. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 112.

conserva”⁹⁷. A fotografia estaria situada nesse grupo de elementos da cultura oriental (teatro Nô, escrita ideogramática, haikai, etc.) que se coloca como traço de um Japão idealizado por Barthes, um Japão aberto, disposto as mais variadas possibilidades. Nas poucas vezes em que se refere a uma análise dedicada propriamente ao signo fotográfico, podemos perceber, no olhar barthesiano sobre as imagens do general Nogi e sua esposa, na parte final de *O império dos signos*, uma semente do espanto final de Barthes, posteriormente expandido em *A câmara clara*, sobre o traço marcante da morte nessas fotografias: Barthes partilha, ao observá-las, da solenidade da morte antecipada, unicamente permitida pelo ato referencial da fotografia. Ao narrar, brevemente, a vida do general e a estrutura moral que, com a perda do “seu” imperador, decide pela morte sua e de sua mulher; Barthes se coloca como uma espécie de confidente passivo, sem adjetivos, nem julgamentos, apenas compartilha do saber, que naquela fotografia inclui o pensamento: eles sabem que irão morrer. Mais uma vez a necrologia fotográfica, a antecipação do *punctum*, a miserável e insilenciável condição do signo que ultrapassa o sentido da vida disposta no papel, para um sentido outro, mortificante (o tempo): esse diálogo só é possível pelo traço, pelo rosto da mulher (impassível, idiota) de Nogi que “decidiu que a morte era o sentido, que uma e outra se despediam ao mesmo tempo e que, portanto, nem ao menos pelo resto da vida se devia “falar disso””⁹⁸. Barthes nunca fotografou o “seu” Japão. No começo de *O império dos signos* ele diz: “O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura”⁹⁹. Mesmo sem ter “fotografado” o Japão, aliás, Barthes não era afeito a fazer o papel de fotógrafo, em *O império dos signos* ele parece ter percebido e adotado uma outra possibilidade de abordar a fotografia, entendendo-a como uma eficaz forma de ferramenta para a busca conceitual de eximir-se do significado pleno.

É de 1970 também, um texto crucial, para entendermos esse período do pensamento barthesiano, bem como o posterior desenvolvimento. *O terceiro sentido – Notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein*, publicado originalmente, no *Cahiers du Cinéma*, nesse mesmo ano, tem a importância inflada pelo fato de que alguns conceitos ali desenvolvidos (*óbvio e obtuso*) antecipam

⁹⁷ Ibid., p. 103.

⁹⁸ Ibid. p. 127.

⁹⁹ Ibid. p. 10.

fortemente a criação posterior de Barthes das definições de *punctum* e *studium*. E mais, é nesse ensaio que Barthes propõem, pela primeira vez na estrutura da imagem, a possibilidade de um desvio às dicotomias da semiologia estrutural, com a proposta de um *terceiro sentido* da imagem. Em *O terceiro sentido*, Barthes faz uma análise de alguns fotogramas do filme de Eisenstein - *Ivan, o Terrível*. No texto, o autor francês, propõe que numa cena podem existir três níveis de sentido: **(a)** um nível informativo (roupas, cenários, personagens conhecidos ou não, etc.) que poderia também ser chamado de nível da comunicação (que pouco ou nada interessa a Barthes); **(b)** um nível simbólico (tema da narrativa, intenções do diretor e/ou fotógrafo, momento histórico, etc.), que Barthes denomina como o nível da significação: “O sentido simbólico [...] impõe-se-me por uma dupla determinação: é intencional (foi o que o autor quis dizer) e é extraído de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos; é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura...”¹⁰⁰; **(c)** além desses dois níveis, Barthes propõe um sentido evidente porém errático, um sentido inominável, inquieto, incomodativo. É um detalhe, algo que está na imagem, porém não pode ser definido metodologicamente. Uma espécie de significante sem **um** significado, mas **com** significado. A esse sentido terceiro Barthes nomeou sentido obtuso em contraponto aos outros dois denominados óbvios. Motta acrescenta:

Foi ele o primeiro a insistir em interpor ao sistema binário de Saussure esse terceiro termo que, no jogo articulatório da língua, refere-se, justamente, à possibilidade de uma interrupção da paragramatização (...) a idéia de uma categoria neutra entra na semiologia barthesiana das imagens, como “terceiro sentido” ou “sentido obtuso”, terminologias introduzidas por Barthes desde 1970”¹⁰¹.

Barthes retornará a tratar desse sentido, esterelizante e perturbador, indiferente ao significado que, “se pudesse ser descrito (contradição nos termos), teria o próprio ser do *haiku* japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo, espécie de cicatriz com que a ausência do sentido é marcada (o desejo do sentido)”¹⁰², em sua última obra, com uma nomenclatura diferente, mas de conceituação inegavelmente próxima. Para Éric Marty, entre os textos da segunda fase barthesiana, *O terceiro sentido* pede uma reflexão especial:

¹⁰⁰ Roland Barthes. *O terceiro sentido – notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein*. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 49.

¹⁰¹ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011. p. 114.

¹⁰² Roland Barthes. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009. p. 59/60.

...vale a pena analisar com toda atenção o texto “O terceiro sentido” (1970), sobre alguns fotogramas de Eisenstein, na medida em que ele antecipa as reflexões de sua última obra, *A câmara clara*. O “sentido obtuso” da fotografia, apesar das muitas diferenças, se assemelha ao *punctum*: perturba e esteriliza a metalinguagem (a crítica)...¹⁰³.

Já o sentido óbvio anda lado a lado com o significado, num fechamento do sentido, se apresentando como natural à mente. É por meio do sentido óbvio que Eisenstein, segundo Barthes, tenta eliminar a polissemia de suas imagens. Eisenstein escolhe o sentido da imagem, o impõe, o assume: “o sentido eisensteiniano fulmina a ambiguidade”¹⁰⁴. Contudo, é pelo sentido obtuso, que Barthes sugere a possibilidade de que existe alguma coisa não-intencional, que foge ao controle de Eisenstein, que escapa dos sistemas que regulam a linguagem:

O sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o “pastiche”), está do lado do carnaval¹⁰⁵.

Esse “terceiro sentido”, proposto por Barthes, tem como lugar a significância: palavra que remete a uma instância aberta do signo, capaz de abarcar todas as possíveis significações. Segundo Fontanari, “a significância se estabelece no plano da intertextualidade, em que vários signos (cadeia significante) se aglutinam e produzem sentido”¹⁰⁶. Esse estado de total liberdade, de desprendimento, não se deixa aprisionar em nomeações, somente permite indicar possibilidades interpretativas ao signo. Mesmo sendo de certa forma subjetivo, detentor de uma “individualidade teórica”, Barthes aponta e insiste na sua existência.

Por outras palavras, o sentido obtuso não está situado estruturalmente, um semântólogo não reconhecerá a sua existência objectiva (mas o que é uma leitura objectiva?) e se ele me é evidente (a mim), é talvez *ainda* (neste momento) pela mesma “aberração” que *obrigava* o solitário e infeliz

¹⁰³ Éric Marty. *Roland Barthes – o ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 172/173.

¹⁰⁴ Roland Barthes. Op. Cit., 2009, p. 52.

¹⁰⁵ Ibid. Pág. 50.

¹⁰⁶ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a Fotografia – A verdade da máscara*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2012, p. 61.

Saussure a ouvir uma voz enigmática, inoriginada e obsessiva, a do anagrama, no verso arcaico.¹⁰⁷

A grande dificuldade de Barthes em definir o sentido obtuso está no fato de ele ser um significante sem significado. Esse local aberto, onde a linguagem parece calar-se, onde o observador roça o sentido, sem penetrar na estrutura concreta e definitiva do significado, coloca para a fotografia um campo de possibilidades riquíssimo e inexplorado. Como o fotógrafo que, ao acionar a obturação, não vê o que fotografa, a existência do “terceiro sentido” permite a Barthes penetrar no signo fotográfico de maneira inédita, quase cega, emotiva, conjugando intertextualmente inúmeros caminhos. O que vemos no terceiro sentido é a impossibilidade da linguagem articulada de se aproximar do objeto para defini-lo; é onde tem começo uma outra maneira de abordar o signo fotográfico. O terceiro sentido ou sentido obtuso institui um espaço em que o sentido continua existindo, seja no seio do próprio meio fotográfico, seja em sua contemplação crítica, porém fora do alcance da metalinguagem. Essa impossibilidade crítica de alcançar uma explicação justa não impede o terceiro sentido de ser repartido como nos atos em que não utilizamos a fala, porém podemos entender um ao outro. Para o crítico brasileiro Ismail Xavier o terceiro sentido também não passa despercebido, pois se manifesta da seguinte maneira:

Forma alternativa de atenção ao fragmento, leitura oblíqua da cena que recupera o que está lá como ‘excesso’ na imagem e que de modo peculiar, traz uma expressão fisionômica dotada de certa excentricidade, podendo ser aberrante. Em movimento correlato – nesta ênfase no ponto singular de atração – o seu livro *A câmara clara* trará a noção de *punctum* para se referir ao que ‘pinça o olhar do espectador’, este ponto imantado que se faz centro energético da percepção da foto independentemente de seu tema e das intenções do fotógrafo (dependendo mais do espectador que projeta aí sua experiência)¹⁰⁸.

Barthes chega a conclusão de que o terceiro sentido (obtuso) está relacionado a algo que ultrapassa o filme em si e só pode ser percebido nas arestas: “O terceiro sentido, que podemos situar teoricamente mas não descrever, aparece então como a passagem da linguagem à significância e o ato fundador do próprio

¹⁰⁷ Roland Barthes. *O terceiro sentido – notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein*. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 58.

¹⁰⁸ Ismail Xavier. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 198.

fílmico”¹⁰⁹. Fílmico esse que equivale ao fotográfico. O fotográfico se distingue também da fotografia por ser aquela parte que não pode ser descrita, é contra-narrativa. Barthes compara esse estado segmentário, contralógico, com o ato de escrever: “posso escrever romanesco, sem escrever romances”¹¹⁰. É por isso que, para chegar ao “fílmico”, dentro da estrutura narrativa de Eisenstein, Barthes isola, congela, o filme em fotogramas, pois, para se alcançar o fílmico de uma forma paradoxal, deve-se abolir o movimento:¹¹¹

Há muito tempo que este fenômeno me intriga: interessarmo-nos e até determo-nos perante fotografias de filme (às portas de um cinema, nos *Cahiers*), e perder tudo destas fotografias (não só a percepção mas também a recordação da própria imagem) ao passarmos para a sala...¹¹².

O fotograma é por sua natureza uma fotografia separada de uma sequencialidade e somente por ele é que se pode se chegar à verticalidade significativa proposta por Barthes ao se referir ao fotográfico. O tempo da narrativa cinematográfica, a incessante continuidade, seria um empecilho para qualquer tempo de parada contemplativa, pensativa, que ultrapasse o enredo ao qual está atrelado o filme. O fotograma, para Barthes, estaria na qualidade de uma espécie de palimpsesto que restringe o tempo narrativo do filme, libertando o espectador para uma leitura mais livre, instantânea e vertical da imagem, ultrapassando o tempo lógico “(que não é senão um tempo operatório)” e “ensina a dissociar a restrição técnica (a filmagem) do próprio fílmico, que é o sentido indescritível”¹¹³.

¹⁰⁹ Roland Barthes. *O terceiro sentido – notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein*. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 62.

¹¹⁰ Roland Barthes. *Ibid.*, p. 62.

¹¹¹ É sabido que Eisenstein desenhava antecipadamente seus fotogramas e os usava como mais uma das partes de seu processo criativo, podemos conferir alguns de seus ensaios em *A forma do filme* e *O sentido do filme* publicados pela Editora Zahar. O crítico e ensaísta brasileiro Jorge Carlos Avellar, citando o pintor Jean Charlot, que acompanhava o trabalho produtivo de Eisenstein em diversas ocasiões, diz: “Ele desenhava tão rapidamente quanto necessário para não deixar escapar os elementos subconscientes. Planejava o número de desenhos de cada série e a ordem em que eles seriam feitos; considerava cada um deles como um fotograma de uma imaginária tira de um filme ou uma anotação visual de seu pensamento. Costumava dizer que depois iria analisar os desenhos para descobrir o que estava pensando e como estava pensando”. Disponível em http://www.escrevercinema.com/que_viva_mexico.htm. Acessado em 15 de Setembro de 2016.

¹¹² Roland Barthes. *Ibid.*, p. 63.

¹¹³ Roland Barthes. *Ibid.*, p. 65.

Barthes e Peirce um diálogo virtual

O ensaio *O terceiro sentido* pode abrir também uma outra curiosa relação de Barthes com a fotografia. Como constatamos acima, Barthes foi o primeiro semiólogo da vertente estruturalista a propor um terceiro termo na estrutura binária do modelo saussureano de análise, segundo a qual o signo é uma estrutura arbitrária. A tendência barthesiana em entender a fotografia como uma manifestação do real – “o referente adere” – contraria a arbitrariedade com que a semiologia estrutural trata a fotografia: apenas um jogo de opções, um engodo técnico, um signo exclusivamente cultural e domado: “Hoje, entre os comentaristas da Fotografia (sociólogos e semiólogos), a moda é a da relatividade semântica: nada de “real” (grande desprezo pelos “realistas” que não vêem que a foto é sempre codificada)”¹¹⁴. Esse fato, em si, já seria distintivo e inovador, mas a possibilidade de transgredir e, de certa forma, realizar transformações inovadoras no sistema saussureano encontra eco, sem dúvida também, no trabalho de um outro semioticista, o estadunidense Charles Sanders Peirce (outra influência não declarada de Barthes). Tal mudança de método e epistemologia, aparentemente, é uma contradição. Mas, para quem acompanha o pensamento de Barthes, não soa tão estranho tal deslocamento teórico. É fato que Barthes tinha conhecimento dos trabalhos do filósofo Peirce, principalmente na parte que lhe interessava, a classificação dos signos, já nos anos 1960, antes mesmo do I Congresso Internacional de Semiótica de Milão, em 1974. O que não deixa de ser curioso, pois como nos conta Pignatari:

Por mais incrível que pareça, nos inícios da presente década (anos 70) é que alguns semiólogos europeus começaram a dar-se conta de que não era mais possível ignorar o fundador da Semiótica, Charles Sanders Peirce, como ficou patente no I Congresso Internacional de Semiótica¹¹⁵.

No livro *Elementos de Semiologia* (1964), no capítulo dedicado ao significado e ao significante, Barthes enumera as várias maneiras de se definir um signo valendo-se de diferentes autores. Dentre esses autores, Peirce é citado como uma das possibilidades de entendimento sógnico¹¹⁶. Seria, portanto leviano,

¹¹⁴ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 130.

¹¹⁵ Décio Pignatari. *Semiótica e Literatura*. Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 18.

¹¹⁶ Id. *Elementos de Semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 40/41.

desconsiderar mais essa possibilidade na modulação do pensamento barthesiano. Mas onde e em qual momento podemos fazer um paralelo entre os dois pensadores. Como vimos anteriormente, as concepções fotográficas de Barthes foram solidificando-se na base de um realismo fortemente ditado por Bazin e Benjamin. Se fizéssemos um deslocamento desse realismo para as teorias peirceanas do signo, poderíamos dizer que Barthes entendia o signo fotográfico como um índice, e, mais do que isso, podemos pensar num paralelo entre as conceituações de *interpretante e significante e abdução e subjetividade* que permeiam seus trabalhos finais. Não cabe a nós, nesse momento, colocar de forma mais substancial a enorme construção filosófica peirceana, contudo, devemos nos ater, pelo menos, a algumas definições básicas do signo, como o pensava Peirce, e suas divisões. Vejamos uma de muitas definições de signo propostas por Peirce:

Signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representamen¹¹⁷.

A subdivisão peirceana mais conhecida de um signo, quando analisado em relação ao seu objeto é a tríade definida como ícone, índice e símbolo: (1) **Ícone** – signo que se assemelha com o objeto que representa, sem, no entanto, manter uma conexão dinâmica com tal objeto; (2) **Índice** – signo que mantém uma conexão física com o objeto que representa, sem, no entanto, ter que parecer com este objeto; (3) **Símbolo** – signo que está conectado ao seu objeto por força de uma convenção¹¹⁸. Vale lembrar que as separações sgnicas de Peirce não são excludentes, portanto, um signo pode ao mesmo tempo sempre ter mais do que uma característica apenas, contudo, uma delas será sempre predominante. Para Santaella¹¹⁹, grande divulgadora da obra de Peirce entre nós, a ação de um signo (semiose) será tanto mais eficiente quanto mais esse signo for capaz de conjugar de forma equilibrada elementos icônicos, indiciais e simbólicos. Não é difícil perceber que a fotografia contempla em suas mais

¹¹⁷ Charles Sanders Peirce. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 46.

¹¹⁸ Ibid., p. 52.

¹¹⁹ Lúcia Santaella. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 56.

diversas manifestações, todas essas características. Nota-se que a noção de signo para Peirce, na qual conjuga-se um objeto real (independente do sujeito), uma série de eventos ou processos sígnicos (o signo propriamente dito) que gera, por sua vez, no sujeito um *interpretante*, é bastante coerente com a visão realista desenvolvida por Barthes, principalmente em sua abordagem última da fotografia, na qual ele se coloca diante das imagens de maneira indutiva, dando às análises uma coloração única e livre de classificações. De certa forma, o pensamento indutivo de Barthes se parece muito com a forma de argumentação que Peirce chama de abdução. A abdução foi primeiramente teorizada por Aristóteles como um processo de prova indireta e semidemonstrativa. Peirce, em particular, utiliza o termo como o primeiro momento do processo indutivo, o da escolha de uma hipótese.

Uma *Abdução* é um método de formar uma predicação geral sem nenhuma certeza positiva de que ela se verificará, seja num caso especial ou normalmente, sendo sua justificativa a de que é a única esperança possível de regular racionalmente nossa conduta futura.¹²⁰

Mas, tentando ir além, podemos ainda fazer, por um outro viés, uma aproximação diferente entre o filósofo estadunidense e o pensador francês. Como veremos mais profundamente no próximo capítulo, Barthes na última obra *A câmara clara*, desenvolve dois elementos que agem concomitantemente numa imagem fotográfica. O *studium* (culturalmente entendido e que dá existência a uma interpretação culturalmente codificada por conhecimentos prévios do *Spectator* – o leitor da imagem), como na maioria das fotos que nos atingem diariamente, sejam elas retratos, jornalísticas, históricas ou antropológicas etc. E um segundo elemento, o *punctum*, que, segundo Barthes, pode ou não ser encontrado numa fotografia e, não coincidentemente, nos afeta insistentemente de forma não regrada pela cultura. Nas palavras de Barthes, “não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”¹²¹. Parece bastante claro que os dois elementos propostos por Barthes dão lugar a duas assimilações ímpares do signo fotográfico, um lado racional de análise que busca o significado preciso da imagem e outro lado emocional da experiência bruta. Como dissemos acima, as lógicas internas desenvolvidas por Peirce

¹²⁰ Op. Cit., 2000, p. 60.

¹²¹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 46.

e Barthes são de linhas teóricas diferentes. Barthes utiliza, pelo menos inicialmente, a semiologia estruturalista que trabalha basicamente com um signo dual formado de significante e significado; enquanto Peirce se vale da lógica de uma estrutura triádica, onde o signo é constituído por três elementos: *representâmen*, objeto e interpretante. Esses três elementos que permitem a semiose ou “ação do signo” são a base fundamental para as categorias fenomenológicas peirceanas (primeiridade, secundidade, terceiridade).

Ainda que a fundamentação teórica utilizada por Barthes ao longo de sua produção intelectual seja distinta da de Peirce, a identificação do *punctum* pelo autor em sua obra derradeira deixa entrever uma mudança em seu pensamento. Embora Barthes aponte os dois elementos como co-presentes em fotos, pode-se perceber que é a constatação da existência do *punctum* que move o texto e instiga o autor¹²².

Para podermos possibilitar uma conexão entre as ideias dos dois autores, precisamos mesmo que superficialmente apontar as suas identidades e diferenças. A base da organização filosófica em Peirce passa, necessariamente, pela fenomenologia, a qual seria uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente; é a fenomenologia que fornece “material” para as três ciências normativas (estética, ética e semiótica), cada qual buscando uma idealização específica nas áreas do sentimento, da conduta e do raciocínio. É necessário também entendermos que, para Peirce, fenomenologicamente, não há mais que três categorias fundamentais, a partir das quais elaboramos nosso entendimento lógico da realidade – uma primeira, caracterizada por apreender qualidades/possibilidades, uma segunda, caracterizada pela experiência existencial e uma terceira, caracterizada pela experiência do raciocínio. Como dito anteriormente, estudar qualquer tipo de linguagem necessariamente passa pela compreensão da forma como essa linguagem irá interpretar a realidade. Logo, parece indiscutível a importância de compreender, mesmo que superficialmente, a relação acima descrita. Se, para Peirce, todo início de uma caminhada filosófica passa necessariamente pela fenomenologia, nada mais natural que nossa tentativa comparativa entre Barthes e Peirce tenha início pela apresentação das categorias fenomenológicas peirceanas.

¹²² Raquel Ponte. *Stadium e Punctum* de Barthes e as categorias fenomenológicas de Peirce. Rio de Janeiro: Artigo. Revista Eletrônica Mídia e Cotidiano N. 03, Dezembro 2013, p. 502. Acessado em 07 de Fevereiro de 2015: <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/issue/view/6/showToc>

Entende-se o fenômeno ou *phaneron* como tudo aquilo que se apresenta a uma mente, seja imaginário, alucinatório, real existente ou não.

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter¹²³.

Primeiridade, secundidade, terceiridade foram os nomes dados por Peirce às categorias fenomenológicas as quais segundo o autor deveriam ser universais, isto é, poderiam ser aplicadas a todo e qualquer campo do pensamento. Ibri resume tais categorias em três faculdades da mente: “*ver, atentar para e generalizar*”. Na primeiridade, não existe julgamento, as coisas são o que são sem comparações, é o instante do presente imediato, do frescor das meras qualidades perceptivas, da variedade livre, não existe síntese, tampouco confronto. A primeiridade não pode ser articulada em um pensamento lógico, é pura sensação. Sendo “tal qual é e nada mais”¹²⁴ não há consciência temporal, muito menos a noção existencial do outro. Outro este que, aliás, implica necessariamente a progressão para a secundidade. É na secundidade que surge a experiência da dualidade entre as coisas, a ação e a reação. Nesse nível fenomenológico surge a ideia de que existe algo além de mim: o outro. Os fenômenos na secundidade são sensoriais, existentes, independentes de serem por nós pensados ou não. Nesse *atentar para* o outro é que o eu toma consciência da própria existência no tempo e no espaço. “Tornamo-nos conscientes do eu ao nos tornarmos conscientes do não-eu”¹²⁵. É a resistência material do não-ego que nos dá a certeza de que não estamos sonhando, ou imaginando: “no meio do caminho tinha uma pedra”¹²⁶. É essa consciência de que não estamos sonhando, do não-ego, é o que nos move a pensar; mas, ao falar em pensamento necessariamente precisamos falar em processo de síntese, de mediação entre nós e os fenômenos.

Parece, então, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, ou consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de

¹²³ C. S. Peirce *apud* Lucia Santaella. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 33.

¹²⁴ Ivo Assad Ibri. *Kósmos Noetós*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 11.

¹²⁵ C. S. Peirce *apud* Ivo Assad Ibri. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 08.

¹²⁶ Carlos Drummond de Andrade. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973, p. 12.

resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento¹²⁷.

Se a primeiridade, o reino das qualidades, da originalidade, necessariamente compõe também as manifestações fenomenológicas da secundidade (visto que não há existentes, individuais, sem qualidades); o papel da terceiridade é aproximar o primeiro e o segundo de forma inteligível, de forma súnica. São características da terceiridade, a capacidade de generalização, de continuidade temporal, de crescimento, aprendizagem, evolução, inteligência. É essa inserção mediativa, que gera o que semioticamente chamamos de signo, que, segundo Santaella,¹²⁸ traduz-se numa mediação “irrecusável entre nós e os fenômenos”. A simples percepção seria traduzida em julgamento interpretativo, representativo. Como princípio mediativo o terceiro elemento fenomenológico está vinculado tanto ao passado como à capacidade de predição do futuro. Esse potencial de perceber certas regularidades no tempo é que permite à terceira categoria a fundamentação de leis. É a partir da mediação que passamos a dar significado às manifestações que se apresentam à mente. Contudo, não podemos deixar de esclarecer que Peirce nunca estabeleceu uma relação hierárquica entre as categorias, até porque estes três tipos de fenômenos que afetam a mente não podem ser entendidos separadamente.

Aqui foram rapidamente descritas as três categorias fundamentais da fenomenologia que se apresentam a todo e qualquer tipo de mente. Contudo, não se deve esquecer que os limites da fenomenologia são as aparências e as aparências, simplesmente, mostram como as coisas se manifestam, independentemente de métodos, “entendemos que a Fenomenologia não pretende concluir *verdadeiramente* nada, a não ser que certas aparências são dadas”¹²⁹.

Nesta concepção de mundo, portanto, não há dualidade entre primeiridade e terceiridade, entre acaso e lei, entre sentimento e razão, mas continuidade entre esses pares. Em toda relação de dualidade (segundidade), há uma potencialidade que se determinou (primeiridade), assim como toda relação de mediação (terceira categoria), há uma oposição entre elementos (segunda categoria) e também potencialidade e variedade (primeira categoria).[....]

¹²⁷ Op. Cit., 1992, p. 14.

¹²⁸ Lucia Santaella. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 51.

¹²⁹ Ivo Assad Ibri. *Kósmos Noetos*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 21.

Essa forma de pensar o universo torna, assim, o pensamento racional pleno de sentimento.¹³⁰

Peirce, na sua nova lista de categorias não as limitou a duas, mas a três, primeiridade, secundidade e terceiridade. Até agora nos restringimos a mostrar que no conceito de realidade deve necessariamente haver a alteridade ligada à segunda categoria; e um princípio sintetizador, papel este cumprido pela terceiridade. Então, qual seria o papel da primeira categoria nesta estrutura de realidade proposta por Peirce? O papel da primeiridade seria o de criar a variedade, seja de formas, cores, sons etc. Contudo essa criação não seria regida por uma força racional, lógica, mas, pelo princípio da aleatoriedade, do caos, da liberdade plena. Esse princípio denominado “livre pintor das coisas”, por Ibri, tem como principal função proporcionar a variedade de qualidades ao mundo real e aos existentes.

É evidente... que não há razão para pensarmos que todo fenômeno, em todos os seus detalhes mais minuciosos, seja precisamente determinado pela lei. Vemos que há um elemento arbitrário no universo – a saber a variedade. Esta variedade deve, de alguma forma, ser atribuída à espontaneidade.¹³¹

As irregularidades do universo, infinitamente mais variadas do que as leis, cumprem o papel de diversificação deste. Enfim, todos esses elementos, primeiridade, secundidade e terceiridade, são componentes da realidade, como configurada no pensamento peirceano. Se subsumíssemos a realidade apenas à alteridade e à generalidade da terceira categoria estaríamos pressupondo um mundo totalmente regulado e invariável. Não é isso que observamos o tempo todo. É nesse *continuum* constante, que vai do caos à ordem, que o universo caminha evoluindo.

De forma extremamente sucinta, apresentamos alguns conceitos do edifício filosófico de Peirce, vejamos como conciliá-los ao pensamento de Barthes sobre a fotografia, particularmente a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*. Como dissemos, para Barthes de forma indutiva existem dois elementos possíveis numa fotografia: o *studium* e o *punctum*, o primeiro nos é dado por toda foto, é sempre observável, de acordo com o cabedal cultural de cada um; o segundo, é uma sensação,

¹³⁰ Raquel Ponte. *Studium e Punctum* de Barthes e as categorias fenomenológicas de Peirce. Rio de Janeiro: Artigo. Revista Eletrônica Mídia e Cotidiano N. 03, Dezembro 2013, pp. 507/508. Acessado em: 20 de Setembro de 2016. <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/issue/view/6/showToc>

¹³¹ C. S. Peirce *apud* Ivo Assad Ibri. *Kósmos Noetos*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 40.

intuição, que pode ou não acontecer, nos ferir. Parece convincente perceber que há uma identificação bastante forte entre *studium* e *punctum* com as categorias peirceanas. O *punctum* estaria relacionado à primeira categoria e o *studium* à terceira. Especulando ainda mais, é possível afirmar que o realismo proposto por Barthes poderia se encaixar numa segunda categoria peirceana. Quando Barthes escreve a respeito do *studium*, afirma: “percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura [...]”¹³² e acrescenta, “é culturalmente (essa noção está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”¹³³. Esses fragmentos nos permitem assimilar que o *studium* é decodificado, lido, entendido, somente em relação a uma interdependência de conhecimentos prévios, culturalmente aceitos, de quem se propõe a ler uma fotografia. Ora, nesse sentido a fotografia é um signo convencionado – um legi-signo – que precisa que o leitor desse signo conheça as regras que regem esse código. Nada há de natural nessa forma de enxergar a fotografia. Nessa forma de entendê-la, somente aqueles que detêm os conhecimentos e aprendem os códigos inscritos no meio podem passá-los adiante. Um, dentre muitos exemplos dados por Barthes, se refere a foto da Rainha Vitória. Para interpretar essa imagem, é imprescindível que o observador tenha alguns conhecimentos prévios para que a interpretação dele tenha êxito: mesmo que raso, ele precisa dominar alguns fatos de História Geral, tais como: de que aquela mulher é uma rainha, da e época e local em que viveu, das roupas etc. Há um racionalismo controlando toda decodificação. Contrariamente a generalização do *studium*, o *punctum* é o singular absoluto. Se o *studium* não tem a agudeza do particular, o *punctum* é da ordem do que fere. Nas palavras de Barthes, “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – é também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge”¹³⁴. Impossível passar de forma indiferente sem ao menos perceber que palavras como “lance de dados”, “acaso”, “pungir”, apontam proximidades com a categoria da primeiridade em Peirce. A emoção, o sentimento sem nomeação, o emocional abalado, a machucadura pela imagem, em muito, lembram as coisas inomeáveis da primeira categoria. Vejamos Ibri, “não podemos nos aproximar das coisas sem nome pela linguagem mediadora,

¹³² Roland Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 44.

¹³³ Ibid. p. 46.

¹³⁴ Ibid., p. 46.

totalmente estruturada na lógica dos conceitos”¹³⁵ e depois Barthes, “para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto me seria útil”¹³⁶. Ao tentarmos fazer uma ligação entre os termos barthesianos e as categorias peirceanas, percebemos nitidamente que Barthes, em seus últimos trabalhos, mais particularmente em *A câmara clara*, com conceito de *punctum*, se abre para novas características que ultrapassam a linguagem verbal linear e lógica, que em Peirce resume-se à terceiridade. Em seu último livro, contrariando o que tinha dito em *Elementos de Semiologia*, onde sugere inverter o pensamento saussureano de que a linguística seria subsumida a uma ciência maior, a Semiótica. E, *A câmara clara*, está patente o encontro de Barthes com as coisas sem nome, que escapam à verborragia racionalista. Além disso, o paradoxo da “mensagem sem código” deixa de existir, por meio da aplicação do esquema peirceano. Para Raquel Ponte¹³⁷:

a aproximação da fotografia com o haiku japonês, feita pelo autor, dá pistas de que tais conceitos não devem ser exclusivos da imagem fotográfica [...] Portanto, poderíamos ampliar a noção de *punctum* para algo além da imagem fotográfica, algo que poderia habitar as expressões artísticas, a natureza e todas as coisas sem nome.

Outros teóricos, posteriormente também tentam, com maior ou menor sucesso, fazer a ligação entre Barthes e as teorias de Peirce. Vejamos alguns deles. Para Robert Marty¹³⁸, em um artigo onde tenta aproximar o conceito de significante barthesiano e o conceito de *interpretante* de Peirce, sugere que Barthes ao se colocar afastado do “pensamento exato”, proposto pela semiologia francesa, trocando os limites do significado absoluto pela abertura dos significantes, não apenas remodela a estrutura semiológica como o aproxima da semiótica peirceana. É amplamente conhecido o fato de que o pensamento de Barthes tem como base a escola estruturalista, contudo, na medida em que ele avança no desenvolvimento de seu trabalho, pode-se perceber uma desordenação continuada dos métodos semiológicos mais canônicos. Para Fontanari, Barthes surpreende a comunidade acadêmica da

¹³⁵ Ivo Assad Ibri. *Fundando a arte nas coisas sem nome – reflexões sobre algumas sementes peirceanas*. Inédito, 2013.

¹³⁶ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 69.

¹³⁷ Raquel Ponte. *Studium e Punctum de Barthes e as categorias fenomenológicas de Peirce*. Rio de Janeiro: Artigo. Revista Eletrônica Mídia e Cotidiano N. 03, Dezembro 2013, p. 514.

¹³⁸ Robert Marty. *La dimension perdue de Roland Barthes*. Artigo. Acessado em 04/12/2015 no seguinte endereço: <http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/dimension-perdue.pdf>

época, justamente por ir na contramão das tendências científicas propagadas pela escola saussuriana.

Ali, onde os semioticistas saussurianos, em síntese, só viam a arbitrariedade do signo fotográfico, tomando essas imagens, como uma armação, uma ilusão signica, Barthes num golpe de sofisticação, diz que numa imagem fotográfica “o referente adere”.¹³⁹

É essa aderência que naturalmente nos leva, também, a pensar na idéia de interação, de vestígio, de índice peirceano. Como vimos anteriormente, a noção de realismo fotográfico de Barthes é fortemente influenciada por Bazin que ao comparar o processo fotográfico às modelagens mortuárias praticadas pelos antigos egípcios, já antevê o caráter fortemente indicial do processo fotográfico. Não é outra a concepção de Peirce. O índice peirceano não tem necessariamente de se parecer com o objeto que representa, contudo, precisa de uma relação física, obrigatória e existencial com esse objeto. Isso engloba, praticamente, todos os tipos de fotografia, sejam elas documentais ou artísticas. Santaella e Nöth atentam para essa característica da fotografia dizendo:

O protótipo da imagem indexical é, de acordo com essas premissas, a fotografia, mas também a pintura realista está em primeiro plano na indexicalidade, pois o pintor, nesse caso, tem, como princípio de sua representação imagética, que reproduzir o objeto em todos os seus detalhes, da forma que o pintor o percebeu. Entretanto, é somente na fotografia que a conexão entre imagem e objeto é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade.¹⁴⁰

Nessa perspectiva a fotografia é um índice genuíno, pois ultrapassa a relação referencial interpretativa de quem lê o signo e passa para uma semiose de dependência existencial. Peirce foi o primeiro a nos demonstrar que a fotografia inaugura um novo paradigma no mundo das representações. Essa subordinação do signo ao objeto real levanta questões sobre legitimidade, veracidade, objetividade, que, certamente, não haviam acontecido antes. Barthes à própria maneira dirá algumas décadas depois: “Chamo de referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa

¹³⁹ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a Fotografia – A verdade da máscara*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2012, p. 137.

¹⁴⁰ Lucia Santaella e Winfried Nöth. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 148.

necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”¹⁴¹. É essa característica primeira, espantosa, que coloca a fotografia, de certa forma, pairando entre dois universos, o universo sógnico da representação e o universo da existência, temporal. Tamanho paradoxo coloca questões epistemológicas e ontológicas inéditas no reino das representações. Questões que no século XIX, antes da culturalização da fotografia, assombram a maioria dos leitores. Máquina de aprisionar o tempo, mais que tudo, a fotografia diluiu e transformou questões como composição, tema e beleza em preocupações secundárias diante de sua inquietude. Devido à dependência referencial, a fotografia, principalmente o retrato, cria uma outra espécie de aura, de estética, que se manifesta de maneira quase sacra. Como nos afirma Barthes:

Se a fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo¹⁴².

Para Dubois, que promove constantemente o pensamento peirceano, é impossível negar a necessidade do referente em fotografia, “presença afirmando ausência; ausência afirmando presença”¹⁴³, negar esse referente seria imaginar uma fotografia absurda, fora do tempo e espaço existencial. A imposição do referencial fotográfico nos remete de início a uma estética da adoração, a estética da relíquia, do monumento, da múmia, a uma estética que não se permite o abstrato. Esse fascínio mágico que a fotografia proporciona, ainda hoje, vem do efeito físico da impressão química do objeto sobre a superfície sensível. De uma outra forma, mas, interessante, parecida, Frade afirma:

A fotografia instauraria antes um regime de proximidade dos longínquos através de um multifacetado processo de substituição do objeto pela sua imagem, através de um sutil confusão entre a pessoa e sua efígie, confusão essa a que não é estranho o fato de que é a própria luz refletida pelo

¹⁴¹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 114/115.

¹⁴² Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121/122.

¹⁴³ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1999, p. 81.

fotografado que é retida e fixada nas imagens que, não lhe pertencendo por vezes, são no entanto estranhamente suas¹⁴⁴.

Presença e ausência entranhadas num único objeto gerando uma marca, a afirmação referencial de algo que carrega consigo vida e morte conjugados. Contudo, como foi citado anteriormente, nenhum signo no sentido peirceano carrega de forma absoluta apenas uma característica. Mesmo que para nosso trabalho a faceta indicial da fotografia seja a mais adequada, não podemos ignorar o fato de que outras possibilidades de se ler o signo fotográfico coexistem. A obra mais conhecida de Dubois, *O ato fotográfico*, comporta, num de seus capítulos, um interessante apanhado das maneiras que podemos nos deter sobre uma fotografia, utilizando as divisões sógnicas propostas por Peirce. Dubois oportuniza um debate intenso entre os que defendem a fotografia em três correntes distintas: como **espelho do real**, como **traço do real** e como **convencionalidade simbólica**. Numa proposta ontológica, faz uma análise da fotografia como linguagem, utilizando-se das classificações sógnicas peirceanas, para tentar falar de uma espécie de “verdade fotográfica”. Segundo o autor, dois dos conceitos imputados à fotografia, sua legacidade, ou melhor, o seu simbolismo e a iconicidade não passam de panos de fundo para a gênese sógnica que atestaria seu caráter indicial. Para Dubois, o índice é o cerne da questão fotográfica, e, dessa forma, constrói, o mesmo “isso aconteceu” barthesiano. Sem embargo, separa em três os discursos de entendimento da fotografia. Ambos os discursos levam em consideração a relação da fotografia com a realidade.

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real, ou se quisermos, da questão do realismo.¹⁴⁵

Numa espécie de revisionismo histórico, somos levados, por Dubois, a um debate que engloba, primeiramente, os que vêem o instrumento fotográfico como **espelho do real**. Nessa forma primeira de entendimento do dispositivo, cujo discurso já está estruturado no século XIX, a fotografia é considerada como mimese, cópia equivalente do objeto.

¹⁴⁴ Pedro Miguel Frade. *Figuras do espanto – a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992, p. 76.

¹⁴⁵ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993, p. 25.

De acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente¹⁴⁶.

Essa ausência da ação manual do homem, essa gênese automática na formação da imagem, leva não apenas à crença popular de que a fotografia é a imitação perfeita da natureza, sem qualquer possibilidade de erro, em que o próprio objeto vem se inscrever de forma idêntica numa superfície sensível. Há também, nesse momento histórico, uma discussão, uma distinção ideológica, uma separação, entre o que pode ou não ser considerado arte. Pelas características técnicas de produção imagética, a fotografia não agiria apenas como uma novidade, mas como uma possível ameaça às formas artesanais de produção artística. Lembremos que, para um cidadão de senso comum, nesse final de século XIX, a verdadeira arte estava associada à capacidade de o artista ser o mais fiel possível à natureza representável, visível. Esse tipo de discurso, da fotografia como **espelho do real**, se esquece de uma questão anteriormente levantada por Benjamin¹⁴⁷ de que o fundamental não é a pergunta sobre se a fotografia pode ou não pode ser uma forma de arte, mas, o reconhecimento de que ela mudou radicalmente o estatuto daquilo que se considerava arte. É necessário dizer que, apesar de o discurso da mimese ser predominante no século XIX e início do século XX, ele não era absoluto. Parece que o discurso mimético, a medida em que mais e mais pessoas se dispõem a escrutiná-lo, vai sendo diluído em outras possibilidades. Já na metade do século XX, as discussões sobre as características específicas da ferramenta fotográfica, lentamente, irão sendo deslocadas para um outro viés, no qual o realismo não chega a ser negado, mas redirecionado para a problemática do referente.

Essa gênese automática provocou uma reviravolta radical na psicologia da imagem. A objetividade fotográfica confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictorial. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, ou seja, tornado presente no tempo e no espaço... a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica

¹⁴⁶ Ibid., p. 27.

¹⁴⁷ Walter Benjamin. *Magia e arte, técnica e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.176.

a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem de ser um traço, não de ser mimese¹⁴⁸.

Antes de continuarmos nosso pensamento sobre o discurso referencial, devemos dizer que, na segunda metade do século XX, principalmente devido ao desenvolvimento da semiologia estruturalista, de origem linguística saussureana, escola a qual pertencia Barthes, irá ganhar força o modo de pensar que coloca a fotografia como uma mensagem codificada, produtora única e exclusivamente de “efeitos de real”. Essa nova forma de enxergar o meio fotográfico, de certa forma, bastante radical, rebela-se principalmente contra o discurso mimético. O discurso da fotografia como **transformação do real** ganha tamanha dimensão que não ficará restrito à semiologia francesa, mas atingirá, em maior ou menor grau, uma série de outros grupos do conhecimento das ciências humanas: da psicologia da percepção, passando pelos desconstrutivistas, chegando até aos estudos de antropologia visual. De certa forma, todas essas vertentes do discurso da codificação, contudo, falam uma só língua quando o assunto é fotografia. Podemos enumerar algumas das características que são comuns a essas vertentes: 1. O processo de seleção, de recorte espaço/temporal, do enquadramento realizado pelo fotógrafo, não é neutro; 2. A incapacidade técnica da fotografia em reproduzir todas as gamas de cores e nuances luminosas da natureza; 3. A redução de um espaço tridimensional em bidimensional; 4. Exclusão das sensações olfativas e táteis. O número de itens que denunciam o caráter codificado da fotografia poderia ser estendido em grande quantidade, porém esses exemplos bastam para entendermos que, para os defensores da fotografia como uma construção discursiva, tal instrumento não passa de um sistema convencional que perpetua as leis da perspectiva renascentista, fomentando a crença num falso realismo, utilizado muitas vezes de forma ideológica. De simples apontamentos técnicos a ataques virulentos contra o dispositivo, que atingem da fotografia histórica ao fotojornalismo, chegando posteriormente ao cinema, todas são tratadas como um engodo sistematizado, uma retórica realista inexistente. Essa corrente de pensamento encontrou eco no Brasil, principalmente, através do instigante texto de Flusser *A filosofia da caixa preta* e da obra paradigmática de Machado *A ilusão especular*. Ambos os escritores concordam que a fotografia só existe pelo domínio de um *know-how*, resultado da “aplicação técnica de conceitos científicos acumulados no curso de

¹⁴⁸ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993, p. 35.

pelo menos cinco séculos”¹⁴⁹. Nas palavras de Machado: “Só por inocência ou por má fé se pode ainda falar de uma “neutralidade” ou de um “realismo essencial” a pretexto de seus produtos e menos ainda se pode afirmar que eles possam estar engajados numa prática política libertária”¹⁵⁰. As fotografias seriam conceitos personificados em imagens – nada inocentes. Por esse lado, a nossa visão estética e moral da imagem fotográfica já estaria pré-determinada na estruturação do aparelho. Nesses termos nos pergunta Flusser¹⁵¹: é o fotógrafo que está munido de um aparelho, ou é o aparelho que está munido de um fotógrafo? Barthes foi de certa maneira também seduzido, mesmo que por um curto momento, nos seus primeiros textos sobre fotografia, pela dimensão da seleção arbitrária e da transcrição com interesses ideológicos (mitológicos) do meio. Contudo, na medida em seu contato com a fotografia vai amadurecendo, Barthes irá pouco a pouco, como já vimos anteriormente, se colocando mais disposto ao entendimento da fotografia, principalmente, como uma emanção referencial de algo que aconteceu.

Dito isso, podemos passar a terceira forma de entendimento do meio fotográfico, proposto por Dubois, a fotografia com **traço da realidade**. Se transferíssemos as análises anteriores para uma interpretação sógnica peirceana, poderíamos dizer que a fotografia entendida como **espelho do real** nos daria a perceber um **ícone**, enquanto a fotografia como **construção do real** seria uma fotografia **simbólica**, cabendo à fotografia como **traço da realidade** o papel de signo **indicial**. Para Peirce, o que distingue a fotografia como traço da realidade, das demais interpretações, é a ênfase na ideia de que como qualquer signo indicial carrega consigo uma valoração da singularidade, da particularidade referencial. No caso das duas concepções precedentes, diferentemente, busca-se à generalização, seja na forma de uma semelhança, seja na forma de uma lei. Para o ponto de vista de que a fotografia é, antes de tudo, traço da realidade, o cerne da questão de uma possível ontologia fotográfica está no referente. Contudo, para que possamos evitar uma apologia do referente pelo referente de forma simplista, correndo o risco de retornar ao discurso da mimese, faz-se necessário conjugar certos aspectos de cada um dos discursos precedentes, principalmente pondo em contato os aspectos icônicos e indexicais da imagem fotográfica.

¹⁴⁹ Lucia Santaella. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 241.

¹⁵⁰ Arlindo Machado. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 75.

¹⁵¹ Vilém Flusser. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 15/16?

Peirce destacou diversos aspectos da qualidade s gnica da fotografia [...] define o signo fotográfico com respeito à sua relação com o objeto (a secundidade do signo), por um lado, como um ícone; por outro, como um  ndice. É assim que as fotos são, “de certo modo, exatamente como os objetos que elas representam e, portanto, ic nicas. Por outro lado, elas mant m uma “ligação física” com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto   natureza” (CP 2.281)¹⁵².

De forma bastante robusta, a construção de uma teoria da fotografia, partindo do caráter acentuado de indexicalidade, indicado por Peirce, e desenvolvido por Barthes entre outros semioticistas contemporâneos, torna possível uma nova alternativa de entendimento para o problema da pregnância do real no dispositivo fotográfico.

Nesse sentido, os discursos denunciadores das ilusões da foto-espelho, tanto pela moda semiótico estruturalista quanto pela onda das críticas ideológicas, ter o permitido, por terem eles completado então seu tempo e sua obra, voltar   questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no ardil do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo¹⁵³.

Barthes, desde *Mitologias* e, posteriormente, nos sucessivos trabalhos sobre fotografia, aparece no cenário semiológico como um dos pioneiros nessa forma de conceber o signo fotográfico. Se jamais absteve-se de reconhecer o caráter simbólico-cultural na construção e na recepção do discurso fotográfico, tampouco deixou de ater-se a questão indicial, inclusive privilegiando-a. Quando na obra mais paradoxal, *A câmara clara*, busca chegar a compreensão do *noema* da fotografia, a essência s gnica, escolhe sem hesitar, o caráter indicial, selvagem, puro, inquietante, singular (o *punctum*), como predominante em contraparte   sua cultura,   ideologia, ao controle,   convenção, ao tino (o *studium*).   essa particularidade individual que d  ao  ndice fotográfico, assim como qualquer outra forma indicial, o estatuto do apontamento, da atestação, da existência de algo, que coloca Barthes em direção   essência fotográfica para além do sentido completo, buscando o detalhe que incomoda.

¹⁵² Lucia Santaella & Winfried N th. *Imagem – cognição, semítica e m dia*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 110.

¹⁵³ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993, p. 45/46.

Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva (...). E é verdade que a “grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima em sua solidão e dor [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado, acima das palavras “humanismo choramingão”, existe mesmo assim o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas (...) Indefectivelmente, o enunciado mudo da foto volta, enigmático; o acontecimento obscuro dessa dor captada por uma objetiva; mercantil, a singularidade das lágrimas voltam sem ruído a se propor à meditação. Então um outro texto põe-se a brotar da mesma imagem¹⁵⁴.

Minando a ação técnica do dispositivo, a ideologia midiática, emerge sempre o silêncio (que grita) da marca, do índice. O que parece ficar patente com a fotografia, entendida de modo indicial (referencial), é justamente esse hiato metonímico, que não se dá ao sentido logocêntrico, que não se rende à lógica estrutural, ou a qualquer tipo de lógica que não se disponha à dúvida (conselheira da ciência). É só nesse momento, em que a fotografia expõe a exigência do referente, que Dubois parece concordar com o Barthes da “mensagem sem código”, ao qual ele acusava de cultuar cegamente o referente. Vejamos esse bastante conhecido trecho da obra de Dubois em que ele aceita a possibilidade barthesiana da pura denotação, mas somente, num ínfimo momento entre as escolhas do fotógrafo e o posterior processo da pós-produção da imagem:

O princípio da impressão natural só funciona, em toda a sua “pureza”, *entre* essas duas séries de códigos e de modelos, durante uma única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está seu limite. É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de copresença real, de proximidade física com o seu referente. E é somente então, durante esse relâmpago instantâneo, que a foto pode ser chamado de “mensagem sem código” (R. Barthes), porque é aí, e *somente aí*, entre a luz que emana do objeto e a impressão que deixa na película, que o homem não intervém e não pode intervir sobe pena de modificar o caráter fundamental da fotografia¹⁵⁵.

Essa visão não limitativa do signo fotográfico, que considera o traço, o índice essencial, porém, não absoluto, na concepção de uma fotografia, faz parte do pensamento de Barthes desde o início da carreira e permite dessa maneira que ele

¹⁵⁴ Ibidem., p. 47.

¹⁵⁵ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993, p. 86.

dialogue com a contemporaneidade. O que incomoda os detratores da indicialidade como André Rouillé¹⁵⁶ é o fato, segundo ele, de que aqueles que seguem essa corrente de pensamento indicial, de Bazin a Barthes, e, posteriormente, Dubois, Schaeffer e Krauss, recusam as singularidades dos contextos fotográficos, buscando uma generalização impossível. Ainda segundo Rouillé, o reducionismo sógnico dessa proposta é totalmente histórico e datado, impossível de dar conta da imensa variedade da fotografia contemporânea. A leitura de Rouillé, principalmente quanto à Barthes, parece um tanto quanto superficial, pois ignora o fato de Barthes considerar não a referência como única instância fotográfica, como podemos comprovar em *Mitologias*, na noção de *studium*, e no apreço privilegiado que dá aos retratos. Batchen chega a dizer que é o maravilhamento indicial de Barthes que desencadeia toda a trama de seu último livro, *A câmara clara*.¹⁵⁷

Nesse sentido, Jean-Marie Schaeffer é mais um pensador que propõe em seguida um debate interessante sobre a fotografia indicial. Em *A imagem precária*, Schaeffer permite, por meio das teorias peirceanas, estender uma outra possibilidade de enriquecimento do assunto. Se para Barthes a particularidade da fotografia denomina-se *noema*, para Schaeffer a busca se dá pela busca do *arché* – uma espécie de essência pura de onde se originam a imagem fotográfica. Nas definições de Peirce, em nenhum momento é colocada, como necessidade para a condição indiciária da fotografia, uma semelhança entre o signo e o objeto, o que faz com que essa categoria sógnica possa por um lado abdicar de uma possível iconicidade ou semelhança, sem perder sua essência sógnica. Nas palavras de Dubois:

O importante no ícone é a semelhança com o objeto – quer ele exista, quer não; o importante no índice é que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana – quer este se pareça, quer não, com seu objeto. Em outras palavras, é possível haver perfeitamente ícones indiciais ou índices icônicos.¹⁵⁸

Schaeffer parece concordar com a assertiva acima posta. Para o autor de *A Imagem Precária*, é essa iconicidade indicial da fotografia, ou sua indicialidade icônica, o que mais condiciona um signo fotográfico e não sua faceta simbólica. O

¹⁵⁶ André Rouillé. *A fotografia – entre o documento e a arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009, p. 190/196.

¹⁵⁷ Geoffrey Batchen (Ed.). *Camera Lucida – Another little history of Photography*. In: *Photography Degree Zero – Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 265.

¹⁵⁸ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993, p. 64.

símbolo, no sentido peirceano do termo, é um signo do tipo geral, construído por imposições legais e por crenças coletivas. Para Schaeffer, se a fotografia é um índice, não o é porque o lado icônico, isto é, sua substancialização, proporciona a indicialidade através de um facilitamento no reconhecimento da marca, mas devido ao conhecimento que dispomos sobre o funcionamento do dispositivo fotográfico; a imagem é entendida como índice porque se sabe que ela é efeito de radiações luminosas provenientes do objeto. É justamente devido à particularidade indicial que as fotografias que mantêm, também, uma forte iconicidade com os objetos, podem ser diferenciadas de outras formas representativas icônicas como a pintura naturalista. Para Schaeffer, “a concepção indicial da imagem fotográfica não resulta, pois, nem na idéia de transparência do signo (que revelaria sua própria essência), nem na de uma *signatura rerum*”. O maravilhamento barthesiano pela fotografia indicial, a opção em valorizar o aspecto químico do processo fotográfico em detrimento das outras partes, a busca ontológica sem o estabelecimento de um método que regulasse as direções da última narrativa, vão pouco a pouco inserindo os leitores de *A câmara clara* numa miscelânea não-linear de reflexões filosóficas acerca da cultura, das imagens, da morte, num labirinto digno de um romance policial. Para finalizar, vale lembrar que ainda antes de *A câmara clara*, em 1978, Barthes escreverá um pequeno texto sobre as fotografias do barão Wilhelm von Gloeden (basicamente nus masculinos de meninos italianos) levantando a questão sobre o fato de essas fotografias serem artísticas ou caírem numa espécie de local de mau gosto: o *camp*¹⁵⁹. Comparando as fotos de von Gloeden aos artifícios carnavalescos, Barthes se coloca como apreciador dessas fotografias justamente pelo caráter contraditório, heterológico: onde os códigos estéticos da Antiguidade Grega (pastores, heras, oliveiras, colunas etc.) misturadas a uma realidade outra (meninos camponeses de pele escura) geram uma espécie de paradoxo fotográfico. É por meio desse “carnaval de contradições”¹⁶⁰ que a obra de von Gloeden vai se tornando uma aventura de significados, pois as fotografias do barão produzem “um mundo (dever-se-ia dizer um “hominário”, já que há bestiários) simultaneamente verdadeiro e inverossímil, realista e falso (até gritar), um contra-

¹⁵⁹ O termo *camp* (do inglês *acampar*, *levantar acampamento*) é uma gíria para comportamentos, atitudes ou interpretações exageradas, desmedidas, artificiais, teatrais. Pode estar associado ao mau gosto, ao brega, ao cafona. Susan Sontag define *camp*, em um artigo de 1964 intitulado *Notas sobre o camp*, de forma não apenas negativa mas a uma espécie de estética que exagera, ironizando ou ridicularizando a estética oficial, dominante.

¹⁶⁰ Roland Barthes. *Wilhelm von Gloeden*. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 194.

onirismo, mais louco do que o mais louco dos sonhos”¹⁶¹. O erotismo escancarado das imagens, misturado a uma cultura historicamente consolidada, é o que gera a força audaciosa da obra de von Gloeden. Barthes chega a compará-lo a Sade e ao pintor Pierre Klossowski, concluindo que “as suas ingenuidades são grandiosas como proezas”.¹⁶² O paradoxo que tanto anima Barthes a procurar caminhos dentro do meio fotográfico, vai culminar com *A câmara clara*, onde a própria estrutura do texto forma uma espécie de desenho intrincado, que impede uma conclusão definitiva sobre seu mais ambicioso texto sobre a fotografia.

¹⁶¹ Ibid., p. 195.

¹⁶² Ibid., p. 195.

Capítulo 2 - *A câmara clara* e seu paradoxo

*Não basta pensar para ver; a
visão é um pensamento
condicionado.*

Merleau-Ponty

*Imaginar é dar ao imaginário um
pedaço de real para roer.*

J. P. Sartre

A origem da obra

Geoffrey Batchen, num momento de descontração, conta-nos uma anedota referente à obra *A câmara clara*. Segundo ele, numa recente conferência sobre Barthes, na Espanha, o organizador do evento alertou que dentre os presentes daquele que nunca houvesse ouvido falar sobre *A câmara clara* seria cobrada uma multa. Para Batchen: “A piada é mais uma prova da onipresença do livro, mas também de uma certa fadiga da obra”¹⁶³. O comentário do pesquisador norte americano não é desmerecedor, pelo contrário, nos alerta para um fato que tem se tornado corriqueiro: a banalização da terminologia barthesiana. Conceitos como *studium* e *punctum* têm se difundido pelos mais diversos tipos de trabalhos acadêmicos ao ponto de terem sido vulgarizados e “congelados”, como nos diz Batchen, naquilo que Barthes mais detestava, a *doxa*. Felizmente, uma obra como a de Barthes não se esgota facilmente e, paralelamente, a essa popularização muitos outros trabalhos dignos de nota têm proliferado. Mas como abordar uma obra tão polêmica e, invariavelmente, criadora de um sem número de interpretações e hipóteses?

A câmara clara tem como elemento central a questão referencial da fotografia. Porém, mais do que isso, Barthes reafirma nesse livro a busca pela escritura própria, individual. Não é por acaso que muitos críticos da obra a acusam de

¹⁶³ Geoffrey Batchen. *Photography Degree Zero – reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 3.

ser emotiva e subjetiva. Não podemos negar que temas como a relação entre a fotografia e da morte, do tempo relacionado à criação, à representação e ao consumo dessa imagem, também estejam presentes. Contudo, o que Barthes se pergunta - e nisso ele antecipa uma certa tendência ontológica a qual fará moda nas academias posteriormente - é pelo *noema* da fotografia. O conceito procede da filosofia de Husserl e significa, segundo Abbagnano:

O aspecto objetivo da vivência, ou seja, o objeto considerado pela reflexão em seus diversos modos de ser dado (p. ex., o percebido, o recordado, o imaginado). O Noema é distinto do próprio objeto, que é a coisa; p.ex., o objeto de percepção da árvore é a árvore, mas o N. dessa percepção é o complexo dos predicados e dos modos de ser dados pela experiência: p.ex., árvore verde, iluminada, não iluminada, percebida, lembrada etc¹⁶⁴.

Para dar conta do que seria o fenômeno fotográfico, Barthes parte do espanto que ela lhe causa, da questão da presença necessária do objeto diante da câmera que o capta, de uma relação umbilical entre o signo e o referente. De resto, não se coloca como um observador isento, mas como um ser afetivo, diante de imagens que lhe remetem a afetos. É o que nos mostra entre tantas outras, esta conhecida frase de um dos fragmentos iniciais de *A câmara clara*: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’”¹⁶⁵. E continua:

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos (...) Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia (...) Eis-me assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico¹⁶⁶.

Essa mediação emotiva e corporal o leva a considerar o signo fotográfico no plano do real. Aliás, por mais incômoda que seja essa conclusão para qualquer semioticista, esse será o cerne e sustentáculo de toda a argumentação

¹⁶⁴ Nicola Abbagnano. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 713.

¹⁶⁵ Roland Barthes. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19/20.

barthesiana em *A câmara Clara*. Numa longa e poética explanação, ele justifica sua opção pelo realismo:

... a Fotografia [...] não é um *analogon* do mundo; o que ela representa é fabricado, porque a óptica fotográfica, está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional uma efígie bidimensional. Esse é um debate em vão: nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da Fotografia não está de modo algum na analogia (traço que partilha com todos os tipos de representações). Os realistas, entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham influir na sua leitura – , não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que o fato possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação¹⁶⁷.

A câmara clara começa a ser escrita, praticamente sem interrupção, em 1979, a pedido da editoria dos *Cahiers du cinéma*, que, num primeiro momento, pede a Barthes que escreva algo sobre o cinema. Segundo o biógrafo Calvet, Barthes teria declarado nada ter a dizer sobre o cinema e preferir talvez a fotografia¹⁶⁸. Sabemos retrospectivamente que escrever sobre a fotografia seria a réplica à morte da mãe. “Penso que meu texto deva substituí-la, tomar o seu lugar”¹⁶⁹ confessa Barthes ao amigo Michel Bouvard. Para Éric Marty¹⁷⁰, falar sobre a morte da mãe, não significa para Barthes uma fraqueza sentimental, mas uma forma de construir um túmulo na forma de um livro, ou seja, dar forma ao luto, presentificá-lo, num tempo-obra, numa ficção. Segundo Fontanari¹⁷¹, de forma diferente do que nos conta Calvet sobre a procedência de *A câmara clara*, Marty aponta uma outra versão em que os *Cahiers du cinéma* teria solicitado primeiramente a Barthes uma série de anotações sobre imagens fotográficas dos plantões médicos de urgência. Essa versão ganha força quando nos deparamos com o seguinte fragmento da obra barthesiana:

¹⁶⁷ Roland Barthes. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p.130/132.

¹⁶⁸ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 259.

¹⁶⁹ Ibid., p. 260.

¹⁷⁰ Éric Marty. *Roland Barthes – o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 206.

¹⁷¹ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia – a verdade da máscara*. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 2012, p. 48.

Ao querer me obrigar a comentar as fotos sobre serviços médicos de urgência, vou aos poucos rasgando as notas que tomo. O quê, nada a dizer da morte, do suicídio, do ferimento, do acidente? Não, nada a dizer dessas fotos nas quais vejo blusas brancas, macas, corpos estendidos no chão, estilhaços de vidro, etc. Ah se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na foto me olhasse! Pois a fotografia tem esse poder – que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica – me olhar *direto nos olhos* [...] ¹⁷².

A parte final da fala de Barthes permite o entendimento de que se a proposta dos *Cahiers* fora por um instante aceita, prontamente, foi sendo deixada de lado, mudando de norte, ganhando contornos afetivos. A propósito, ele escreve: “ah [...] se a foto me olhasse”, dispensando as massacrantes e violentas fotos do dia a dia jornalístico, pelo aconchego privado do olhar. E acrescenta: “O olhar fotográfico tem algo de paradoxal que às vezes encontramos na vida [...] um ato de pensamento sem pensamento, uma mirada sem alvo” ¹⁷³. Barthes parece precipitar-se sem volta em direção à forma de escrever, e isso é patente em *A câmara clara*, não técnica (escrevente), mas aberta (escritural), paradoxal, amorosa, literária. Assim será a última obra de Barthes, com a escritura rompendo com as práticas antecedentes, decepcionando muitos, mas surpreendendo, na maioria da vezes, os mais variados tipos de leitores.

Dedicada ao *Imaginário* de Sartre, Barthes dividiu *A câmara clara*, radicalmente em pelo menos duas propostas de leitura, em duas séries de fragmentos que podem ser superpostas, como num jogo de montar, como numa história com inúmeros finais. Os documentos atestam que a escrita ocorreu num pequeno espaço de tempo, entre 15 de abril de 1979 e 03 de junho do mesmo ano. Para Fontanari, o livro foi escrito numa só pegada, com uma única e breve interrupção de dois dias motivada por uma viagem da pequena cidade de Urt a Paris. Publicada pelas editoras Gallimard e Seuil em 1980 *A câmara clara* com a estrutura física composta de 48 fragmentos, escritos em 48 dias, com 24 fotografias divididas da seguinte forma - na primeira metade do livro em 15 imagens e na segunda, 09 imagens – levou muitos autores a especular sobre as intenções ocultas dessa disposição. Para ele toda a formatação do livro lembra em termos fotográficos uma revelação de dois rolos de filme fotográfico.

¹⁷² Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 163/164.

¹⁷³ Ibid., p. 164.

Ralph Sakonak¹⁷⁴, num artigo publicado na revista *L'esprit créateur*, vai além em sua especulação numerológica chegando a afirmar que os números que compõem a divisão de *A câmara clara* escondem na verdade uma maneira de Barthes homenagear à mãe Henriette Barthes, pois a soma das referências iconográficas no final do livro intituladas “Álbuns e revistas” dá um total de 12, somados aos 48 fragmentos e as 24 fotografias que compõem a obra chega a números finais de 84 (exatamente a idade da mãe de Barthes quando veio a falecer notaram alguns, sublinhando a coincidência).

A metodologia flutuante e o corpus

A câmara clara era um livro ansiosamente aguardado, com grande expectativa, principalmente na comunidade fotográfica. Todos queriam ver o que o autor de *Mitologias*, *Fragmentos de um discurso amoroso*, entre outras obras de sucesso, tinha a dizer a respeito da fotografia. Aparentemente de uma grande expectativa, surge uma grande e óbvia surpresa: Barthes não escreve uma teoria da imagem fotográfica, no sentido canônico do termo, para decepção de muitos. Longe de ser um labirinto intransponível de significantes que impossibilitaria uma leitura da obra, com um conhecimento meramente racional do assunto, *A câmara clara*, se dispõe ao devaneio, a uma leitura sem amarras. Como nos diz Entler, mais do que construir uma teoria, Barthes “prefere falar da experiência de estar diante de algumas imagens”¹⁷⁵. Perrone-Moisés vai além ao afirmar:

Nada mais deprimente que ver os textos de Barthes considerados como objetos intelectuais, de encontrá-los resumidos, analisados e discutidos do ponto de vista de sua cientificidade, de seu valor heurístico, de seu aporte metodológico, de seu engajamento político. Ver essa *pensividade* interrogada como um *pensamento*, essa *voz* interpelada com a de um *sujeito*, esse *regente* visto como professor, esse *escritor* visto como um *escrevente*¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ralph Sakonak. *Roland Barthes and the espectre of photography*. In: *L'esprit créateur*. Baltimore: Johns Hophins University Press, 1982, p. 64/65.

¹⁷⁵ Ronaldo Entler. *Para reler A câmara clara*. In: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP – FACOM – n. 16, p. 5.

¹⁷⁶ Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 34. Originalmente esse texto foi apresentado com o título “Le langage de Barthes”, na *La Quinzaine Littéraire*, 16 a 31/07/1974, p. 23/24.

Em sua extensa obra, Barthes nunca chegou a formular uma teoria da fotografia nos moldes tradicionais, quando muito nos indicou pistas de como ler essas imagens começando pelas identificações dos pares contrários *óbvio* e *obtusos* no ensaio dedicado ao cineasta Eisenstein, intitulado *O terceiro sentido: notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein* e, posteriormente, em *A câmara clara*, com os *sui generis* conceitos de *studium* e *punctum*. Contudo, mesmo que esse textos sejam de extrema importância, hoje clássicos nos trabalhos dedicados à imagem fotográfica, mesmo assim, não se pode afirmar que tais trabalhos fundem uma semiologia da fotografia, pelo menos não no sentido estrito e científico reclamado por muitos teóricos. Em seu *Dicionário de Semiótica*, A. J. Greimas e Joseph Cortés definem semiologia distinguindo-a de semiótica:

O termo **semiologia**, que se mantém, em concorrência com semiótica, para designar a teoria da linguagem e suas aplicações a diferentes conjuntos significantes, remonta a F. de Saussure, que fazia ardentes votos pela constituição, sob esse rótulo do estudo geral dos “sistemas de signos” [...] O projeto semiológico, na medida em que se procurou desenvolvê-lo no quadro restrito da definição saussuriana (e fora de qualquer contato com as epistemologias das ciências humanas da época) – levando o “sistema” a excluir o processo semiótico e, por isso mesmo, as práticas significantes mais diversas; fazendo o estudo dos “signos”, inscritos na teoria da comunicação, consistir na aplicação quase mecânica do “signo linguístico”¹⁷⁷.

Não parece distinto o entendimento de Winfried Nöth que na obra *Panorama da semiótica: de Platão à Peirce* afirma:

No nosso século, o termo semiologia ficou ligado à tradição semiótica fundada no quadro da linguística de Ferdinand de Saussure e continuada por semioticistas como Louis Hjelmslev ou Roland Barthes. Sob essas influências, a semiologia permaneceu durante muito tempo como o termo preferido nos países românicos, enquanto autores anglófonos e alemães preferiram o termo semiótica. Alguns semioticistas, porém, começaram a elaborar distinções conceituais entre semiologia e semiótica: semiótica, designando uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos dos animais e da natureza, enquanto a semiologia passou a referir-se à teoria dos signos humanos, culturais e, especialmente textuais¹⁷⁸.

O termo semiótica não é novo, já era usado pelos gregos (*sêmeiôtikê*), derivando da raiz *sêmion*, traduzida por *signo*. No sentido peirceano do termo, semiótica é sinônimo de lógica, e manifesta-se como uma teoria totalizante de todos

¹⁷⁷ A. J. Greimas & J. Courtés. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 444.

¹⁷⁸ Winfried Nöth. *Panorâmica da semiótica – de Platão à Peirce*. Annablume, 2008, p. 23.

os processos sgnicos, sejam eles humanos ou não. Já a semiologia cuida da produo do sentido, limitando-os aos discursos sociais. Barthes, inicialmente segue essa linha pois pertenceu ao movimento estruturalista¹⁷⁹, uma escola de pensamento que colocou de um novo modo a questão do homem como objeto de ciência. Para Francis Wolff, o grande desafio das Ciências Humanas da época era resolver a seguinte questão: “como  possível fazer do homem um objeto legítimo de ciência, preservando uma posio legítima, mas distinta, para o sujeito da ciência?”¹⁸⁰. Num dado momento do século passado (principalmente a década de 1960), disciplinas díspares, até então, e que tratavam do homem independentemente (antropologia, psicologia, história etc.), se ligaram  sombra de um mesmo e novo modelo científico. Vale lembrar que o estruturalismo não se coloca como proposta filosófica, mas como método. Tal paradigma pretendia que os objetos, as palavras, os signos e, conseqüentemente, o homem não poderiam existir por e para si mesmos, mas apenas pelas identidades e diferenças que os separavam e/ou os ligavam.

Ao estudar as estruturas (nas línguas, nas regras de parentesco, nas relaes sociais, no inconsciente etc.), as Ciências Humanas assumiam um objeto invariável, formal e estritamente determinado (como  o objeto da Matemática), que nada devia às variaes locais, aos pontos de vista individuais ou  consciência dos agentes.¹⁸¹

O movimento estruturalista francês tem como base de sustentao os estudos do suo Ferdinand de Saussure, dos trabalhos formalistas russos e do Círculo Linguístico de Praga, que fornecerão subsídios para o surgimento de duas novas mterias no ramo do conhecimento: a Linguística Estrutural e a Semiologia. A fala de Barthes brota, conjuntamente com outras tantas vozes de destaque, nesse momento histórico e atrelado fortemente ao estruturalismo pela via semiológica. Contudo, Barthes jamais se colocou como um fervoroso seguidor, seja das doutrinas ali pregadas, seja do cientificismo apregoado a todos os pulmões pelos seguidores mais

¹⁷⁹ Não nos concerne neste trabalho realizar um panorama do movimento estruturalista, tampouco tentar justificar uma possível fidelidade barthesiana ao movimento. Cito como virtuais fontes os trabalhos de François Dosse – *História do Estruturalismo I e II*; Francis Wolff – *Nossa Humanidade*. O primeiro capítulo da tese de Rodrigo Fontanari – *Roland Barthes e a Fotografia – a verdade da máscara* serve como um bom guia introdutório além, é claro, das obras do mestre fundador do movimento Ferdinand de Saussure – *Curso de linguística geral* e mais recentemente vertido para o português *Escritos de linguística geral*.

¹⁸⁰ Francis Wolff. *Nossa humanidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 70.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

ortodoxos do movimento, como Greimas, por exemplo, sobre o qual o crítico Haroldo de Campos diz:

Neste ponto Barthes é muito diferente de Greimas, que constitui uma teoria canônica e disseminou pelo mundo formulários e prosélitos... Direi que o espírito barthesiano tem dois vértices: um sistemático, apolíneo, disfórico, do qual saem os namoros com a ciência, as tentativas de método e rigor (*Elementos de semiologia* e *Système de la mode*, este de 1967, pertencem a esse canteiro de trabalho; outro a-sistemático, dionisiaco, eufórico, jubilante: é seu polo predileto, que tende, com o tempo, a ser ostensivo, enquanto o outro se torna recessivo; dele se irradia a crítica-escritura, o “prazer do texto”, o “texto plural”, o éden do significante¹⁸².

Barthes vaga pela “vaga” estruturalista como um sujeito à parte. Se foi representativo no movimento estruturalista, podemos afirmar que não o foi pelo fato de segui-lo obedientemente, mas pela incrível capacidade de se inquietar, mudando de lugar constantemente, alterando os pontos de vista e escapando às tentações teóricas tão robustas naquele momento. Sendo capaz, inclusive, de formular uma possível estagnação e morte do movimento. Segundo o próprio Barthes:

O estruturalismo não retira do mundo a história: ele procura ligar a história não somente conteúdos (isto foi feito mil vezes), mas também formas, não somente o material, mas também o inteligível, não somente o ideológico, mas também o estético. E precisamente porque todo pensamento sobre o inteligível histórico é também participação nesse inteligível, pouco importa, sem dúvida, ao homem estrutural o fato de durar: ele sabe que o estruturalismo é também ele uma certa *forma* do mundo, que mudará com o mundo¹⁸³.

Barthes, de certa maneira, tenta construir, principalmente, na década de 1960, um sistema semiológico moldado restritamente ao modelo estrutural francês de encarar os signos. Contudo, sabemos que, a partir da década de 1970, sutilmente, Barthes vai se despedindo desse mundo de amarras terminológicas tecnicistas, migrando degrau a degrau para novas maneiras de pensar os signos epistemologicamente. Esse afastamento dos métodos, ditos científicos, pode ser percebido em algumas passagens de *Roland Barthes por Roland Barthes*, vejamos uma delas:

Ele suspeitava da ciência e a censurava por sua *adialforia* (termo nietzschiano), sua in-diferença, aquela indiferença que os sábios

¹⁸² Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 123.

¹⁸³ Roland Barthes. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 56.

transformam em Lei, da qual eles se constituem procuradores. A condenação caía por terra, entretanto, cada vez que era possível dramatizar a Ciência (devolver-lhe um poder de diferença, um efeito textual); ele gostava dos sábios nos quais podia descobrir uma perturbação, um sobressalto, uma mania, um delírio, uma inflexão [...] Assim, pensava ele, foi por não ter sabido *exaltar-se* que a ciência semiológica não evoluiu muito bem: muitas vezes ela não era mais do que um murmúrio de trabalhos indiferentes, que indiferenciavam o objeto, o texto, o corpo. Como esquecer, entretanto, que a semiologia tem alguma relação com a paixão do sentido: seu apocalipse e/ou sua utopia¹⁸⁴.

Barthes se mostra aqui como um pensador que está cada vez mais inclinado a abandonar de vez toda a aspiração, que talvez tenha tido um dia, de se tornar um cientista da semiologia, um teórico *strictu sensu* do signo. Ao contrário disso, ele se aproxima, cada vez mais do prazer do texto, da escritura, do neutro. Nas palavras de Perrone-Moisés, “é a escritura que embaralha as cartas e é diante dela que os linguistas recuam”¹⁸⁵. É esse novo estilo de se pensar a semiologia que autoriza Barthes a ultrapassar o mitólogo da década de 1950 e o cientista metodológico de 1960. O Barthes político que enxergava na linguagem a manifestação das instâncias do poder, reivindica para si o prazer, o simples gozo da escritura. A utopia (“a utopia permite essa nova semântica”, dizia ele)¹⁸⁶ ganhará cada vez mais espaço em seu pensamento, até chegar aos últimos cursos no *Collège de France* e no livro *A câmara clara*, e ao que ele veio a chamar de *diabrura* do signo, buscando saída nas formas vazias, tautológicas, sentimentais, como a fotografia e o haikai.

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição?¹⁸⁷

Esse trecho inicial de *O prazer do texto* nos dá a noção exata de que Barthes tinha a consciência, desde a primeira obra, dos enormes problemas que enfrentaria e

¹⁸⁴ Id. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 178/179.

¹⁸⁵ Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 36.

¹⁸⁶ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 91.

¹⁸⁷ Id. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 07/08.

do repúdio que o trabalho intelectual dele causaria junto a alguns, situação que vai se estenderia por toda a vida do autor. É a superação do projeto estruturalista que o levará a buscar o significante puro, a utopia do “grau zero”, sonhando com linguagens isentas de sentido. O Neutro será o termo final desse movimento.

A supervalorização do referente, é um dos traços mais fortes da teoria da fotografia que se encerra em *A câmara clara*.

Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios¹⁸⁸.

O referente, o real que adere, é inadmissível no escopo da semiologia estruturalista. A dificuldade imposta por Barthes a uma leitura semiológica tradicional de *A câmara clara*, é enorme, visto que o livro é tão poeticamente “impuro” quanto o autor que um dia assim se definiu. Barthes não fornece uma dica sequer, uma metodologia aplicável, para a leitura do livro, quando muito nos situa diante de um possível caminho, a partir dos pares opostos *studium* e *punctum*.

O próprio autor, antevendo os problemas com as expectativas em torno do último livro, afirma, numa entrevista a Angelo Schwartz e Guy Mandery:

Esse livro vai decepcionar os fotógrafos. Isso dito sem coquetismo, mas por honestidade. Porque não é nem uma sociologia, nem uma estética, nem uma história da foto. É antes uma fenomenologia da fotografia. [...] O método que tenho seguido para essa reflexão é inteiramente subjetivo¹⁸⁹.

Se *A câmara clara* não se encaixa em nenhum modelo anterior, dificultando a um leitor mais ortodoxo penetrá-la, por outro lado, a última obra barthesiana, coloca-nos diante de uma liberdade interpretativa que foge aos limites da idéia de signo amparado numa teoria linguística ou semiológica. Para Motta e Fontanari, em artigo escrito a duas mãos, Barthes parece estar mais próximo, nesse momento da escritura, “[...] de uma idealização estética do vazio dos signos [...]”¹⁹⁰, do que

¹⁸⁸ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15.

¹⁸⁹ Id. *O grão da voz. Entrevistas – 1962-1980*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 499.

¹⁹⁰ Leda Tenório da Motta & Rodrigo Fontanari. *Roland Barthes em A câmara Clara, o semiólogo infiel*. São Paulo: USP: Revista Matrizes, vol. 06, num. 01, 2012, p.166.

submisso à prepotência da fala científica. Num fragmento do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, intitulado “O discurso estético”, Barthes afirma:

Ele tenta desenvolver um discurso que não se enuncie em nome da lei e/ou da Violência: cuja instância não seja nem política, nem religiosa, nem científica; que seja de certa forma, o resto e o suplemento de *todos* esses enunciados. Como chamaríamos esse discurso? *Erótico*, sem dúvida, pois ele tem a ver com o gozo; ou talvez ainda: *estético*, se previrmos submeter pouco a pouco essa velha categoria a uma ligeira torção, que a afastará de seu fundo regressivo, idealista, e a aproximará do corpo, da deriva¹⁹¹.

Ao optar pelo discurso estético, não-técnico, o que Barthes parece nos dizer é que a fotografia (poderia ser qualquer outro objeto) é simplesmente uma desculpa, uma válvula de escape, para o exercício maior de sua escritura. Escritura paradoxal que nos joga diante de fotografias, mas que se sobressai para além das fotos, num texto ricamente poético, e mais, incontestavelmente, aberto ao devaneio interpretativo. Campos chega a afirmar que, mesmo na fase mais radicalmente estruturalista, Barthes nunca deixou de lado a rebeldia, “a face sublevada dos signos”. Para ele, é “este o Barthes que (...) mais solicita a posteridade, mais desgarrar para o futuro”¹⁹². Esse Barthes rebelde é o que conduz o leitor diante desse emaranhado de prazer chamado *A câmara clara*. Advém novamente de Campos o esclarecimento de que Barthes:

Em 1968, num ensaio sobre “Linguística e Literatura”, propôs mesmo que a Semiologia do discurso assumisse, como “tema de contestação”, as obras “ilegíveis”, aquelas “não-classificáveis segundo as normas tradicionais”, que “subvertiam as próprias noções de poesia ou narração”, configurando um novo tipo de produção escritural, regido por uma lógica não-monovalente, não linear, mas de ruptura, o *texto*¹⁹³.

Além da liberdade textual, talvez seja oportuno pôr em relevo que *A câmara clara* fala de um tipo específico de fotografia, o retrato. E é esse encantamento com os retratos, que permite a Barthes colocar em prática a metodologia poético-sentimental

¹⁹¹ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 97.

¹⁹² Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 125/126.

¹⁹³ Ibid., p. 125.

da fotografia. Transparece, inclusive, um crivo subjetivo na escolha das fotos que ilustram o livro, possibilitando assim comprovar a teoria buscada por ele.

Barthes não foi o único intelectual no século XX a se render ao retrato. Walter Benjamin, em a *Pequena história da fotografia*, vê no primeiro decênio da fotografia o seu apogeu, pois o retrato antecede à industrialização posterior da fotografia. O texto benjaminiano, juntamente com *A câmara clara*, são sem dúvida a fundação teórica inicial e fundamental do século XX. Críticos contemporâneos, como Geoffrey Batchen, estabelecem relações bastante íntimas entre as duas obras. Num artigo intitulado *A câmara clara – outra pequena história da fotografia*¹⁹⁴, Batchen propõe que o livro - onde se deve procurar um caminho para os inúmeros questionamentos que a fotografia propõe contemporaneamente - é sem dúvida, *A câmara clara* de Roland Barthes.

Como é que se pode incorporar as diversas maneiras pelas quais a fotografia tem sido usada e compreendida em todo o mundo, bem como as diferentes fotografias que circulam no interior de nossa cultura? O conjunto dessas questões constitui o problema que agora enfrenta nossa disciplina; a necessidade de uma transformação sistemática na maneira como a história da fotografia é representada, de forma que essa história possa, pela primeira vez, lidar com a fotografia nos seus muitos aspectos e manifestações. Quero propor aqui, que um dos lugares onde podemos procurar por um modelo para conceber tal história é a pequena história da fotografia de Roland Barthes, no seu último livro *A câmara clara*.¹⁹⁵

O livro é sem dúvida de árida leitura. Éric Marty confessa a dificuldade de entender completamente Barthes: “... fico com a impressão de estar lendo sem entender nada, como se o livro fosse oco de sentido. E isso acontece com a maior parte dos textos, inclusive *A câmara clara*”.¹⁹⁶ Isso aconteceu com muitos outros leitores da obra. De acordo com Gabriel Bauret, o livro *A câmara clara* “é o mais paradoxal que foi escrito sobre a fotografia”.¹⁹⁷ Apesar disso, o último livro de Barthes, prossegue sendo instigante por suas perspectivas inéditas. De fato, se num

¹⁹⁴ Geoffrey Batchen. *Camera lucida – Another little history of photography*. In: *Photography degree zero – reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Tradução livre nossa. Massachusetts: MIT, 2009.

¹⁹⁵ Geoffrey Batchen. *Camera lucida – Another little history of photography*. In: *Photography degree zero – reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Tradução livre nossa. Massachusetts: MIT, 2009, p. 259.

¹⁹⁶ Éric Marty. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 49.

¹⁹⁷ Gabriel Bauret. *De l'esquisse d'une à la dernière aventure d'une pensée*. In: François Wahl. *Roland Barthes et la photo: le pire des signes*. Paris: Contrejours, 1990, p. 07.

ensaio como *A mensagem fotográfica* a preocupação de Barthes se direciona a um tipo específico de imagem fotográfica: a fotografia de imprensa, em *A câmara clara*, as coisas tendem a se complicar, pois Barthes busca a essência da fotografia. Aliada a esse propósito ontológico, temos também posicionamentos relativos ao campo fotográfico que se estendem da antropologia, ao tempo, à história, à loucura e à morte. Tudo isso temperado com uma metodologia individual, “eu chegava a essa ideia bizarra: por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)?”¹⁹⁸.

Barthes propõe ao leitor a mesma liberdade e responsabilidade a qual ele está sujeito: a liberdade do olhar. Não com as correntes da cientificidade de uma semiologia aplicada, mas como quem busca o grau zero da imagem, o branco da linguagem. Barthes escreve esse último livro como um *Spectator* e não como um *Operator*. Se em *A câmara clara*, Barthes deixa bastante claro que numa fotografia sempre co-existem dois observadores: o fotógrafo (aquele que tira a foto) e o leitor da imagem depois de processada (o espectador). O espectador, para Barthes, desde *O grau zero da escritura* e *A morte do autor*, é impelido, convidado, a participar da festa signica do texto sem exigir desse texto uma interpretação finalizante. Da mesma forma nos livros da última fase, particularmente, naqueles em que a fotografia se encontra lado a lado com a escritura, Barthes solicita aos leitores a delicadeza de se postarem diante dos signos de forma a situá-los não-hierarquicamente. Na abertura de *O império dos signos*, Barthes sugere:

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 signos¹⁹⁹.

Essa fala parece ter par com a justificativa do uso das fotografia em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

¹⁹⁸ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 19.

¹⁹⁹ Roland Barthes. *O império dos signos*. Tradução Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 05.

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário)²⁰⁰.

O imaginário que, de certa forma, está presente em praticamente todas as obras de Barthes da década de 1970 levará, inclusive, críticos como Margaret Olin²⁰¹, a levantar a hipótese de que a fotografia do “jardim de inverno” - espinha dorsal de *A câmara clara* - sequer tenha existido, sendo uma espécie de lembrança imaginária. Olin sugere que as passagens arbitrárias de uma foto a outra, bem como a própria escolha de tais imagens, não passem de ficção, exercício de escritura. Como o próprio Barthes afirma: “(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim)”. Batchen ao comentar o texto de Olin, numa passagem de *Outra pequena história da fotografia*, se pergunta: “Será que Barthes só a concebe [**a foto do Jardim de inverno**] como arquétipo ficcional, como arqueo-fotografia? Se assim for, é uma estratégia retórica inteligente. Seja real ou imaginária o seu lugar no livro é um espaço em que todos os leitores projetam o seu próprio *punctum*, protagonizam a sua própria relação primária com um ente querido”.²⁰² Barthes, como escritor, parece, nesse momento, sempre que assim julga necessário, estar decidido a embaralhar as cartas da ficção e da realidade.

Para esse derradeiro Barthes, a indistinção entre ficção e ciência, entre o particular e o universal irá se diluindo. De mais a mais, Barthes, em *A câmara clara* convida o leitor a se colocar na situação na qual ele próprio Barthes se encontra: “...um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar um outro olhar”²⁰³. Ao buscar o *noema* da fotografia, a essência dela, por assim dizer, o “isto aconteceu, existiu”, Barthes reafirma, contrariando as correntes teóricas em voga, a exatidão de que o objeto fotografado é uma emanção luminosa real, a qual vem tocar o espectador em outro tempo com sua irradiação.

²⁰⁰ Id. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 13.

²⁰¹ Margaret Olin. *Touching Potographs: Roland Bart's "mistaken" identity*. In: Geoffrey Batchen. *Photography degree zero – Reflactions on Roland Barthe's Camera Lucida*. Massachussets: MIT Press, 2009, p. 75/90.

²⁰² Geoffrey Batchen. *Photography degree zero – Reflactions on Roland Barthe's Camera Lucida*. Massachussets: MIT Press, 2009, p. 261. Tradução livre nossa, bem como o negrito.

²⁰³ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 79/80.

O título, *A câmara clara*, por si só, já é instigante. Segue na direção oposta da “câmara escura” ou “caixa preta”, dispositivo que deu origem às câmeras fotográficas contemporâneas. Segundo Dubois²⁰⁴, sabe-se que a *camera obscura* era usada por pintores e cientistas ocidentais, desde o Renascimento, para a reprodução de paisagens ou simplesmente para observá-las. Contudo, podemos considerar que o dispositivo ótico que irá originar o processo fotográfico já estava pronto no século V a.C, quando da descoberta do princípio da câmara escura²⁰⁵, pelo chinês Mo Tzu. No ocidente, os primeiros relatos explicativos sobre a câmara escura nos indicam Aristóteles como conhecedor do dispositivo. Séculos se passaram, contudo, sem que houvesse qualquer interesse da classe científica ocidental pelas novas possibilidades visuais proporcionadas pela caixa preta. Um relato do vanguardismo oriental conta que um pesquisador árabe, Al Azen, por volta do início do século XI, construiu uma enorme caixa preta para, de dentro dela, observar eclipses solares na corte de Constantinopla.

A utilização mais generalizada das câmaras escuras tem antecedentes mais remotos e, pelo seu aspecto, apresentam-se com antepassadas das câmeras fotográficas. Quem não presenciou já a imagem invertida, numa parede branca ou no teto de uma sala escura, que se projeta através da fresta de uma janela? Este é o princípio da câmara escura. Já o conhecia Aristóteles e o óptico árabe Al Azen²⁰⁶.

A partir dessa data só se ouvirá falar da câmara escura na Renascença, quando esse dispositivo ótico se tornará comum na observação de eclipses e no auxílio da confecção de pinturas. Sougez afirma: “Séculos mais tarde, cerca de 1515, Leonardo da Vinci, nos seus apontamentos, descreve minuciosamente uma câmara escura e não limita sua utilização à observação do sol”²⁰⁷.

Com o uso cada vez mais constante, não demoraria muito para que os avanços técnicos da ótica beneficiassem também a caixa preta. Constantes adaptações irão

²⁰⁴ Philippe Dubois. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, p. 130/131/132.

²⁰⁵ A Câmara Escura é um compartimento estanque à luz, possui um orifício de um lado e a parede oposta interna pintada de branco. Todo objeto posto diante do orifício, do lado de fora da Câmara, projeta sua imagem invertida sobre a parede branca.

²⁰⁶ Marie-Loup Sougez. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001, p. 18/19.

²⁰⁷ Ibid. p. 19.

contribuíram para a melhoria cada vez mais acentuada das imagens projetadas. Duas dessas melhorias ficaram definitivamente para a história da fotografia. A primeira grande mudança inserida na Câmara será realizada por um italiano chamado Girolano Cardano, em 1550, com a utilização de uma lente biconvexa, inserida no orifício da caixa preta para melhorar a nitidez da imagem, já que se necessitava de mais luz para a visualização da cena era necessário aumentar o tamanho do orifício, causando assim um desfocamento acentuado da imagem projetada. A lente biconvexa isoladamente não proporcionava um controle preciso da luminosidade e do foco. A invenção de um outro italiano, Danielo Bárbaro, em 1568, solucionou o problema. Ele criou um dispositivo de controle inserido entre a lente e o corpo da *câmara escura* para regular manualmente a quantidade de luz que entraria na câmara, para dar total controle de foco da imagem. A esse dispositivo Danielo Bárbaro chamou de diafragma. Precisamente no século XVI, todo problema ótico da fotografia já estava resolvido.

O termo *câmara clara*, utilizado por Barthes como título do livro, refere-se a um invento do século XIX, em 1807, que tem como mentor Willian Hyde Wollaston. De certa maneira, a descoberta de Wollaston segue o mesmo princípio da *câmara obscura*, ou seja, ambas funcionam como dispositivos de cópia direta sem intermediações, entre o objeto representado e o aparelho. Contudo, na *câmara clara*, a imagem só é fixada no papel por meio da intervenção da mão humana que reproduz o que lhe é dado ver diretamente. Barthes, como um fascinado pelos filigranas, pelos trabalhos artesanais, pela “aura” da imagem única, parece ter encontrado no termo, uma espécie de refúgio diante do mecanicismo industrializado, comum à maioria das imagens fotográficas. A *câmara clara* representaria para ele, como uma forma de humanização corporal do ato fotográfico o qual, necessariamente depende da intervenção artística em seu processo. No caso da *câmara obscura*, o processo é complexificado, principalmente, quando se unem princípios óticos à química. Para Machado:

a fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas uma das técnicas constitutivas da fotografia; a câmera fotográfica, porém, já estava inventada desde o Renascimento, quando proliferou sob a forma de aparelhos construídos sob o princípio da *camera obscura* [...] Os pintores renascentistas utilizavam com muita frequência esses aparelhos, pois eles pareciam favorecer uma reprodução mais “fiel” do mundo visível²⁰⁸.

²⁰⁸ Arlindo Machado. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 30.

O que faltava para que a câmara escura deixasse de ser um mero aparelho de observações de imagens passageiras era a criação de um meio de fixar suas projeções luminosas numa superfície. Isso só se tornaria possível com a união entre a ótica e a química. Faz-se interessante notar que Barthes, mesmo com todo o realismo radical que sustentava para as imagens fotográficas, colocando-as inclusive no patamar de relíquias, tenha optado dar ao livro o título de um processo manual, que apenas remotamente se parece com o que se chama fotografia, a qual é o objeto do livro. Ademais, ao se encantar pela *câmara clara* e o método próprio dela, Barthes parece querer dizer que, mesmo com a invenção das máquinas fotográficas, as quais dispensam qualquer ato humano no feitio da fotografia, com exceção do olhar seletivo, algumas imagens mecânicas podem ainda manter o romantismo humanizante das obras artísticas, tão queridas pelo mestre. Mais que isso, o título *A câmara clara* é acrescido de um subtítulo que merece consideração: *Nota sobre a fotografia*. A palavra “nota”, escrita no singular, pode remeter ao sentido de “escrita”, “comentário”, “anotação” sobre a imagem fotográfica. Mas, subjacente a esse sentido, podemos especular que “nota” pode estar associada à marca, à índice no sentido peirceano, e, conseqüentemente, a *punctum*, a foto que fere e gera o discurso do sentimento. Barthes nos abre ainda uma outra virtualidade do termo. Em um trecho de *A câmara clara* diz: “A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de ‘discrição’, mas de música”²⁰⁹. Nessa perspectiva de entendimento, “nota” remete à música, ao devaneio absorto em si próprio, quando a fotografia se libera, como uma nota sincopada entre extremos contraditórios.

Para além do título “misterioso”, Barthes reúne em *A câmara clara*, um *corpus* fotográfico de respeito. Barthes busca nas revistas e jornais franceses da época as imagens que farão parte do livro. Recentemente, foi lançado na França uma versão ilustrada de *Mitologias*, intitulada *Illustrer les Mythologies* de Jacqueline Guitard, que nos dá uma ideia das fontes fotográficas que Barthes usou para confeccionar a obra. Essa panorâmica sobre o livro *Mitologias* serve de base, de guia, para sabermos de onde eram provenientes as fotografias usadas também em *A câmara clara*. Barthes cita no final do livro, as referências bibliográficas de álbuns e revistas, onde podemos

²⁰⁹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 84.

destacar o *Nouvel Observateur* e a *Photo*, além de livros sobre fotografia e catálogos de exposição. Apesar de ser um *corpus*, digamos de respeito, devido aos nomes dos fotógrafos escolhidos, mesmo assim, a escolha carece de uma lógica interna que pudesse sugerir uma linha de raciocínio, uma narração, uma certa estética para além do retrato. Fontanari conta-nos que Denis Roche, fotógrafo e amigo de Barthes, afirmava: “Quando olhamos, no final do livro, o índice das fotos utilizadas e dos nomes dos fotógrafos, isso não rima com nada, verdadeiramente com nada...”²¹⁰. Se Barthes não nos dá, na seleção das imagens, uma coerência narrativa de qualquer espécie, por outro lado seu espírito de curador, nos presenteia com um apanhado de fotografias que percorre praticamente toda a história da fotografia até então. Sendo oito imagens do século XIX e as restantes do século XX, a escolha barthesiana não tem, aparentemente, a intenção de causar impacto com fotos espalhafatosas; ao contrário, as imagens são escolhidas por permitirem de certa maneira a deriva do texto. Como dito anteriormente, Barthes tinha uma predileção especial pelos retratos, em *A câmara clara*, isto se torna patente. A maioria dos retratos remetem à alcova, o particular, aos segredos e a mimos da vida privada, repleta de emoções contidas, gestos amorosos, delicadezas subjetivas, máscaras. Para justificar como o livro foi construído, Barthes diz o seguinte:

Coloco-me diante de algumas fotografias escolhidas arbitrariamente e procuro refletir para ver o que a minha consciência me diz da essência da fotografia. É, pois, uma método fenomenológico. O método que tenho seguido para essa reflexão é totalmente subjetivo. Ele pode decompor-se em dois tempos. Num primeiro tempo, procurei saber por que certas fotografias me tocavam, me intrigavam, me agradavam, me concerniam, e por que outras não. É um fenômeno muito geral, há milhares de fotos que não me dizem absolutamente nada. É preciso ser muito brutal sobre isso²¹¹.

Barthes assume tornar-se o guia do próprio prazer de sentir desejo por certas fotografias e procura de alguma forma modelar uma cientificidade, buscando na análise semiológica um certo ponto de controle, para saber o motivo de algumas fotos lhe tocarem e outras não. Barthes chama de “tilt” (inevitável pensarmos no *satori* e no *punctum*) o sentimento que o leva a determinadas fotos e não a outras. Mesmo assim,

²¹⁰ Denis Roche *apud* José Rodrigo Paulino Fontanari. In: *Roland Barthes e a fotografia: a verdade da máscara*. São Paulo: PUC, 2012. Tese de doutoramento, p. 56.

²¹¹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.

esse “tilt” não permitia a ele definir as oposições que separavam a fotografia dos outros tipos de representação. Barthes passa então a interrogar, na segunda parte do livro, não mais apenas os retratos da vida privada, mas uma foto privada relacionada afetivamente a ele – a foto do “Jardim de Inverno”. Segundo Barthes: “foi refletindo sobre uma certa fotografia de minha mãe que pude avançar em uma certa filosofia da fotografia [...] Essa filosofia se desvendou como uma filosofia que coloca em relação a fotografia e a morte”²¹². Aliás, a morte é um outro importante guia na leitura de *A câmara clara*, talvez tão importante quanto os, agora, clássicos conceitos de *studium* e *punctum*. A morte é colocada por Barthes como parte da trama intrincada que o leitor terá que percorrer para penetrar no livro. Como o próprio Barthes afirmou, *A câmara clara* tenta explorar a fotografia pelo modo de pensar fenomenológico. No livro, a fotografia aparece, ou tenta aparecer, como uma imagem que atinge uma consciência, que, fundamentalmente, lastima a imagem de um objeto ou indivíduo ausente, ao contrário de deleitar-se com sua aparição no tempo presente. É o deslumbramento do espectador melancólico. Se a fotografia é a prova de que algo realmente aconteceu, esteve lá, no passado; mas, em último caso, também se refere ao futuro absoluto, cristalizado, à morte. Ela circula, então, entre tempos diferentes, como um poema japonês, obrigando-nos a enfrentar, sem subterfúgios, a dura e efêmera realidade. Nas palavras de Barthes:

Caso se queira falar realmente da fotografia num nível sério, é preciso relacioná-la com a morte. É verdade que a morte é uma testemunha, mas é uma testemunha daquilo que não é mais. Ainda que o sujeito continue vivo, é um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais. E isso é um traumatismo renovado. Cada ato de leitura de uma foto, e há bilhões num dia do mundo, cada ato de captura e leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não é mais, quer dizer, com a morte. Creio que é assim que vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre²¹³.

Parece ser por meio da morte que Barthes gera a possibilidade de que o *locus universalis* do método científico, buscado por ele, se reconheça no *locus singularis* de cada foto produzida e, sentimentalmente, abordada: todos, necessariamente, passam por ela. Em *A câmara clara*, Barthes cria um imaginário a partir da morte da mãe. E a fotografia dá ocasião a Barthes para evocar para si a função de escritor.

²¹² Id. *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 501.

²¹³ Roland Barthes. *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 498.

Lembremos que Barthes, desde os primeiros ensaios sobre a fotografia, sempre tratou as imagens fotográficas como linguagem. E, apesar de acenar para a possibilidade de uma “mensagem sem código” do signo fotográfico, honrando suas bases teóricas primeiras, herdadas de Saussure, ele continua acreditar que, inevitavelmente, a linguagem verbal molda o entendimento de todos os outros objetos da atividade intelectual humana. Podemos perceber bem esse posicionamento científico no livro de 1964, *Elementos de Semiologia*:

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma: qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem [...] nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. Enfim, de um modo geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos *significados* possam existir fora da linguagem²¹⁴.

Não se pode afirmar pela fala acima que Barthes esteja justificando o fato de não mostrar ao leitor de *A câmara clara* a foto do “Jardim de Inverno”, como o querem alguns comentadores da obra. Conjecturar, que a morte da mãe, em 1977, tenha sido o catalisador do livro soa bem menos especulativo. Todavia, um livro apenas sobre o luto não seria suficiente para sustentar uma reflexão ontológica sobre o objeto fotográfico ao qual Barthes se propõe; contudo, estava ali a oportunidade de falar sobre fotografia(s) e temas que, indiscutivelmente, o perturbavam naquele momento: a morte e a memória, tendo como fundação uma semiologia *sui generis*. Diferentemente de autores como Machado e Flusser, só para citar os que propagaram esse posicionamento entre nós, e que viam no instrumento fotográfico uma ferramenta ideológica com sua intencionalidade já disposta na própria estrutura ótica do aparelho. Barthes, procura, no último livro, no choque emocional que certas fotografias causam, por conta da referencialidade, o fato traumático que torna certas fotografias objetos para além das denúncias das lutas políticas e ideológicas, alçando-as a fatos emocionais e sem as amarras da simbologia da linguagem. *A câmara clara* leva à cena a experiência de Barthes em escrever de uma forma inovadora, misturando expressão e análise, no intento de harmonizar dois estímulos contraditórios dentro de um mesmo objeto, no caso a fotografia. É onde Barthes tenta vencer a inquietação de ser um pensador dividido entre dois extremos: o pensador criativo e o pensador

²¹⁴ Roland Barthes. *Elementos de semiologia*. Tradução Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 12.

crítico. Barthes deixa, dessa forma, o leitor, numa encruzilhada, onde deve trilhar seu próprio caminho de entendimento, sempre dando a entender que no livro não há fechamento.

O *studium* e o *punctum*

A fotografia começa a ser pensada por Barthes, nesse último livro, a partir de dois termos latinos: *studium* e *punctum*. Sem dúvida, essa terminologia é uma das maiores contribuições que a obra *A câmara clara* deixou como legado. *Studium* e *punctum* são conceitos básicos na obra barthesiana. Vejamos a seguinte colocação:

eu constatava que algumas (fotografias) provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo²¹⁵.

Podemos divisar, a partir do texto acima, uma dicotomia acentuada no entendimento barthesiano da fotografia. O *studium* é um entendimento fotográfico atrelado à cultura, ao conhecimento técnico, ao óbvio. O *studium* é da ordem do método, da ciência, do conhecimento adquirido pela disciplina intelectual. O *studium* é codificado.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações²¹⁶.

Mas por quê Barthes escolhe essa terminologia entre outras possíveis? Grande conhecedor dos clássicos, Barthes foi buscar no latim o termo *studium* que vem do verbo *studare* e que para nós significa estudo. Que tipo de estudo? Do mundo, das convenções, regras, leis. Nada emotivo, comovente, lancinante. Isso fica para o par oposto, o *punctum*, que se origina do verbo *pungere*, entendido como perfurar, picar, furar. Em nossa língua, poderíamos dizer “ponto”. Por analogia, o *studium*,

²¹⁵ Roland Barthes. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 31

²¹⁶ Ibid. p. 45/46.

estaria relacionado ao ato fotográfico na forma da cultura, ciência, física, química. Tudo que engloba um prévio e/ou posterior controle do discurso imagético, do foco à escolha da lente, do tipo de filme, a história (como foi preparada, acaso ou teatro?). É direcionado às faculdades cognitivas. Faz parte das coisas reconhecidas, catalogáveis, nas quais o significado é sempre buscado e encontrado, tanto no que é denotado, quanto no que é conotado. O *studium* representa a cultura, é onde, para Barthes, a fotografia se amansa, deixa de delirar, “é como se recalçassemos a loucura profunda da Fotografia”²¹⁷. Se pudéssemos fazer um paralelo com textos anteriores de Barthes, diríamos que o *studium* seria sinônimo do “óbvio”.

Já o *punctum*, como uma ferida, emociona sem determinar a causa. É o indizível sensitivo que advém de uma fotografia (para alguns pesquisadores, como James Elkins²¹⁸, o conceito pode ser estendido a outros tipos de manifestações artísticas). O *punctum* está ligado umbilicalmente ao afeto, não é mais a razão que impõe as soluções, mas é o sentimento corporal que resiste inutilmente à sua presença. Nessa concepção, o *punctum*, fascina Barthes, por ser uma reação corporal, da linhagem do inefável: aquilo que numa alma (entendida aqui como ação cognitiva) só se manifesta em contenção, em silêncio, porque o significado verbal se cala. “Como *Spectator*, 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, penso”²¹⁹.

Barthes, contudo, nunca se colocou de forma a rejeitar o *studium*, pelo contrário. Como vimos nos trabalhos sobre fotografia, anteriormente publicados, é desse conhecimento que o semiologista francês se vale para julgar não só as fotografias, mas as imagens em geral. Segundo Entler, “esta é uma possibilidade que Barthes não menospreza, e podemos dizer que, como crítico e intelectual, o interesse que mantém pela fotografia se dá exatamente por esse viés”²²⁰. De qualquer forma o *studium* é previsível, repetitivo. Motta, num momento de sutil ironia nos diz: “O “*studium*” parece reconduzir o enfaro hamletiano, quatro séculos depois, com o

²¹⁷ Ibid., p. 26.

²¹⁸ James Elkins. *What do we want photography to be? A response to Michael Fried* In: Geoffrey Batchen. *Photography degree zero*. Massachusetts: MIT Press, 2011.

²¹⁹ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 39.

²²⁰ Ronaldo Entler. *Para reler A câmara clara*. São Paulo: Revista da FACOM, n. 16, 2006, p. 07.

sujeito melancolizado posto agora diante de uma outra mídia”²²¹. De outro lado, o *punctum* é a virtude presente em algumas imagens que as torna reféns da emotividade. Esse elemento emotivo é de difícil descrição. Mesmo originando-se da própria imagem, o *punctum* tem um poder atrativo que ultrapassa as descrições: espécie de ação conotativa que relaciona emotivamente o leitor ao signo fotográfico. Algo que dificilmente se pode compartilhar. Entler nos diz que, “nesta ordem de relação, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam”²²². O *punctum* funcionaria como um catalisador de emoções incontroláveis, o “detalhe que leva ao afeto”²²³. Sem compromisso com a significação, o *punctum* é fantasmático. Para Fontanari o problema levantado pelo *punctum* coloca Barthes diante de questionamentos sobre o signo linguístico, até então, nunca tocados por ele de forma tão heterodoxa:

Tomando a corrente de pensamento a que o autor pertenceu (e considerando todas as nuances de deslocamento), a escola do signo arbitrário, de matriz saussuriana, o conceito de *punctum* afugenta a arbitrariedade do signo. Para Barthes diante de uma ação *punctuosa*, temos o próprio objeto (é a luz que partiu do objeto e chamuscou os saís de prata. Não há mais arbitrariedade (injusta amarração), entre o objeto e sua representação (signo), e é aí que a linguagem cessa. Eis o sinistro, no sentido freudiano do termo, da fotografia²²⁴.

Essa fala do “próprio objeto” nos leva a pensar naquilo que Didi-Huberman definiu como homem tautológico. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), o crítico e historiador da arte francês, coloca-nos diante do paradoxo das imagens que, segundo ele, é construído a partir de nosso olhar diante do outro e que se exprime em dois pontos de vista antagônicos: *o homem de crença* e *o homem da tautologia*. O homem da crença procurará detectar nos objetos sempre algo além do que se vê; por seu turno, o homem da tautologia procura não ver nada além da imagem, sua manifestação física e temporal, aqui e agora: “Aparentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo o processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente da sua experiência do

²²¹ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011, p. 184.

²²² Ronaldo Entler. Op. Cit., p. 07.

²²³ Leda Tenório da Motta. Op. Cit., p. 31.

²²⁴ Rodrigo Fontanari. *Breves anotações pontuais sobre A câmara clara*. Anais VIII Congresso LUSOCOM. Santiago de Compostella, 2009, p. 908.

visível”²²⁵. Barthes se coloca de forma *punctuante*/tautológica diante da foto da mãe menina e não querará ver outra coisa senão o que vê no presente: a mãe ainda viva.

Barthes durante todo o percurso de *A câmara clara* irá distribuir inúmeras definições de *studium* e *punctum*. Claramente, o *punctum* é o preferido de Barthes. Ele aparecerá em muitos dos comentários a respeito das fotografia que ilustram o livro. Porém, é numa imagem apenas descrita verbalmente, a foto do *Jardim de Inverno*, onde a mãe recentemente falecida, aparece ao lado do irmão dela, num momento da infância de ambos, que o *punctum*, numa quase-imagem, ganha realmente a devida importância, como veremos. Por ora, vejamos algumas definições do próprio Barthes:

O *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado [...] Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica.²²⁶

Palavras como “detalhe”, “mal educado”, “indiferença ao saber cultural”, “não ser mais um signo, mas a coisa mesma” fazem parte do repertório barthesiano para definir o *punctum*. É legítimo apontar que, no decorrer do seu trabalho, Barthes nos dá a entender três variações do *punctum*. Num dado momento, no início, na primeira parte do livro, o *punctum*, está ligado a uma particularidade, a uma minúcia, que parte da imagem e vem tocar o espectador, sem que esse leitor possa insinuar que, de alguma forma essa singularidade partiu conscientemente de si. Todas as definições de *punctum*, originárias da primeira parte do livro sejam quanto às suas relações com a afetividade, de espaço, grau de regulação do espectador, forma de intervenção formam um cabedal bastante variado sobre uma mesma estrutura, vejamos alguns exemplos:

“[...] é o amor extremo”, “[...] pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, “o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal-educado”, “o *punctum*, tem mais ou menos uma força de expansão.

²²⁵ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 49.

²²⁶ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 71/73.

Essa força é frequentemente metonímica”, “[...] o detalhe é dado por acaso”²²⁷.

Já o *studium*, em toda a extensão do livro, aparece sempre ligado ao interesse geral, à cultura, à civilização normatizada, regras etc., nada de disposições afetivas:

O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos”²²⁸.

Essa rejeição gradual de Barthes ao *studium*, reflete bem a forma que adquire o pensamento desse último período barthesiano. Barthes, ao abdicar das posturas rigorosas da ciência, que subjuga as manifestações visuais aos métodos objetivos, ao governo dos modelos teóricos, parece se perguntar: qual é o papel do imaginário perante a fotografia que, nem de longe, pode ser encarada apenas, por filtros seletivos e hierárquicos? Barthes, parece ir pelo caminho “estranho” da recusa à racionalidade genuína e opta por uma senda mais suave: o caminho da combinação de idéias e da invenção.

Há milhões de imagens no mundo. E então, de repente, por volta de 1822, aparece um novo tipo de imagem, um novo fenômeno icônico, inteiramente e *antropologicamente* novo. É esta novidade que procuro questionar (interrogar) e, assim, recoloco-me na situação de um homem ingênuo, não cultural, um pouco selvagem, que não parasse de se espantar com a fotografia²²⁹.

Etienne Samain,²³⁰ sugere que Barthes nesse trecho, e em outros de *A câmara clara*, faz alusão (sem citar a fonte, como era de costume) ao livro de Claude Lévi-Strauss de 1962, *O pensamento selvagem* (1962). Esse fragmento aponta uma forte influência do pensamento de Lévi-Strauss na nova concepção barthesiana de abordagem do signo fotográfico, o deleite do imaginário:

²²⁷ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Todas as citações acima podem ser encontradas na primeira parte do livro. As páginas são as seguintes: p. 25, p. 46, p. 71, p. 73, p. 68.

²²⁸ Ibid., p. 47/48.

²²⁹ Id. *O grão da voz*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 499.

²³⁰ Etienne Samain. *O fotográfico*. Campinas: Editora Hucitec, 1998, p. 125.

[...] dois modos distintos do pensamento científico [...] dois níveis estratégicos, onde a natureza deixa-se atacar pelo conhecimento científico [...] O primeiro, aproximadamente ajustado ao da *percepção e da imaginação*, e o outro, deslocado como se as relações necessárias, objetivo de toda *ciência*... pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível, o outro mais afastado.²³¹

Pela citação acima, percebemos claramente de que lado o Barthes de *A câmara clara* se coloca. Esse Barthes final parece exigir voltar às demandas latentes do primeiro livro, *O grau zero da escritura* (1956), onde reivindicava um texto a salvo de toda dependência do significado, no qual as impressões sociais, ideológicas e mitológicas (no sentido político da “verdade”), seriam suprimidas pelo branco da linguagem: um modo de ser/fazer neutro, indolente, cético. A esse estado Barthes chamou de *Photography Degree Zero*. Voltar à natureza, ao corpo não apenas da escritura, mas ao próprio corpo do escritor, do próprio ser barthesiano no grau zero, reencontrado, pelo sofrimento da perda e pelo amor à mãe: “Ora, Freud diz do corpo materno que ‘não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele estivemos’”²³². Nesse sentido a imagem que abre o livro *A câmara clara*, uma fotografia polaroide de Daniel Boudinet (1979), é modelar. Além de ser a única foto colorida e sem legenda do livro, ela nos dá o interior de um quarto (uma sala?), de um apartamento (o apartamento de Barthes?), um espaço discreto, recatado, um tanto quanto oculto. O que se dá a ver é minimalista: um sofá ou divã e uma almofada sobre ele. Além disso, o que o que temos é uma cortina semiaberta, uma fresta, um sítio quase totalmente guardado, uma espécie de câmara escura, por onde, através de uma pequena fenda, a luminosidade adentra. É por meio dessa abertura, triangular, como uma greta amorosa e indulgente que Barthes se situa, se ajeita, como que a procura da nascente maternal: “esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária”²³³, podemos imaginar Barthes dizendo isso sobre esse espaço amorosamente lúcido e lúdico.

A questão é que, à medida em que o livro vai avançando, o *punctum* vai ganhando espaço em relação ao *studium*, ambos são de certa maneira acessíveis pela

²³¹ Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962, p. 24. *Apud* Etienne Samain. In: *O fotográfico*. Campinas: Pairus, 1998, p. 125.

²³² Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 65.

²³³ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.

e na imagem, mas, são separados pela intensidade que leva ao afeto barthesiano e do leitor. Mas vejamos as diferenças apresentadas pelo *punctum* no decorrer da obra. Na primeira parte de *A câmara clara*, o *punctum* é associado a algum tipo de detalhe da imagem fotográfica, algo que mostra-se por meio da própria cena. Motta afirma: “[...] diferentemente do ‘*studium*’, o ‘*punctum*’ nada mascara, não é réplica inexata mas autentificação de seu objeto”²³⁴. O que espanta Barthes, contudo, na segunda parte de *A câmara clara*, é o fato, para ele, *noemático*, de que o objeto com toda a parcela de teatralidade, ou de intensidade formal, apresenta-se como algo que existiu: “isso esteve lá”, “isto aconteceu”. Essa é a segunda manifestação do *punctum*. É necessário notar que, durante muitos anos, a única tradução entre nós da obra *A câmara clara*, realizada, poucos anos depois da publicação francesa, por Júlio Castañon Guimarães, e que foi de grande valia para as pesquisas sobre Barthes em território brasileiro, optou pela tradução do termo francês *Ça a été* (talvez influenciado pela tradução inglesa), como “Isso foi”. Para estudiosos e tradutores da língua francesa como Motta, entre outros francófilos, a solução a que talvez devêssemos preferir “Isso aconteceu”, “Isso estava lá” ou “Isso lá esteve”, mais plausíveis em português. O próprio Barthes já indicava esse caminho no ensaio *Retórica da Imagem*, publicado no compêndio *O óbvio e o obtuso*.

Só a oposição do código cultural e do não-código natural pode, parece, dar conta do caráter específico da fotografia e permitir medir a revolução antropológica que ela representa na história do homem, pois o tipo de consciência que ela implica é verdadeiramente sem precedentes; com efeito, a fotografia instala, não uma consciência do *estar lá* da coisa (que toda a cópia poderia provocar), mas uma consciência do *ter-estado-lá*. Trata-se, pois, de uma nova categoria do espaço-tempo: local imediato e temporal anterior: na fotografia produz-se uma conjunção ilógica entre o aqui e o *outrora*²³⁵.

Essa segunda manifestação do *punctum* leva a uma terceira que está atrelada ao tempo e à morte, e, segundo Barthes, a uma verdadeira revolução em como nos relacionamos com o signo, quando acionamos o gatilho da essência fotográfica. Barthes, numa palinódia²³⁶ às suas afirmações sobre o *punctum* no início do livro, irá

²³⁴ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 186.

²³⁵ Roland Barthes. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 38.

²³⁶ No dicionário Aurélio, a palavra *Palinódia* refere-se ao ato ou efeito de retratar-se, ou desdizer-se. Se origina do Grego *palinoidia* e traduzido para o Latim como *palinodia*. Para Nancy Shawcross, a origem do termo *palinódia* pode ser encontrada nos escritos de Kierkegaard. Segundo ela Kierkegaard diz que “é melhor escrever um trabalho e ser capaz de “retratá-lo” depois do que não escrever nada [...] é o movimento

na segunda parte da obra desistir de encontrar o noema fotográfico em todas as fotografias, para se dedicar apenas a uma: a fotografia do *Jardim de Inverno*. O que Barthes vê nessa foto é indescritível, é a manifestação mais terrível, por assim dizer, do *punctum*. Para Barthes, a partir da visão dessa imagem, a fotografia ganha um outro tipo de *punctum*. “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso aconteceu*”), sua representação pura”²³⁷. Essa afirmação “*isso existiu*” é crucial no desenvolvimento das reflexões barthesianas sobre o meio. A fotografia, para Barthes, passa então a conjugar quase que concomitantemente as manifestações temporais do passado, presente e futuro. Mas é o certificado de presença, a coisa necessariamente real colocada diante da câmera que gera esse assombro em determinadas fotografias: “Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete a uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”²³⁸.

Ao se interrogar mais profundamente sobre algumas fotografias, Barthes em todas essas imagens, encontrava sempre a “zebrura” que contém no mesmo objeto fotográfico o espaço do interesse cultural e o indizível. Ao escolher pela exclusão da codicidade fotográfica, Barthes entranha-se na incivilidade, na busca pela indeterminação entre a realidade e o signo. A fotografia assim entendida é aquela que subverte a ordem, do terror e da perturbação, do choque, para se tornar silenciosa, “pensativa”. Para Fontanari, esse novo modo de entender o *punctum*, “afugenta a arbitrariedade do signo”²³⁹. Aparentemente simples, como Barthes citando Baudelaire: “a verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida”²⁴⁰, esse gesto abre inúmeras possibilidades intersemióticas, onde podemos relacionar, pensar a significação virtual entre poesia japonesa e fotografia, como mais uma, dentre tantas aberturas, sendas, frestas. Voltando à “fotografia pensativa”, a que se refere Barthes,

que, maliciosamente, domina a palinódia”. Tradução livre nossa. Encontrado em : Nancy M. Shawcross. *Roland Barthes: On photography – The critical tradition in perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 75.

²³⁷ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 141.

²³⁸ Ibid., p. 114/115.

²³⁹ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia – a verdade da máscara*. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 2012, p. 59.

²⁴⁰ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 42.

Samain ao se perguntar se as imagens pensam, retorna à noção de *punctum*, para afirmar que “[...] toda imagem é uma “forma que pensa”.²⁴¹ Um pensar que não está necessariamente atrelado aos códigos.

A outra manifestação do *punctum*

Além disso, com *A câmara clara*, Barthes irá alçar a análise da fotografia ao nível do romance. Um romance, fantasmático, impossível, utópico, algo que foge das classificações encontradas nos manuais de literatura, um desejo de romance. A fotografia passa a ser nesse momento barthesiano uma demonstração prática de seus pensamentos sobre a *escritura* ou texto. Nas palavras de Perrone-Moisés: “para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes”²⁴². Não é fácil entender ou definir o que é e onde se manifesta realmente a *escritura* barthesiana. De forma diferente das definições dos dicionários, como prática textual individualizante, apesar de englobá-la, a *escritura* para Barthes situa-se mais na abstração, como um conceito operacional que não tem pretensões de revestir nenhuma obra ou partes de uma obra em particular. É nesse sentido mais que um conceito, é uma forma de atravessar o emaranhado das obras sem tentar unificá-las esquematicamente. Originalmente, *escritura*, conjuga língua e estilo, embora ultrapasse ambos. Se o estilo é uma herança individual, que todo escritor carrega, nascida da sucessão de experiências pessoais, uma linguagem que fala de si e para si, autossuficiente, secreta e inacessível aos mortais, como uma manifestação genética de sua inspiração; a *escritura*, diferentemente, porém de uma maneira inédita, fala de uma “moral da forma”. Para Perrone-Moisés, o que fica estável desde essa primeira manifestação da *escritura* é o fato de que “a *escritura* é uma questão de enunciação”²⁴³, entendida não como um ato de comunicação, mas justamente como o catalisador de um rompimento do uso corriqueiro dos signos verbais, liberando assim as virtualidades da língua, impossível de ser totalizado num único significado. “Um discurso de puro saber pode passar à *escritura* quando sofre um “ataque de paranóia” e é atravessado por uma

²⁴¹ Etienne Samain. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 23.

²⁴² Leyla Perrone-Moisés. *Escrita ou Escritura?* In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.70.

²⁴³ Leyla Perrone-Moisés. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 30.

‘lufada de enunciação’”²⁴⁴. É patente que, durante a jornada como escritor, Barthes tenha aprimorado e modificado as definições de *escritura*. Onze anos depois (1964) de ter marcado a entrada no universo intelectual francês com *O grau zero da escrita*, Barthes irá reunir, num volume intitulado *Essais Critiques (Ensaaios Críticos)*, uma série de artigos esparsos que vão da crítica literária à atividade estruturalista. Um artigo desse tomo em particular nos interessa: *Escritores e escreventes*. Nesse texto, Barthes faz a distinção entre aqueles que se valem da *escritura*, entendida da forma mais nobre, no caso os *escritores*, e aqueles que utilizam as palavras apenas de forma utilitária, comunicacional, ou seja os *escreventes*. Para Barthes, enquanto os *escritores* pertencem a uma casta superior, situada no universo particular da linguagem, da literatura; os *escreventes* vivem e produzem historicamente para as instituições, cumprem um papel comunicacional mercantilizado, vulgarizado. De forma resumida, podemos definir a *escritura* como uma linguagem intransitiva, plural de sentido; que não se permite mudança de significantes como resumos, paráfrases; uma forma de linguagem que flerta com a sensualidade, o prazer, a libido, pensamentos-palavras como objetos sensuais; convive harmoniosamente com o paradoxo, com a marginalidade, com o desvanecimento. Vale lembrar que Barthes ao revisar o conceito de *escritura*, onze anos depois, já não a entendia como uma relação referencial entre escritor e mundo, uma forma de ativismo social, mas, nesse último momento, a *escritura* barthesiana se parece mais como uma atividade poética, neutra, intransitiva. Aliás, é na década de 1970 que Barthes realizará um último deslocamento da noção de *escritura* que se manterá praticamente sem modificações posteriores até a morte dele em 1980.

A tentativa de Barthes de escrever de uma nova maneira (fato já previamente anunciado no curso ministrado no *Collège de France*, nos anos de 1978-1979, intitulado, *A preparação do romance*), significa que *A câmara clara*, sendo formalmente analítica e emocionalmente expressiva, torna-se para ele o campo de equilíbrio entre esses dois estímulos contrários. Para poder conciliar esses termos aparentemente desconexos e conflitantes, Barthes irá propor aquilo que ele chamou de

²⁴⁴ Ibid. p. 36.

* A visão de enunciação de Barthes é derivada de Émile Benveniste, que reincorpora a noção de subjetividade aos estudos linguísticos. Subjetividade que seria a capacidade do locutor de se colocar como sujeito de seu discurso. Além do mais, Benveniste propõem duas formas distintas de enunciação: a discursiva (que tem como característica a subjetividade) e a histórica (teoricamente sem as marcas do sujeito). Para quem quiser se aprofundar no assunto: Émile Benveniste. *Problemas de linguística geral Vols I e II*. Campinas: Pontes, 1989.

“*une tierce forme*”. A terceira forma vem à tona num texto do ano de 1978, *Durante muito tempo, fui dormir cedo*, apresentado em forma de conferência no *Collège de France*. Nesse texto emotivo e por vezes dilacerante, Barthes, utiliza-se de Proust, para falar sobre si mesmo e sobre o desejo de escrever. Esse texto parece ter relação indiscutível como o curso que aconteceu nessa mesma época: *A preparação do Romance* e, inevitavelmente, com a escritura de *A câmara Clara*. Nessa fase, próximo da morte, em 1980, Barthes parece se permitir assumir o desejo, sempre presente, de tomar para si a função de romancista. Para Nancy Shawcross, “‘a terceira forma’, enforma *A câmara clara*”²⁴⁵. Para Barthes, Proust, construiu o romance *Em busca do tempo perdido*, numa encruzilhada, entre dois caminhos aparentemente inconciliáveis: o caminho da crítica e o caminho do romance, jogando genialmente com as formas mistas, imprecisas, vacilantes, “ao mesmo tempo romanesca e intelectual”²⁴⁶. No caso de *A câmara clara*, não parece ser diferente. O último livro de Barthes, flutua entre a Metáfora (que suporta toda a estrutura do texto, levantando as questões ontológicas: O que é a fotografia? O que ela quer dizer?), questões propriamente ensaísticas; e a Metonímia (como esta fala sobre a fotografia pode ser seguida? Que significantes pode gerar?), perguntas romanescas. *A câmara clara*, espelhando-se no livro de Proust, claramente, coloca-se entre essas duas formas literárias, gerando o que Barthes nomeia de “*terceira forma*”. Barthes nota que essa nova maneira textual vai “formar uma sequência que subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio [...] nem Ensaio, nem Romance”²⁴⁷. Esse estilo fantasioso, fantástico, rapsódico, vai sendo costurado e ganhando a forma de uma obra inteiriça, coerentemente atrelada aos objetivos. Com a *terceira forma*, justifica-se, em *A câmara clara*, àquela espécie de desorganização temporal, sua palinódia, o ritmo mutante, a busca aparentemente sem fim (extremamente moderno). Essa enunciação singular, esse falso desarranjo é a virtude da obra. “É o íntimo que quer falar em mim, fazer ouvir seu grito, em face da generalidade, da ciência”²⁴⁸. Barthes após a morte da mãe, se via num crise existencial e autoral, e, de maneira quase premonitória, fala do tempo que lhe resta e do trabalho por fazer:

²⁴⁵ Nancy M. Shawcross. *Roland Barthes on photography – The critical tradition in perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 69. Tradução livre nossa.

²⁴⁶ Roland Barthes. “*Durante muito tempo, fui dormir cedo*”. In: *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 351.

²⁴⁷ Ibid., p. 353.

²⁴⁸ Ibid., p. 356.

Chega um tempo (é um problema de consciência) em que “os dias estão contados” : começa uma contagem regressiva vaga e no entanto irreversível. Sabíamos que somos mortais (todos no-lo disseram, desde que tenhamos ouvidos para ouvir); de repente, sentimo-nos mortais (isto não é um sentimento natural; o natural é julgar-se imortal; daí tantos acidentes por imprudência). Essa evidência, desde que é vivida, acarreta um desarranjo na paisagem: eu preciso, imperiosamente, encaixar meu trabalho numa casa de contornos incertos, mas que sei (nova consciência) serem *finitos*: a última casa²⁴⁹.

Colocando-se contra a repetição, como um anti-Sísifo (se o mais astuto de todos os mortais, condenado, durante a eternidade, à terra dos mortos a carregar uma pedra imensa até o alto de uma montanha e vê-la rolar novamente para baixo, nas palavras de Barthes: “fica alienado, não pelo esforço do trabalho, mas por sua repetição”²⁵⁰), Barthes parece não querer o mesmo destino, apesar da fadiga e do luto recente. Ao chegar ao “meio da vida”, onde a morte não é apenas temida, mas uma realidade a ser confrontada, Barthes parece querer uma saída, uma última morada. Para isso é necessário que ele escolha esse sítio, onde, por meio da escritura, essa grande dor aparentemente dê um descanso à repetição incessante dos trabalhos, das aulas, dos temas, da doxa. A esse lugar Barthes chama de “*Vita Nova*”. A única chance de um intelectual superar o dínamo repetitivo do trabalho sisífico é “a descoberta de uma nova prática de escrita”²⁵¹. Mudar de direção, abandonar doutrinas, crenças, formas de escrita, ser um cético, para Barthes, é algo bastante natural. Segundo ele, as leituras feitas sobre *Em busca do tempo perdido*, deram-lhe o poder de discernir o papel do escritor: o dilaceramento emotivo, corporal, os “momentos de verdade”, a transcendência diante da morte do ser amado. Além disso a sensação quase mística de que o quê deve animar uma obra é o amor, a piedade. Nessa busca pela escritura atrelada à vida, *A câmara clara* emerge do desejo do novo, do caminho que o levará (e também o leitor) a uma casa de amor, onde a morte é vencida pelo simples fato de se poder falar a respeito do ser amado. O que Barthes sonha como romance, e que tenta ganhar materialidade em *A câmara clara*, se define, por ele em três “missões”. A primeira “seria me permitir *dizer* aqueles a que amo [...] e não dizer-lhes que os amo [...] uma espécie de transcendência do egotismo, na medida em que dizer aqueles a quem ama é testemunhar que não existiram (não sofreram, muitas

²⁴⁹ Ibid., p. 358.

²⁵⁰ Ibid., p. 358.

²⁵¹ Ibid., p. 359.

vezes) ‘por nada’...”²⁵². O que é *A câmara clara*, senão um falar a mãe morta? Nas palavras de Barthes:

Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim *inqualificável* (sem qualidade).²⁵³

Nessa operação de aquietar o sofrimento da perda e ultrapassá-lo, sem esquecê-lo jamais, *A câmara clara* executa bem o papel da extrapolação do luto, de não silenciá-lo, mas torná-lo um objeto afetivo, um livro-sepulcral. Aliás é a ordem afetiva plena, contudo, de forma indireta, que se configura a segunda missão de um romance barthesiano. O que é *A câmara clara* senão a utilização de um objeto (a fotografia) para se falar de um sentimento (o amor pela mãe)? Se pusermos a última obra de Barthes à contraluz do, recentemente publicado em português, *Diário de luto* (2011), podemos entender ainda mais *A câmara clara* como um livro de afeto. O diário de Barthes é como muitas de suas obras literárias, feito de pequenos fragmentos, anotações cotidianas realizadas a partir do dia 26 de outubro de 1977, um dia após o falecimento da mãe e terminará a escrita 03 de junho de 1979 (mesmo dia da conclusão de *A câmara clara*). Curiosamente, o último livro tem também contornos nítidos de um diário. Para Entler: “Conhecendo agora este novo livro fica mais evidente que *A câmara clara* é parte desse mesmo luto”²⁵⁴. Contudo, se o seu *Diário* fica restrito ao mundo privado e muitas vezes patológico de se relacionar com o afeto da perda, ao livro *A Câmara clara*, cabe o papel de manifestar essa dor de forma pública e literária. Ainda segundo Entler:

Quando descobrimos o quanto Barthes está imerso nesse luto, entendemos que em *A câmara clara*, ele apenas dissimula um interesse cultural. Ele finge em certos momentos que algumas fotografias existem para ele quando,

²⁵² Roland Barthes. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 361.

²⁵³ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 113.

²⁵⁴ Ronaldo Entler. *O luto de Barthes*. Revista Eletrônica Icônica. São Paulo, 30 Janeiro 2012. Disponível em <http://www.iconica.com.br/site/o-luto-de-barthes/>. Acessado em 20 de Setembro de 2016.

na verdade, existe apenas uma: a foto de sua mãe, que jamais chega a mostrar, porque o seu sentido não é em nada compartilhável²⁵⁵.

Em seu diário, aqui e ali, pontualmente, Barthes dá indícios de que trabalha num livro dedicado à mãe: “Hoje cedo atravessei a Igreja de Saint-Sulpice, cuja simples vastidão arquitetural me encanta: estar na arquitetura – Sento-me por um segundo; espécie de ‘oração’ instintiva: que eu consiga realizar o livro de *Foto-Mam*”²⁵⁶. Em nota de rodapé, Perrone-Moisés coloca: “O pedido foi atendido. Esse livro será *La chambre Claire...*”.²⁵⁷ Outras passagens do *Diário* nos dão conta do nível elevado de afetividade envolvida no trabalho nesse momento: “Hoje cedo, com grande dificuldade, retomando as fotos, fiquei emocionado com uma de mam. quando menina, doce, discreta ao lado de Philippe Binger (Jardim de inverno de Chennevères, 1898). Choro. Nem mesmo o desejo de se suicidar”,²⁵⁸ ou “Falando com Cl. M. da angústia que sinto ao ver as fotos: ela me diz: talvez seja prematuro”²⁵⁹. Essas passagens nos dão exatamente o tom em que foi escrita *A câmara clara*, angústia e tristeza extrema. Para Entler, a leitura conjunta do *Diário de Luto* e de *A câmara clara* pode nos permitir ver um Barthes que também fala de sua própria morte.

O tempo é a essência dessas imagens que existem para Barthes. É também a essência do luto, algo vivido num movimento descontínuo e paradoxal, como contagem progressiva que mede um suposto afastamento, mas como contagem regressiva de uma reaproximação²⁶⁰.

Apesar de todo esse sentimento estar presente em *A câmara Clara*, a obra de Barthes nunca foi pessimista, mesmo no instante mais fúnebre como diria Éric Marty: “não existe, na obra de Barthes, espaço para a negação”²⁶¹. Para Barthes, a “modernidade” de encobrir a ternura debaixo dos jogos de palavras é uma ferramenta rançosa e sem valor, uma forma de escrever que eleva o político e o racional em detrimento das pulsões, do corporal. “O Romance, tal como o leio ou desejo, é

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Roland Barthes. *Diário de luto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 133.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Id. p. 140.

²⁵⁹ Id. p. 145.

²⁶⁰ Ronaldo Entler. *O luto de Barthes*. Revista Eletrônica Icônica. São Paulo, 30 Janeiro 2012. Disponível em <http://www.iconica.com.br/site/o-luto-de-barthes/>. Acessado em 20 de Setembro de 2016.

²⁶¹ Éric Marty. *Roland Barthes – O ofício de escrever*. Tradução Daniela Carneira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 14.

precisamente essa forma que, delegando a personagens o discurso do afeto, permite dizer abertamente este afeto: aí o Patético é enunciável”²⁶². Por fim, nessa utopia do romance barthesiano, cujo *A câmara clara* foi a primeira e última tentativa de buscar não a verdade das ideias, mas a dos afetos; Barthes, de forma nietzschiana, se põe ao lado da arte e não do sacerdócio. Essa utopia coloca Barthes não como alguém que analisa um produto, um objeto. Ele não tem a pretensão de falar *sobre* alguma coisa: “o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, de uma prática: passo para outro tipo de saber (o do Amador)[...]”²⁶³. Amador que se define, segundo Barthes, como a “imaturação do artista: alguém que não pode – ou não quer – alçar-se ao domínio de uma profissão”.²⁶⁴

É esse Barthes utópico, em busca do deleite do texto, que tenta em *A câmara clara* o primeiro esboço de uma *vita nova*. Marty aponta que Barthes sonhava com um romance que ultrapassasse o modelo narrativo e *A câmara clara*, parece ter sido o primeiro esboço desse desejo²⁶⁵. É essa busca de prazer que, em sua antiface, colocará Barthes diante da morte, diante de uma fotografia em particular, a foto do “Jardim de Inverno”, onde irá reafirmar mais uma vez, (já que estava aberta essa possibilidade alguns anos antes com *Roland Barthes por Roland Barthes*), o desejo do amador:

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala *graciosamente* (por nada) no significante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é – ele será, talvez – o artista contraburguês²⁶⁶.

É esse artista moderno, anti-burguês, que Barthes está se tornando. Barthes parecia querer harmonizar a morte com a estrutura indefinível do próprio livro. Para Marty, “falar da mãe, para Barthes, não é ceder a uma fraqueza sentimental, é construir um livro – um túmulo – ou seja, inventar novamente uma forma, desenhar

²⁶² Roland Barthes. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 362.

²⁶³ Ibid. p. 363.

²⁶⁴ Id. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 147.

²⁶⁵ Éric Marty. *Roland Barthes – O ofício de escrever*. Tradução Daniela Carneira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 78.

²⁶⁶ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 65.

volumes, produzir um tempo, criar uma ficção”²⁶⁷. O “romance”, tentado por Barthes, ultrapassa os modelos semiológicos. A fotografia, aqui, não é apresentada como slogans, ou palavras de ordem ou taxonomias, o Amador, aqui, não é mais aquele sujeito diante de um objeto analisável, mas de um sujeito perplexo em face de uma fotografia que se torna sentimentalmente uma escritura. Escrever sobre *A câmara clara*, é deparar-se com esta complexibilidade, sem nunca poder exauri-la completamente, pois, nesse palimpsesto textual, vamos pouco a pouco penetrando as camadas subjacentes. A “terceira forma”, dá ocasião à Barthes, para analisar e juntar, o público e o privado: procura científica e procura sentimental, por meio das definições já exposta de *studium* e *punctum*.

Na segunda parte de *A câmara clara*, outra questão se coloca em sua retratação. O *punctum* é associado ao tempo. Mas, que tempo é esse? Aparentemente, para Barthes, o tempo é o tempo físico da duração corporal, jamais um tempo, metafísico, matemático. Para Batchen, “o que estava antes confinado a apenas algumas fotografias selecionadas é, reconhece ele, um elemento constituinte de todas elas”²⁶⁸. Essa ação *punctuante* do tempo só pode existir na fotografia, no fotograma (como Barthes tinha percebido no ensaio sobre Eisenstein, em 1970). Essa pontualidade vertical nos ajuda a prepararmo-nos, um dia, para o findar da duração. Nas *Confissões* de Santo Agostinho, temos a exposição de um drama entre o indivíduo e o tempo:

O meu espírito ardeu em ânsias de compreender este enigma tão complicado [o que é o tempo?]. Não fecheis, Senhor meu Deus e Pai bondoso – peço-Vo-lo por amor de Jesus Cristo - , não fecheis ao meu desejo estes problemas tão comuns e ao mesmo tempo tão misteriosos²⁶⁹.

Esse drama acomete Barthes quando se depara com a foto do “Jardim de Inverno”. Assim como a dúvida agostiniana em saber como se pode falar de um tempo passado e de um tempo futuro, sendo que ambos aparentam ser inexistentes, a relação de Barthes com o *punctum*, que fere, cria cicatrizes, como advertências do tempo, é mais que uma simples combinação virtualmente intrincada; é uma

²⁶⁷ Éric Marty. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 206.

²⁶⁸ Geoffrey Batchen. *Camera Lucida – Another little history of photography*. In: *Photography Degree Zero*. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 268. Tradução livre do autor.

²⁶⁹ Santo Agostinho. *Os pensadores*. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 329.

associação aflitiva, cruel e enlouquecedora. O tempo, para Nancy Shawcross,²⁷⁰ é a base material, o nexos de causalidade, em um mundo que de outra maneira seria despedaçado acidentalmente e individualmente. Conquanto, na segunda parte de *A câmara clara*, o tempo tenha destaque, o tempo punctuante de Barthes, nem de perto se aproxima das discussões sobre o tema nos debates científicos do século XX. O mestre francês parecia estar mais próximo do pensamento de um tempo absoluto, do que relativo. Vejamos Barthes:

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a Fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *câmera obscura*). Digo: não, são os químicos. Pois o noema “isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela²⁷¹.

A luz para Barthes, essa emanção resplandecente, que vem atingi-lo num outro local é a manifestação visual do tempo, somente permitida pela ação química do processo fotográfico. Em *A câmara clara*, o referente está unido umbilicalmente por meio da luz ao olhar do *spectador*. Barthes continua:

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a *coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado²⁷².

Essa junção do real (“o referente adere”) e do passado produz um sentido de causa e efeito que parece cindir o tempo em duas partes: um tempo físico (passado cristalizado na imagem) e um tempo da consciência humana (em estranha conexão com o primeiro). Barthes tenta estabelecer uma relação entre a fotografia e o tempo, mesmo que o tempo, como entidade física, seja generalizante para tudo que existe.

²⁷⁰ Nancy M. Shawcross. *Roland Barthes on photography – The critical tradition in perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 87.

²⁷¹ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

²⁷² *Ibid.*, p. 115.

Essa relação só é possível por meio da ligação indispensável da fotografia e da propagação da luz até imprimir os halletos de prata. Essa forma de pensar barthesiana, onde o passado, agora, é tão palpável como qualquer objeto, muda, nessa concepção, também o próprio rumo do que conhecemos como história.

Barthes, constantemente em *A câmara clara* refere-se aos primeiros homens que tiveram contato com a fotografia, que viveram naquele momento de estranhamento, “perturbação”, mistério e medo, diante da novidade tecnológica. O escritor Honoré de Balzac é exemplar do “homem primitivo”, “selvagem”, a que Barthes alude. Como nos conta Dubois, Balzac havia criado uma estranha teoria sobre a fotografia, o corpo humano seria constituído de certa forma como uma cebola, com camadas espirituais sucessivas. Portanto, ao entender a fotografia como uma impressão anormal e misteriosa, Balzac acreditava que se um corpo fosse fotografado inúmeras vezes ele passaria inteiro, camada por camada, para a imagem fotográfica.

Em suma, aí estamos diante de um velho fantasma, que teve mil variantes (entre elas, a do bom selvagem, que teme que se venha roubar-lhe a alma, seu ser ou seu ter); sou visto – portanto não sou mais – cesso de ser tornando-me imagem²⁷³.

Retirando, é claro, os excessos da posição balzaquiana, podemos admitir que a fotografia nesse primeiro período, o período do espanto, com a precisão e a fidelidade reprodutiva, ocupava o primeiro lugar no imaginário da maioria das pessoas do século XIX. Contudo, a intuição de Balzac parece ter sido ignorada e trocada rapidamente pelo discurso sobre o fato de uma imagem técnica, desprovida do fazer humano, poderia ou não ser arte. É justamente pela precisão gigantesca, que argumentos como o de Baudelaire, para o qual a fotografia deveria “encontrar seu lugar”, pois, ao destituir o poder de intervenção manual do artista, da intuição e do sentimento, a fotografia jamais teria lugar no templo das artes. Num já bastante conhecido e longo texto, Baudelaire, para quem a arte não pode ser documental, tampouco mecânica, destila todo seu fel contra o novo meio:

Em matéria de pintura e estatutária, o *Credo* atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “Acredito na natureza e só na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza [...] Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à

²⁷³ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Pairus, 2012, p. 228.

natureza seria a absoluta. “Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um únio Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol²⁷⁴.

Para incômodo de Baudelaire, a proliferação veloz e progressiva da fotografia atesta que a nova imagem transcende a interpretação corriqueira e apenas financeira (a fotografia barateou o custo dos retratos) da crescente procura. As pessoas procuravam a fotografia não apenas para ter retratos, mas para, temporalmente, e de forma talvez inconsciente, buscar guardar um pedaço palpável de tempo, que nenhuma outra forma representativa poderia conseguir (não se colocam pinturas ou desenhos, para rememorar alguém, num túmulo). O medo de Balzac, é a “eureca” barthesiana em *A câmara clara*. É esse espanto temporal, esse intuir algo diferentemente assombroso no mundo das imagens que vai se tornando o fio condutor do livro. Consequentemente, falar do tempo é também falar da história, como notou Batchen no artigo, *A câmara clara – Outra pequena história da fotografia*, já citado aqui. E a história para Barthes é histórica, para poder termos noção de sua existência necessitamos estar fora dela, excluídos.

Como criatura viva, sou o contrário da História, o que a desmente, a destrói em benefício de minha história apenas (impossível para mim acreditar nos “testemunhos”; impossível pelo menos ser um deles; Michelet, por assim dizer, nada pôde escrever sobre seu próprio tempo). Para mim a história é isso, o tempo em que minha mãe viveu antes de mim [...] Nenhuma anamnese jamais poderá me fazer entrever esse tempo a partir de mim mesmo²⁷⁵.

Esse conceito de história é totalmente particular em Barthes, pois permite a esse historiador escrever sobre um tempo situado na memória dele, no imaginário sentimental, tratando a história além da objetividade. É esta ideia de história que Barthes tem em mente quando sugere que o século XIX foi o pai da fotografia e da história. Barthes cria, por meio da fotografia, uma atordoante forma de lidar com o tempo. O estudo da fotografia por Barthes carrega consigo o fardo inesperado de todo aquele instante histórico: o modernismo. Essa forma de abordagem, segundo Batchen,

²⁷⁴ Charles Baudelaire. *Obras completas*. In: *Salão de 1859*.

²⁷⁵ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 98.

“é típica dos historiadores críticos”²⁷⁶, como Barthes e Benjamin. Parece manifesto que Barthes distingue, contudo, história e memória. Sendo o passado entendido, até o século XIX, como a manifestação de tudo o que foi, imparcial e objetivamente, de forma cristalizada. A nova maneira de se pensar historicamente, seguida por Barthes, não se limita a lembrar de um acontecimento, mas contextualizar esse passado com o presente, à procura de entender esse presente de uma forma menos isolada e positivista. Afora isso, essa nova compreensão do tempo contém em si a capacidade de envolver não apenas, hierarquicamente, documentos escritos, mas, de forma irrevogável, fotografias. Para Shawcross, “Barthes assume para a fotografia o papel de intercessão. Esta intercessão atravessa o passado à velocidade da luz e se conecta de forma umbilical com o olhar. Ele é “co-natural” com seu referente e, assim, certifica a realidade do referente”²⁷⁷. Barthes rememora uma fotografia que viu quando menino:

Lembro-me de ter guardado por muito tempo, recortada de uma revista, uma fotografia – depois perdida, como todas as coisas muito bem guardadas – que representava uma venda de escravos: o dono, de chapéu, em pé, os escravos, de tanga, sentados. Digo bem: uma fotografia – e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era *certo* que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido *sem método*²⁷⁸.

Como podemos perceber ao longo deste trabalho, Barthes jamais se colocou totalmente contra os métodos, os códigos, mesmo tendo sonhado com isso. Na fala acima, ele não está declarando com firmeza a incapacidade ou incompletude do “método histórico”, mas, simplesmente, acrescentando que a fotografia age como uma outra possibilidade; mais que complementar, ela assumiria o papel de asseverar o fato acontecido, sem intermediações. Isso interfere diretamente no conceito que temos do tempo passado. Segundo Shawcross:

²⁷⁶ Geoffrey Batchen. *A câmara clara. Outra pequena história da fotografia*. In: *Photography degree zero*. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 264.

²⁷⁷ Nancy M. Shawcross. *Roland Barthes on photography – The critical tradition in perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 98. Tradução livre nossa.

²⁷⁸ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 119/120.

Há muita confusão sobre o passado. Central para essa confusão é a idéia da localização. Uma coisa que acabamos de ver é parte do passado, e quando já não podemos vê-lo? A maioria diria que a existência da coisa é independente do nosso ato de "vê-lo". Isto é assim porque temos a tendência de espacializar o conhecimento do presente e temporalizar conhecimento do passado. Em outras palavras, nós fazemos a suposição de que a coisa não vista apenas recuou para a inexistência em algum lugar do passado ou que mudou de localização. Esta hipótese tem o efeito de alargar o "presente" para além do "horizonte de eventos", e é uma maneira peculiar que temos de espacializar o tempo²⁷⁹.

O tempo sugerido por Barthes, o tempo *punctuante*, de *A câmara clara*, é dividido em um tempo físico e um tempo da consciência. Com isso, Barthes supõe a fotografia totalmente ligada ao tempo, ignorando uma situação que abarca todas as outras formas manifestas de relação temporal; essa relação só é permitida pela emissão dos raios luminosos do referente até o suporte. Podemos, agora, por meio da fotografia, nos reencontrar com coisas que estão além da nossa memória. Esse fato é o que distingue o tempo da fotografia. Nas palavras de Barthes,

o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo na Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo [...] A fotografia, pela primeira vez, põe fim a essa resistência: de agora em diante o passado é tão certo quanto o presente, o que vemos no papel é tão certo quanto o que tocamos²⁸⁰.

O surgimento da fotografia catalisou a nossa capacidade de estabelecer julgamentos sobre o passado, presente e futuro, originado aquilo que Barthes nomeou como "perturbação". Essa perturbação é o que dá forma e sentido à fotografia como uma chaga, como *punctum*. Mas da mesma forma que perturba, essa sensação joga o leitor de *A câmara clara* num estado de êxtase, de loucura. As fotografias, para Barthes, são imagens do tempo, antes de qualquer outra coisa. Essa avidez pelo tempo é o modo de ser indispensável de toda fotografia; tanto o "tempo" que se imputa a uma foto, a sua identificação do intervalo de tempo em que a fotografia foi feita ou qualquer sensação imediata para o seu modo de fluir e perdurar. Esse tempo representado é o tempo que se coloca em imagem por meio de uma interpretação secundária. A fotografia é a representação existencial do que sucedeu apenas uma vez. Se Barthes, ontologicamente, se põe como missão solucionar o que distingue a fotografia dos outros meios representativos, ele acaba chegando à conclusão de que é

²⁷⁹ Op. Cit., 1997, p. 98.

²⁸⁰ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 132

a ligação física da luz emanada do objeto e não seu imaginário denotativo que atua como sua essência. O real punctuante de Barthes, exposto em *A câmara clara*, aponta para uma estrutura autossuficiente. Para ele, a fotografia não é essencialmente a interrupção temporal que cria a história, mas o conjunto espacial que lhe permite incluir as diretrizes do tempo. Essa forma de pensar não serve para contar a história e dar-lhe uma face coletiva, mas, tão somente, para afirmar uma presença, confirmar a vida e/ou confirmar a morte. Barthes sugere que, primeiramente, a fotografia estaria ligada à modernidade, não apenas como uma descoberta técnica, "um relógio de ver", mas também como um novo ritual para a morte.

Pois a fotografia, historicamente deve ter alguma relação com a “crise de morte”, que começa na segunda metade do século XIX; de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal²⁸¹.

Se a história é uma memória fabricada, como queria Barthes, a fotografia desempenha o papel de abolir o tempo mítico. A fotografia nos prepara, de certa forma, para encarar esse aspecto da impotência afetiva e simbólica da duração. Podemos inferir que a simpatia intelectual de Barthes pela fotografia se dá pelo fato de o novo meio ser essencialmente moderno e, como tudo que é moderno, as revoluções, a velocidade, os protestos, os atentados, as “impaciências”, recusam o amadurecimento, a prudência, a duração. Interessante notar que para Barthes a imagem fotográfica é deslocada do papel de catalisador da memória. Nada na fotografia, segundo ele, se aproxima de uma busca por um tempo perdido. Quem observa uma foto não revive aquele momento, numa espécie de atuação ativa diante do passado, mas, de forma mais chocante, esse passado retorna, torna-se presente, sem qualquer influência do *spectator* (como uma forma de imagem latente à espera da revelação). Barthes coloca o espectador como um ser impotente diante desse passado que, em estado presente, contrai o tempo e se lança sobre o olhar do observador. Para

²⁸¹ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 137/138.

aqueles que insistem em ver alguma relação entre o último livro de Barthes e a obra prima de Proust, *Em busca do tempo perdido*, vale notar que se a quase onipresença proustiana nos últimos momentos da vida de Barthes pode levar a equívocos quanto aos objetivos dessa relação intelectual. A associação apressada da “memória involuntária” proustiana, com o *punctum* de *A câmara clara*, é um desses equívocos. O próprio Barthes trata de sanar esse possível engano. No último curso antes da morte, apresentado no *Collège de France*, com o nome de *A preparação do romance*, no seminário apresentado com o título *Proust e a fotografia – Exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecidos*, Barthes afirma:

Não se trata absolutamente de apontar e comentar as relações de Proust com a Fotografia: alusões à Fotografia na *Busca do tempo perdido* (a avó), paixão de Proust por ter a foto daqueles que amava (Jeanne Pouquet) [...] Não vamos comentá-las: nem idéias, nem observações literárias, nem observações fotográficas, nenhuma tentativa de encontrar o trecho de *Em busca do tempo perdido* que poderia corresponder à pessoa representada (ou muito pouco)²⁸².

Barthes está “intoxicado” pelo universo fotográfico que rodeia Proust e quer compartilhar essa fascinação, contudo, buscando não comparar tais imagens a conceitos construídos por Proust no decorrer de sua obra máxima, mas, procurando tornar compreensível a impotência, o calar, que o realismo punctuante das fotografias causam e podem ter causado em Proust. Parece claro que Barthes está sobre forte influência de Proust quando escreve *A câmara clara*, basta comparar o instante da segunda parte do livro, quando Barthes se depara com a foto do “Jardim de Inverno”, a este pequeno fragmento do livro proustiano:

Eu me abaixei [...] para tirar os sapatos. Mas foi só tocar o primeiro botão de minha botina e meu peito inchou, invadido por uma presença desconhecida, divina, eu me pus a soluçar, lágrimas começaram a correr de meus olhos [...]. Acabava de ver em minha memória, debruçada, sobre o meu casaco, o rosto de minha avó, tal como na primeira noite chegada²⁸³.

Mesmo que as concepções de tempo e memória sejam incongruentes e com objetivos diferentes em Proust e Barthes, podemos perceber que, algumas passagens

²⁸² Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. II*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 375.

²⁸³ Marcel Proust. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lucia Miguel Pereira e Lourdes Sousa de Alencar. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 356/359.

de *A câmara clara*, nos levam, mesmo que involuntariamente, à tentação de aproximar ambos os textos. O próprio Barthes nos coloca inesperadamente diante dessa possibilidade:

[...] 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”²⁸⁴.

Barthes, contudo, de forma palinódica, afirma: “A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância) mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”²⁸⁵. Contudo, há uma enorme distância entre o que Barthes propõe como memória afetiva e o desenvolvimento proustiano de “memória involuntária”. A memória causada pela observação de uma fotografia atinge um grau de certeza inigualável, se comparada ao tipo de memória proposta por Proust. Dessa forma, ao evocar Proust, Barthes apenas o faz para estabelecer diferenças. Somente a questão temporal ainda perdura, numa possibilidade aproximativa entre os dois escritores. Benjamin, ao escrever *Sobre alguns temas em Baudelaire*, penetra no universo temporal proustiano mostrando, que a “memória involuntária” não guarda nenhum traço do passado, o que de certa maneira corrobora a fala anterior de Barthes.

Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou a sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até que aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente - Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*, a memória voluntária; e as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele²⁸⁶.

Como dissemos anteriormente, a fotografia para Barthes está associada, necessariamente, à morte, pela aptidão natural (real) de congelar o tempo e

²⁸⁴ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 104.

²⁸⁵ Ibid., p. 123.

²⁸⁶ Walter Benjamin. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 106.

proporcionar o famoso contraditório barthesiano, ao se referir à fotografia de Lewis Paine na prisão: “Ele está morto e vai morrer”.²⁸⁷ A fotografia gera essa catástrofe temporal, ela é capaz de trazer o passado à tona, presentificá-lo, contudo, essa presentificação é defunta, gélida. É esse esmagamento do tempo que conduz a fotografia barthesiana, como um signo impiedoso, anunciando a morte futura. Contudo, o problema de uma temporalidade particular ao meio fotográfico, parece mover Barthes em *A câmara clara*. Para Lissovsky²⁸⁸, a maioria dos críticos e historiadores da fotografia dos século XX insistem em manter-se no antagonismo oitocentista que divide as artes em temporais e espaciais. Tal oposição se originaria na retórica clássica no confronto teórico entre *narratio* e *descriptio*. As obras visuais nessa concepção, só podiam ser analisadas, como narração, fora das mesmas. Barthes justifica a temporalidade fotográfica como uma preparação que ajuda a “nossa espécie para esta impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a *duração*”²⁸⁹. O tempo age na fotografia, segundo Barthes, como um amálgama de passado, presente e futuro. E como na fala acima, Barthes, pensador dotado de uma vida afetiva intensa, enxerga na fotografia a inquietação e a intranquilidade dos instantes fugazes. Fontanari sugere que apesar de *A câmara clara* dar uma sensação de nostalgia, onde o tempo parece sempre recuar, o que Barthes busca, na verdade, não é apenas o passado, por meio do *corpus* iconográfico, mas, sim, o registro vivo de algo morto. O futuro ganha, assim, contornos sombrios, e impele, por isso mesmo, “uma fuga para frente, buscando o refúgio na escritura como uma forma de escapar do tempo e, no limite, da morte”.²⁹⁰ Assim, *A câmara clara*, vai se tornando não apenas um livro sobre a morte da mãe de Barthes, mas de uma morte generalizada, onde o narrador, bem como seus leitores são expostos *punctualmente*, visceralmente, diante da morte indiferente. É na observação das fotografias que o presente se dá de forma desalentadora e o passado, de certa forma, faz-se atual, colocando mais um dilema no livro barthesiano: a incapacidade, a impotência do presente diante do tempo decorrido e do que ainda há de vir. A arte, a *escritura*, o texto se colocam, assim,

²⁸⁷ Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 143.

²⁸⁸ Maurício Lissovsky. *A máquina de esperar – A origem estática da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud, 2008, p. 41.

²⁸⁹ Op. Cit., 1984, p. 139.

²⁹⁰ Rodrigo Fontanari. *Barthes e a memória involuntária*. Revista Línguas e Letras número 30: UNIOESTE, 2014, p. 09.

como saída pela tangente: se o futuro é impassível e incerto, amedrontando a todos, escrever se torna um subterfúgio contra a morte, uma forma de se perpetuar. Barthes, para além da morte da mãe, de certa maneira, estende esse fato irremediável a si mesmo e aos leitores, vai encontrar alívio na construção “testamental” de *A câmara clara*. Nas palavras de Fontanari: “é no tempo presente que não se pode fugir nem do amanhã nem do ontem”²⁹¹. Colocando a fotografia entre a sensatez e a loucura, Barthes se equilibra entre as duas posições. “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”²⁹².

Didi-Huberman, num pequeno artigo publicado na revista *Le Magazine Littéraire*, intitulado *La chambre claire-obscure*, em 2009, parece fazer eco à fala barthesiana, ao observar, valendo-se dos conceitos barthesianos de *studium* e *punctum*, que uma imagem carrega em si duas formas distintas de manifestação: imagens que são *observáveis* (associadas pelo autor ao *studium*) e imagens que “*nos observam*” (associadas ao *punctum*). É interessante notar que esse artigo de Didi-Huberman, faz eco a uma de suas principais obras, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1998), onde aprofunda essa questão, sem, no entanto, usar uma vez sequer o nome de Barthes. Para o filósofo e historiador francês, a relação possível entre os conceitos barthesianos e suas ideias estaria no fato de que o *studium* poderia estabelecer correspondência com o domínio do olhar do espectador, como um ato de autoridade, cultural e narrativo. Já o *punctum*, as imagens, indomáveis, de certa maneira nos olham e esse olhar nos fere, nos ultrapassando como analistas e nos colocando incontroláveis, mudos, diante do que nos incomoda. Didi-Huberman sustenta a mesma posição barthesiana em outros termos. Assim, Didi-Huberman parece compreender que, para Barthes, o *punctum*, diferentemente do *studium*, é uma forma de ferimento silenciosa. As imagens *mitológicas* que escancaram o sentimento ordinário, chulo, aviltante, que grita, são intoleráveis para Barthes naquele momento da escritura. Independentemente do objetivo inicial de *A câmara clara* ser o de descobrir a essência por detrás de toda fotografia, criando inclusive neologismos que servem até hoje aos pesquisadores da área, Barthes deve ser entendido como um

²⁹¹ Rodrigo Fontanari. *Barthes e a memória involuntária*. Revista Línguas e Letras número 30: UNIOESTE, 2014, p. 10.

²⁹² Roland Barthes. *A câmara clara – notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 175.

pensador não-totalizante. O distanciamento progressivo de Barthes da semiologia mais ortodoxa, a partir dos anos 1970, não desmerece a cintilação fulgurante dos escritos mais antigos, pois Barthes parece jamais ter pretendido estabelecer um sítio definitivo, mas sempre optar, ao contrário, por trilhar os caminhos incessantemente inéditos, deixando para trás as sementes. A fotografia para Barthes não tinha o objetivo de explicar, mas de emocionar. O *punctum*, manifesto no tempo se declara de forma antagônica, ignorando as rumações do mundo exterior, para se colocar do silêncio meditativo, dolorido sim, mas interiorizado e catalisador de uma representação na forma de escritura, uma escritura obtusa, que nada impõe (que nada em direção à terceira margem do rio semiótico), que se rende ao choque do presente presentificado na imagem fotográfica. Esse caminho parece levar inevitavelmente a uma outra trilha semiológica possível, e que se manifesta, como uma estrutura fundamental, na busca barthesiana por uma escritura liberta das correntes teóricas que procuravam engessá-lo em modelos estáveis. Esse caminho é o caminho da neutralidade que encontrará no *punctum* sua última manifestação.

Capítulo 3 – Do Neutro ao *punctum* – O tempo do cético.

Apenas os signos vazios, sem sentido, absurdos, elípticos e sem referências nos seduzem.

Jean Baudrillard

Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível e não no invisível.

Oscar Wilde

O quase: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho.

Roland Barthes

Preâmbulo

A ideia do Neutro nos interessa particularmente pelo fato de ter alcançado também, como acreditamos, a teoria barthesiana da fotografia, inflexionando a formulação do conceito final de *punctum* e o escape do paradigma do significado. O Neutro foi competentemente e exaustivamente explorado por Motta em recente biografia intelectual de Barthes. Nosso objetivo será menos abrangente, porém, não menos árduo. Valendo-nos, principalmente, dos trabalhos de Barthes da última fase, ou seja, do período 1970-1980, iremos nos deter no Neutro da fotografia, associando Neutro e *punctum*. A partir desse Barthes final, procuraremos mostrar de forma específica que o Neutro já estava presente desde a primeira obra barthesiana *O grau zero da escritura* (1953). Trata-se de indicar a possibilidade de uma nova leitura do Neutro, pelo viés da fotografia, supondo que esse caminho, que esse emaranhamento

do Neutro com outras palavras-chave²⁹³, com outros conceitos barthesianos, foi na verdade para Roland Barthes um caminho individualizante e erudito para se desviar dos modelos impostos pela voz da doxa. Essa trilha pessoal distingue Barthes da escola a que esteve ligado - que tinha como expoentes Claude Lévi-Strauss e Michel Foucault, Greimas, dentre outros – a escola do estruturalismo, cuja tese central, assim resumida por Motta, geraria:

a perturbadora tese segundo o qual o mundo sensível não existe em si, antes da sua nomeação, mas tudo aquilo de que fazemos a experiência dita sensível, como se essa experiência, de fato, engajassem nossos sentidos, ou apenas nossos sentidos, só adquire consistência para nós quando traduzido em linguagem. Ou se engajado no “sentido”, antes que nos “sentidos”²⁹⁴.

A partir daí podemos entender um pouco mais dessa insistente precaução de Barthes na aplicação da semiologia e das constantes mudanças de ponto de vista, denunciando a valorização exagerada que, muitas vezes, a escola estruturalista deu à significação, pois, para Barthes, é dessa supervalorização em explicar o mundo que surge o “mito”, que para ele é apenas a eloquência petrificada do signo, da linguagem. Contudo, quando nos referimos à linguagem, entendida pelo viés estruturalista, é ao signo verbal que Barthes se refere. Essa verbalização geraria o preceito de que o conhecimento do mundo passa necessariamente pelas palavras, e que de outra maneira esse conhecimento seria inalcançável. O entendimento de que todo processo sógnico envolve essa fala mitológica, irá influenciar sobremaneira a construção da semiologia barthesiana das imagens, como veremos, pois, para ele, as imagens falam, assim como qualquer signo verbal. As primeiras tentativas que Barthes empreendeu em busca de uma semiologia das imagens, posterior, é claro, a *Mitologias*, na década de 1950, surgem nos anos 1960 e passam pela construção das dicotomias tão valorizadas pela escola saussuriana. Contudo, preocupado, já naquele momento, com a acachapante hierarquia da palavra sobre qualquer outro signo, Barthes trata de desarmar essa precedência da palavra. Na dicotomia “óbvio” e “obtusos”, o “obtusos” está encarregado desse desarme. Como um sentido que não se presta aos domínios das regras, o sentido “obtusos” é, para Barthes, o sentido forte que foge pela tangente,

²⁹³ O *punctum* fotográfico barthesiano, como veremos adiante, talvez tenha sido, do bojo de suas obras publicadas em vida, uma última e fulgurante manifestação do Neutro.

²⁹⁴ Leda Tenório da Motta. *Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes*. São Paulo: Revista Parallaxe, 2014, p. 21.

“tornando-se o embotamento do sentido, a sua deriva”²⁹⁵, saindo do cercado dual proposto por Saussure, possibilitando um outro sentido, nomeado também por Barthes de “terceiro sentido”. Sentido esse que permite a Barthes visualizar significativamente e semiologicamente objetos aparentemente irrisórios, como pratos de comida, roupas, filmes, músicas e, conseqüentemente, fotografias. Outro pequeno texto dessa mesma época confirma o interesse barthesiano em esclarecer essa dependência verbal dos signos imagéticos. No intitulado “*A civilização da imagem*” (1964), Barthes pergunta se não nos equivocamos rapidamente demais em rotular o mundo contemporâneo de uma civilização supersaturada de imagens, esquecendo-nos de que essas imagens nunca se apresentam sozinhas, mas inevitavelmente acompanhadas do verbo: a fotografia é legendada, a publicidade anunciada, o cinema é falado ou legendado, as histórias em quadrinhos tem balões. Nas palavras de Barthes,

chegamos a pensar que o estudo desse universo moderno da imagem – que ainda não foi realmente empreendido – corre o risco de ser falseado de antemão, se não trabalhar-mos imediatamente num objeto original, que não é a imagem nem a linguagem, mas essa imagem acompanhada de linguagem, que se poderia chamar de comunicação logoicônica²⁹⁶.

Essa forma de pensar, de inquirir as ações verbais, irá transformando Barthes numa espécie de “perseguidor” de paradigmas, basta lembrar da *Aula* inaugural, no *Collège de France*, onde chama a língua de fascista²⁹⁷. Ao propor a nomenclatura “logoicônica” no trato dos signos imagéticos, Barthes sugere que as imagens pertencem a um mundo contraditório que vai da mudez inocente à eloquente retórica. Aliás, o que são os mitos, além de um discurso primoroso, porém vazio. A indústria cultural cumpre bem esse papel. Susan Sontag, divulgadora da obra de Barthes nos Estados Unidos da América, ao se referir à fotografia documental de August Sander na Alemanha pré-nazista, aponta para o fato de que a fotografia de Sander, se encaixa numa regra válida para toda fotografia documental produzida, vivendo de temas “fotografáveis por excelência”, onde os ambientes em que estão situados os modelos falam por si só.

Os ricos e os profissionais de alto escalão tendem a ser fotografados em ambientes internos, sem acessórios. Eles falam

²⁹⁵ Roland Barthes. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 57.

²⁹⁶ Id. *A civilização da imagem*. In: *Inéditos Vol. 03 – Imagem e moda*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 79.

²⁹⁷ Id. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p.14.

por si mesmos. Os trabalhadores e os miseráveis são, em geral, fotografados em um cenário (muitas vezes ao ar livre) que os situa, que fala por eles – como se a eles não se pudesse admitir a posse do tipo de identidade própria normalmente alcançada nas classes média e alta²⁹⁸.

Esse pequeno trecho aponta para a mesma análise que Barthes realiza em *Mitologias*, anos antes, ao se referir às “Fotos-choque” e à exposição organizada por Steichen intitulada “A grande família dos homens”. A ironia barthesiana, nesse caso, aponta que tais fotos querem naturalizar a história. Num primeiro momento, acentuando as diferenças de raça, cor, tipos enfim; posteriormente, re-arranjando toda essa diversidade e apagando toda e qualquer tipo de diferença, por meio do discurso verbal “inocentemente” bem intencionado sufocando a “mudez da imagem”. Parece claro que nesse momento do pensamento barthesiano, o interesse se dá única e exclusivamente pela ação conotativa das imagens criticadas. Motta irá denominar esse interesse conotativo barthesiano de “sistemas de segundo grau”²⁹⁹. O que Barthes procurará desde então é a virtualidade de aplicação do conceito de “grau zero” da obra inaugural, *O grau zero da escritura*, a algumas imagens particularmente especiais (que nos machucam), abrindo assim a possibilidade de furtar-se à imposição do verbo no entendimento da imagem fotográfica. Motta considera que “apresentar a poética da fotografia segundo Barthes, começa por admitir que o homem por trás da câmera não está em melhor posição que o observador desarmado”³⁰⁰. É aqui que o “grau zero” começa a ser entendido.

A formulação da idéia de “grau zero”, posto em voga a partir do primeiro livro *O grau zero da escritura* (1953), irá se manter viva durante o restante de sua produção intelectual, mesmo que com outras nomenclaturas, e influenciará sobremaneira a forma de Barthes lidar com os signos, particularmente com as imagens, nas obras de despedida. O Barthes, crítico e fundador de uma escola – a *nouvelle critique* –, com a predileção por descrições de paisagens externas como se fossem fotografias, o interesse manifesto de Barthes pelo cinema, numa espécie de imagismo crítico levam o pensador francês, no decorrer dos anos a manter intacta a busca pelo “grau zero”, mesmo que manifesto com outras roupagens. Inclusive a mais

²⁹⁸ Susan Sontag. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 75.

²⁹⁹ Leda Tenório da Motta. *Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes*. São Paulo: Revista Parallaxe, 2014, p. 24.

³⁰⁰ Leda Tenório da Motta. *Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes*. São Paulo: Revista Parallaxe, 2014, p. 25.

notória dessas variações do “grau zero” ganhará a forma escrita em maiúscula como “Neutro”. Neutro esse que busca na definição antiga de *epokhé* (uma espécie de suspensão do juízo, que significa colocar “entre parênteses”, a atitude de não aceitar, nem negar, uma determinada proposição ou juízo) o espaço político, ético e estético do cético.

Curiosamente, o Neutro surge em meio a uma situação política peculiarmente fragilizada: o pós-guerra, onde os extremismos estão em propagação. O Neutro, entendido como sinônimo de “grau zero”, que propõe primeiramente a retirada do papel comunicacional, funcional da linguagem poética, irá ressoar novamente na semiologia de Barthes, quando ele se volta para a fotografia no último livro, *A câmara clara*, introduzindo o hoje já clássico conceito de *punctum* (a última roupagem do “grau zero”, agora incidindo sobre as fotografias, mas somente daquelas as quais não encampam nenhum “saber” além delas próprias). Filosoficamente, aquilo que Barthes chama de “o aceno da realidade intratável” eleva o sentimento subjetivo e subsume o ideal platônico do mundo como ideal, justiça e beleza. Aliás, as fontes filosóficas de Barthes, que transpassam as palestras sobre o Neutro, agregam um número particularmente interessante de filósofos, entre eles Gaston Bachelard, Montaigne, Pirro, Rousseau, Nietzsche: todos com características de um ceticismo exemplar, tendo a experiência vivida como próprio norte. Os filósofos em que se espelha Barthes carregam doses distintas de ceticismo seja no campo ontológico, seja no campo ético, levando-os a tomar atitudes que conduzem à ausência de conflitos, seja pelo silêncio, seja pela indiferença às paixões, seja pela tranquilidade de espírito diante da imposição das escolhas ou seja pela loucura. Como nota Barthes ao se referir à *epokhé*:

Suspensão do juízo, não da impressão; não é um irrealismo: o cético mantém contato com o que sente, com o que acredita sentir: não põe em dúvida a sensação, a percepção, mas apenas o juízo que costuma acompanhar essa sensação. Destaquemos com ênfase (Sextus Empiricus) que, ao enunciar uma proposição, o cético se contenta em descrever a representação sensível que é sua, e em enunciar o estado de sua sensibilidade, sem acrescentar sua opinião... Logo mantém-se o *pathos* (estado da sensibilidade). Ceticismo: não é uma “abdicção” das intensidades: ele mantém a vida como guia (bela fórmula). *Epokhé* tem uma dimensão ética (visa a uma “felicidade”, a um “ajuste” etc.).³⁰¹

³⁰¹ Roland Barthes. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 413.

O Neutro alinha Barthes com os céticos e com o caráter (a)lógico da cultura oriental, que tudo pesam e nada afirmam. Motta nota a propósito que, para Barthes, “o homem por excelência é o cético”.³⁰² Se há uma linha de coerência no pensamento barthesiano, essa linha seria o ceticismo, a não-afirmação. Citando Pirro, Barthes orienta-se cada vez mais na direção de uma norma do silêncio, que contrapõe à histeria. É essa filosofia do Neutro, da incerteza, que move Barthes nas escolhas intelectuais, sejam elas estéticas (manifestas em obras como o *Império dos signos*, *Fragmentos de uma discurso amoroso*) ou políticas (a opção por uma temporada no Marrocos em meio aos episódios de Maio de 1968), atingindo o crítico e o sujeito político. Motta aponta que, entre nós, foi Haroldo de Campos, aquele que mais lucidamente percebeu essa faceta barthesiana. Citando Barthes já em 1969, em *A arte no horizonte do provável*, e continuamente, em 1992, com *Metalinguagem e outras metas*, Haroldo de Campos se encanta com o fato de Barthes não ser um homem de escola; é na verdade, a heterodoxia ou a paradoxia o que de mais rico o crítico brasileiro vê em Barthes. É a “disforia do cético” o que há de melhor em Barthes. De fato, para Barthes que viu o fascismo operar na linguagem, toda fala tende à arrogância. Ele escreve: “não há outra saída para a arrogância a não ser a suspensão da interpretação, do sentido”³⁰³. Isso nos leva ao pré-socrático Pirro. A filosofia de Pirro tinha como eixo básico, segundo Gustavo Bernardo, tais linhas de força: a zétesis, a diafonia, a isostenia, a epoché, a afasia, a ataraxia e a adiaforia. Essa busca pela verdade, que nunca termina, leva o cético

a encontrar não a verdade, mas a diafonia, isto é, o conflito insolúvel entre as diferentes teorias e os diferentes buscadores da verdade. O conflito leva o cético a concluir pela isostenia, ou seja pela equipolência das teorias: não há como decidir qual delas deteria a verdade. Em consequência, o cético precisa acautelar-se, suspendendo seu juízo sobre os acontecimentos e as idéias: a suspensão do juízo é precisamente a epoché, que funciona como a chave desse trajeto. Se, por cautela, suspende o juízo, o cético também se recusa a se pronunciar, essa recusa constituindo a afasia. Nesse momento ele se aproxima da ataraxia, isto é, da tranquilidade intelectual, garantida pela indiferença, isto é adiaforia³⁰⁴.

³⁰² Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011, p. 48.

³⁰³ Op. Cit., 2003, p. 321.

³⁰⁴ Gustavo Bernardo. *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 102/103.

O curso e seus desdobramentos

O curso sobre o Neutro mostra Barthes envolvido com essa tradição filosófica. O *punctum* pede para ser entendido dentro desse escopo. Por hora, tentemos entender o conceito de Neutro, apresentado no curso do *Collège*, detendo-nos sobre ele. O Neutro, como propomos, se faz presente a toda obra barthesiana do início ao fim. Sendo uma espécie de busca, um objetivo a ser alcançado, seja na vida pessoal, seja na obra intelectual. O próprio Barthes justificava, antes do curso homônimo de 1977-1978: “para preparar este curso, o que fiz foi circular a palavra “Neutro”, referente para mim de um afeto obstinado (na verdade, desde *O grau zero da escritura*)”³⁰⁵. No curso sobre o Neutro, apresentado no *Collège de France*, curso, que curiosamente, sucede *Como viver junto* (1976-1977) e antecipa *A preparação do romance* (1978/1979) e, conseqüentemente, *A câmara clara*, Barthes justifica o tema do curso, e mais, dá fundamento para toda a neutralidade de sua obra:

Chamo Neutro tudo o que burla o paradigma (...) Tentação de remover, burlar, evitar o paradigma, suas cominações, suas arrogâncias – exonerar o sentido – esse campo polimorfo de esquiva, do paradigma, do conflito (...) O Neutro não remete a “impressões” de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente³⁰⁶.

Aliás, as figuras de linguagem escolhidas por Barthes para ora “modelar” ora “repelir” o Neutro, como ele o entendia, não carecem de intensidade e força: RESPOSTA, SILÊNCIO, DELICADEZA, CÓLERA, *KAIRÓS*, ANDRÓGINO entre outros, são alguns exemplos. Busca de simplicidade com refinamento, não-conformismo, liberdade: eis o Neutro barthesiano. Barthes, ao optar pelo Neutro, parece cada vez mais rejeitar as formas racionalistas de lidar com os objetos (sejam eles a literatura ou a fotografia) despoando-se dos estacionários métodos instituídos, para aplicar de certa forma uma teoria imaginativo/sentimental a assuntos que o interessam. O curso, segundo Perrone-Moisés, é

Essencialmente diversificado, reúne obras de mística oriental e antiga, textos filosóficos, obras literárias em que a parte da ficção é razoavelmente pequena: apesar de fazer uso de Tolstoi e de Proust (...) Pascal, Baudelaire,

³⁰⁵ Roland Barthes apud Leda Tenório da Motta. In: *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011, p. 34.

³⁰⁶ Roland Barthes. *O Neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 16/18/19.

Michelet e o Rosseau de *Réveries du promeneur solitaire* são os mais estudados. O caráter imprevisível dessa lista afasta-a de uma bibliografia tradicional que pretendesse “abranger” um assunto. Apresenta-nos menos uma sùmula sobre o Neutro, aliás inexistente, do que um conjunto de direções, ela instaura a idéia de uma intersemiótica das disciplinas à qual Barthes sempre foi sensível: linguística, teologia, filosofia, ciência e literatura atestam, tanto quanto a polinímia das referências, a riqueza do conceito de Neutro³⁰⁷.

O Neutro, proposto por Barthes, abole o sentido oculto, é o branco da linguagem. Busca o desmascaramento das exegeses, o sentido pleno de si, nu, não-predicativo, iluminativo, mas sem o sentido místico do termo. O que dá sentido ao Neutro é a capacidade de se desviar, de não se deixar prender nas malhas da palavra e, logo, dos instrumentalismos acadêmicos. A busca é inter/trans semiótica. Para Motta, o Neutro se distancia das instrumentalidades, foge das comoções baratas e dos sentidos estacionários. “Aqui o mito aboliu-se em proveito de um estado, mais que impassível, inerte”³⁰⁸. Nesse sentido, o Neutro é o antônimo do Mito, entendido na forma das *Mitologias* barthesianas, como um paradigma, como uma fala: a fala da Doxa.

Um ano antes de ministrar o curso sobre o Neutro, em 1977, Barthes, provocativamente, no seio da academia, afirma o caráter fascista da língua que não está apenas no fato de impedir de dizer algo, mas, principalmente, por nos obrigar a dizer. A *Aula*, coincidentemente, proferida por Barthes, é dedicada a Foucault (mentor da aceitação de Barthes no *Collège de France*) que denuncia o fato das estruturas de poder, antes de serem simplesmente repressoras de procedimentos tidos como inadequados, são produtoras e criadoras de realidades, de discursos “verdadeiros”. De fato, quando ministramos uma sentença qualquer, estamos apenas reproduzindo o que nos permitem as regras da concordância linguística adequadas a um modelo “naturalizado”. O Neutro é uma forma de desvio desse constrangimento. O “grau zero”, buscado vinte anos antes, no livro de estreia, se mantém radicalmente na forma do Neutro, como pesquisa, como busca, como investigação linguística e social. Porém, mais do que reduzir o Neutro barthesiano a uma atitude política, que podemos perceber no *O grau zero da escritura*, onde essa escrita branca, neutra estaria

³⁰⁷ Leyla Perrone-Moisés. Prefácio. In: Roland Barthes. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XX.

³⁰⁸ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011, p. 88.

relacionada e “solidária com as comoções do ‘mundo burguês’”³⁰⁹ numa atitude social e política, o Neutro barthesiano irá pouco a pouco se constituindo como um conceito emotivo e individuante. O Neutro se torna uma espécie de refúgio, um lenitivo para o logocentrismo, um espaço de paz para se descansar do jogo de oposições dialéticas tão comuns ao pensamento ocidental. No ano em que ministra o curso sobre o Neutro, Barthes está no auge da carreira como escritor e da aceitação acadêmica. É esse momento de voo intelectual que Barthes escolhe para sonhar sua utopia particular: desamarrar as algemas ideológicas inscritas na língua. Isso é claro, por meio de uma escritura que pudesse encerrar a mitologia, o paradigma dos dualismos propostos, esse jogo de identidades e diferenças sempre constantes em nosso dia-a-dia, essa escritura seria a escritura do Neutro. O curso sobre o Neutro surge mais como uma busca pessoal do próprio Barthes do que a procura por uma genealogia científica do neutro. Como nos mostra Clerc:

Ademais, não pretendendo de modo algum entregar as chaves de um conceito pouco conhecido da esfera ocidental, Barthes propõe uma pesquisa que, claro, leva em conta seus antecessores, mas que é acima de tudo pessoal.³¹⁰

Nas palavras de Barthes, podemos perceber a confirmação: “... promessa de que a cada ano, o curso, a pesquisa, partiria claramente de uma fantasia pessoal. Em resumo: desejo o Neutro. Quem deseja postula (alucina)”³¹¹. Etimologicamente forte, “nem um, nem outro”, o Neutro barthesiano visa o apagar do gêneros, das diferenças: busca a androginia linguística. Esse flutuar de posição, sem ocupar um lugar preciso, ocupa definitivamente o pensamento de Barthes. As vinte e três figuras de linguagem que irão representar o desejo do Neutro barthesiano não se encontram situados em nenhuma bibliografia antes encontrada, elas apenas servirão como leituras esparsas e pontuadoras, como que motivos, para Barthes reunir no curso uma multiplicidade de disciplinas e autores da gramática à filosofia, da pintura ao direito, da poesia à psicologia. As decepções de Barthes para com os métodos científicos, com o vaivém da política e da produção cultural, que antes fizeram dele um saussureano marxista, cedem agora à clausula da isenção, de uma cessação, do uso puramente ideológico

³⁰⁹ Jose Fernandez Vega. *Fragments sobre lo neutro*. Disponível em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813201.htm>

³¹⁰ Thomas Clerc. Prefácio. In: Roland Barthes. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. XXI.

³¹¹ Roland Barthes. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 30.

social da linguagem, para dar vez ao remanso, “atitude mais repousante do corpo: banho, barco”³¹². Vale lembrar que Barthes não foi o primeiro pensador a se situar diante da terminologia “neutro”. É bastante conhecida a influência de Blanchot na formação do Neutro barthesiano (Blanchot é inclusive citado várias vezes no curso), muito embora as concepções de neutralidade sejam bastante distintas entre ambos. Se para Blanchot, o Neutro se coloca como uma área do pensamento onde o desconhecido se manifesta – “...quando o desconhecido assume essa aparência neutra, isto é, quando pressentimos que a experiência do neutro está implícita em toda relação com o desconhecido”³¹³; para Barthes o Neutro não tem nada a ver com o desconhecido, mas sim, com uma atitude de intensidade, que burla a atitude moral de escolher entre dois polos. O Neutro barthesiano “[...] não é um objetivo, um alvo: é uma travessia”³¹⁴. Motta confirma essa ligação distinta entre os dois autores:

Tudo os une e os separa, como acreditam alguns bons observadores do campo em que ambos se movem. Blanchot foi o homem do absoluto, Barthes o homem do plural [...] O neutro de Blanchot deseja o indizível, o desconhecido, o interminável, numa palavra, algum absoluto, é aberto e luminoso, o de Barthes evoca a vigilância da palavra conduzida moralmente ao grau zero³¹⁵.

Outro pensador que influencia Barthes na busca pelo Neutro é Viggo Brøndal, um estudioso da linguagem e da cognição que pertencia ao “Círculo de Copenhague”, no qual o nome de maior destaque foi sem dúvida Hjelmslev. Para Motta, foi Brøndal o primeiro pensador a questionar o binarismo saussuriano, inserindo um terceiro termo (neutro) no jogo de articulação linguística possibilitando assim “uma interrupção da paragramatização”³¹⁶. Barthes teria uma dívida intelectual com Brøndal, apesar de quase nunca citá-lo, senão rara e rapidamente. Em certo sentido, é Brøndal que inspira Barthes na ideia de uma categoria neutra que, principalmente, na semiologia de Barthes aplicada às imagens, irá posteriormente, ser chamada de sentido “obtusos”, “terceiro sentido” e finalmente de “punctum”. Segundo Motta, “o ponto de inflexão aqui é: nada disso seria possível sem Viggo Brøndal”.³¹⁷

³¹² Roland Barthes. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 43.

³¹³ Maurice Blanchot. *A conversa infinita Vol. 2*. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

³¹⁴ Op. Cit., 2003. Pág. 140.

³¹⁵ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 77/78

³¹⁶ Ibid., p. 114.

³¹⁷ Ibid., p. 115.

Mais uma vez é interessante notar que, ao longo da obra, Barthes irá renomeando o Neutro. Como aqui já enfatizado, toda a argumentação proposta por Barthes em seu curso no *Collège*, já estava, de algum modo, presente no primeiro livro. O que Barthes faz a partir de *O grau zero da escritura* é, ora expandir, ora retraindo o conceito de Neutro, de forma a ajustá-lo às necessidades do momento. O Neutro, na última fase barthesiana, não se limita mais, como no “grau zero”, a uma atitude crítica da vanguarda literária francesa ou do teatro como atitude política (Brecht e o teatro épico-marxista). O Neutro agora avança em direção a outras possibilidades semióticas, numa expansão do alcance sógnico. Esse nova formulação do Neutro, esse desdobramento, segundo Motta, “repropõe, sob novas vestes, aquela mesma entrada em colapso autocrítico da máquina semiótica que é própria das escrituras de grau zero”³¹⁸. Vejamos o que é o grau zero? Partamos do começo.

O grau zero: o primeiro Neutro

Em seu livro de estreia “*O grau zero da escrita*”, Roland Barthes propõe a existência de uma região inepta da escrita convencional ou histórica, por assim dizer, a que ele nomeia de “escrita branca” ou “grau zero da escrita”. Essa definição se coloca contra a noção clássica de literatura a qual se apoia num determinismo histórico e social que recorre a recursos estilísticos e gramaticais perpassados por fortes índices ideológicos. Contrariamente, a escrita no grau zero, neutra, proposta por Barthes, sobrevive no nicho impreciso da neutralidade não submetida às regras do bem fazer literário. A escrita no grau zero abole comunicação para afirmar-se independente, intransitiva. Segundo Perrone-Moisés,

outra questão complica a função social da escrita: a intransitividade. A escrita literária moderna tem dois objetivos contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para si mesma). A autorreflexividade implica uma renúncia ao referente e ao destinatário: “A escrita não é, de modo algum, um instrumento de comunicação”³¹⁹.

Para Barthes, essa escrita quer-se inocente, trata-se de uma escrita que aponta mais do que comunica, “igualmente afastadas das linguagens vivas e da linguagem

³¹⁸ Ibid., p. 35.

³¹⁹ Leyla Perrone-Moisés. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 184.

literária propriamente dita”³²⁰. A obra que Barthes escolhe como paradigma dessa nova forma de escrita é “*O estrangeiro*” de Albert Camus que, pelo “estilo da ausência que é quase uma ausência ideal de estilo”³²¹, inaugura esse lugar perfeito, utópico da nova literatura almejado por Barthes: isenta de polissemia, de caráter discursivo que privilegia as denotações, ou seja, um superideal literário que “tenta tirar a linguagem das substâncias que representam as idealidades ou categorias linguísticas e estilísticas do sujeito, verbo, objeto, metáfora, metonímia etc. para se aproximar daquilo que chamei o segredo que o assombra, quer dizer, o corpo”³²². Essa busca da corporeidade na obra de Barthes irá ganhar contornos cada vez mais precisos à medida que ele evolui como escritor e crítico: o próprio curso sobre o Neutro é uma afirmação positiva do fantasma corporal que o assombra.

Essa escrita branca encerra, segundo Motta, um paradoxo: “ela decreta e *in extremis* suspende a morte da literatura. É o fim da literatura porque não há grau zero verdadeiramente possível, é seu começo porque é utopia”. Num trecho final de *O grau zero da escrita*, Barthes afirma:

Se a escrita for realmente neutra, se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e indomável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor, o escritor é, sem volta, um homem de bem. Infelizmente nada é mais infiel do que uma escrita branca; os automatismos se elaboram no ponto mesmo em que se encontrava inicialmente uma liberdade, uma rede de formas enrijecidas aperta cada vez mais o frescor primeiro do discurso, uma escrita renasce no lugar de uma linguagem indefinida [...] a sociedade faz de sua escrita uma maneira e o devolve prisioneiro de seus próprios mitos formais³²³.

Círculo vicioso, a utopia do grau zero só se dá passageiramente no ato mais puro que é o ato de escrever, ato esse que assombra Barthes desde o início e que à medida em que se torna assimilável, corriqueiro, retorna ao impasse do impossível. O romance “*O estrangeiro*” de Camus se sobressai em meio ao *corpus* de textos da predileção barthesiana em que o “grau zero” se assenta. A abertura do romance é a perfeita ilustração de uma linguagem puramente denotativa que o “grau zero” recobre: “Hoje a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi o telegrama do asilo: ‘Sua

³²⁰ Roland Barthes. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 66.

³²¹ Ibid., p. 66.

³²² Julia Kristeva *apud* Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 66.

³²³ Roland Barthes. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 67.

mãe falecida: Enterro amanhã: Sentidos pêsames.’ Isto não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem”.³²⁴ Onde há a história? O tempo se contradiz, a morte, o sentimento (ausente, frio) do emissor e do receptor formam uma ação denotativa que ultrapassa uma estabilidade, seja ela local, de espaço, ou histórica, de tempo. É na frieza da narrativa proposta pelo *O estrangeiro*, na fala isolante, nas ações gratuitas e amorais de Mersault, personagem que narra a história, que Barthes vê o “grau zero”, o Neutro, o Texto, a escritura (como queiram) se desenvolver na fala de um escritor, seu contemporâneo: Albert Camus.

O interesse de Barthes por Camus data da década de 1940, como nos aponta Calvet, na biografia de Barthes. Entre uma internação e outra, para se tratar de uma tuberculose, o aspirante a escritor, Barthes, se dedica a exercitar sua escrita com artigos e discussões sobre a modernidade. Entre os autores preferidos de Barthes estão, além de Camus, Racine, Loyola, Poe, Nietzsche, Goethe, Montaigne. Contudo, segundo Calvet, Barthes é bastante reticente em relação ao próprio material produzido naquela época. Perguntado uma vez sobre o que escrevia no sanatório de Saint-Hilaire, a resposta de Barthes foi a seguinte: “Apenas dois artigos, um sobre o *Diário* de Gide e outro sobre *O estrangeiro*, de Camus, que foi o germe de *O grau zero da escritura*”³²⁵. É fato já bastante conhecido que esse “namoro” com a obra de Camus se limitou ao livro *O estrangeiro*. As obras seguintes de Camus deixarão de interessar a Barthes. Devido a um debate acusatório acirrado, ambos escritores irão se colocar de lados opostos: Barthes numa contínua busca pela escrita neutra e Camus engajado numa literatura de cunho mais ativista, político.

Além de Camus, outra influência sobre *O grau zero da escrita*, geralmente admitida, é a de Sartre e o livro *O que é literatura?*. A influência sartriana na formação do pensamento de Barthes data da década de 1940 e irá se estender por um período de quase vinte anos, tendo o apogeu com *Mitologias*. Pode-se dizer que a estrutura formal de *O grau zero da escrita*, bem como a dimensão de consciência social difundida na obra, onde o escritor, bem como a obra, não podem eximir-se de

³²⁴ Albert Camus. *O estrangeiro*.

* Além de Camus, Barthes reconhece a manifestação do *grau zero* na obra de vários autores, dentre eles destacam-se Maurice Blanchot, Robbe-Grillet, Mallarmé, só para ficarmos entre os principais. Vale notar que Barthes reconhecerá tardiamente que ficaram faltando em sua relação escritural as obras de Antonin Artaud, Georges Bataille e Francis Ponge. Na tradução de Leda Tenório da Motta, sobre uma entrevista de Barthes publicada na revista *Tel Quel* em 1971, as palavras do próprio Barthes: “Essas ‘exclusões’ eram ignorância: eu não conhecia nem Artaud, nem Bataille, nem Ponge”.

³²⁵ Louis-Jean Calvet. *Roland Barthes – uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 89.

uma imersão histórica, são as principais indicações da força com o que o pensamento de Sartre atravessa o primeiro livro de Barthes. Segundo Motta, “é sartriano ver a literatura como um gesto, e um gesto que pede explicação”³²⁶. Se Sartre justifica-se perguntando e tentando responder “O que é escrever?”, “Por que escrever?”, “Para quem escrever?”, num crescente de engajamento político/social, por outro lado, Barthes pergunta-se “O que é a escritura?” com a mesma paixão e engajamento. Contudo, esse engajamento barthesiano nem de longe se parece com o de Sartre, ganha coloração própria.

[...] note-se que o engajamento barthesiano, é muito paradoxal, antissocial. Já que a sociedade que Barthes tem em vista não é aquela sobre a qual a escritura deva incidir, mas aquela que a escritura deve repudiar completamente, não mais atuando sobre ela, mas antes, desativando aquilo que permitiria alcançá-la: a comunicação entre o escritor e o leitor, mesmo ideal³²⁷.

A notar que, apesar da influência sartriana, a obra de Barthes trilha um caminho bastante diverso: se para Sartre escrever era um ato social de engajamento político, para Barthes esse engajamento volta-se para a própria linguagem. Embora seja, nessa época, um marxista-sartriano, Barthes troca de certa forma a responsabilidade do engajamento político, de conduta, pelo engajamento das formas, pela responsabilidade social da linguagem. Esse optar por uma “batalha” interna com os signos irá levar Barthes a se distanciar não apenas de Sartre no decorrer da trajetória, mas também do estruturalismo, do marxismo e até da própria semiologia. A “escritura” e o “grau zero” fazem aqui a diferença. Hoje bem assimilados, são dois conceitos, então, inéditos nos estudos literários. A proposta de *O grau zero da escritura* é, primeiro, a transformação do conceito de literatura em escritura e, segundo, a busca de uma escritura de grau zero. Antes de mais nada é interessante notar que na língua francesa existe apenas uma palavra para definir as manifestações da fala e do intelecto, na forma de símbolos, essa palavra é *écriture*. Seja na forma escolar, poética, burocrática, cotidiana ou acadêmica o conceito de *écriture* abarca todas essas possibilidades aplicativas. Caso diferente se passa na língua portuguesa, onde temos dois conceitos sinônimos e podemos de maneira indiferenciada optar por *escrita* ou *escritura*. Para Perrone-Moisés, a mais laboriosa tradutora de Barthes no

³²⁶ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista*. In: Revista ALEA. Rio de Janeiro, UFRJ. Vol. 12. Número 02. 2010, p. 236.

³²⁷ Ibid., p. 236.

Brasil, “nossos tradutores e críticos têm usado, indiferentemente, *escrita* ou *escritura*, segundo as preferências ou idiossincrasias de cada um”³²⁸. Porém, podemos perceber nos últimos anos, por conta dos mais recentes trabalhos publicados sobre Barthes em língua portuguesa, uma tendência crescente na utilização de *escritura*, por conta até da similitude gráfica entre as duas palavras, em ambas as línguas, essa opção tem sido recorrente. Independentemente da *escritura* abarcar uma grande possibilidade de sentidos, para Barthes a palavra *escritura* significa a separação da velha forma de utilização da língua por parte do escritores, da velha maneira de se entender a literatura e, conseqüentemente, a crítica, em contraponto com a utopia barthesiana de uma nova literatura, de um novo texto, de um novo estilo, além de ganhar o status de permanência constante na obra barthesiana. Nas palavras de Perrone-Moisés: “para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes”³²⁹.

Não é fácil definir o que é a *escritura* barthesiana. De forma diferente das definições dos dicionários, como prática textual individualizante, apesar de englobá-la, a *escritura* para Barthes situa-se mais na abstração, como um conceito operacional que não tem pretensões de revestir nenhuma obra ou partes de uma obra em particular. É, nesse sentido, mais que um conceito, é uma forma de atravessar o emaranhado das obras sem tentar unificá-las esquematicamente. Originalmente, *escritura* conjuga língua e estilo, embora ultrapasse ambos. Se o estilo é uma herança individual, que todo escritor carrega, nascida da sucessão de experiências pessoais, uma linguagem que fala de si e para si, autossuficiente, secreta e inacessível aos mortais, como uma manifestação genética da inspiração; a *escritura*, diferentemente, nesse primeiro momento barthesiano, flerta com o modelo marxista, porém de uma maneira inédita, fala de uma “moral da forma”: uma busca que seja capaz de conjugar literatura e sociedade, mas numa disposição nova, onde a implosão formal representa-se ato político:

o que aqui se quer é esboçar essa ligação; é afirmar a existência de uma realidade formal independentemente da língua e do estilo; é tentar mostrar que essa terceira dimensão da Forma também amarra, não sem um elemento trágico suplementar, o escritor à sua sociedade; é finalmente fazer sentir que não há Literatura sem uma Moral da linguagem.³³⁰

³²⁸ Leyla Perrone-Moisés. Escrita ou Escritura? In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 69.

³²⁹ Ibid., 2012. p. 70.

³³⁰ Roland Barthes. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 07.

Barthes, escritor, marxista, busca, herdeiro de Brøndal, uma terceira via, uma terceira margem no rio semiótico saussuriano: um estado Neutro. Para Perrone-Moisés, o que fica estável desde essa primeira manifestação da escritura é o fato de que “a escritura é uma questão de enunciação”³³¹, entendida não como um ato de comunicação, mas justamente como o catalisador de um rompimento do uso corriqueiro dos signos verbais, liberando assim as virtualidades da língua, impossível de ser totalizado num único significado. “Um discurso de puro saber pode passar à escritura quando sofre um “ataque de paranoia” e é atravessado por uma “lufada de enunciação””³³². Aliás essa é apenas uma das características da *escritura*, que podemos salientar, para um possível paralelo com as definições do Neutro na obra de Barthes. É patente que, durante a jornada como escritor, Barthes tenha aprimorado e modificado as definições de *escritura*. Onze anos depois de ter entrado no universo intelectual francês com *O grau zero da escrita*, em 1964, Barthes irá reunir num volume intitulado *Essais Critiques (Ensaaios Críticos)*, uma série de artigos esparsos, que vão da crítica literária à atividade estruturalista. Como visto no capítulo 2, Barthes num desses ensaios faz a distinção entre a escrita comunicacional (escreventes) e a escritura intransitiva (escritores).

O que se coloca aí é a distinção entre escritores que escrevem algo (*écrivants*) e escritores que escrevem, ponto final (*écrivains*); entre uma escritura transitiva, portadora de mensagem (*écrivance*), e uma escritura intransitiva, portadora de sentidos (*écriture*). [...] Os enunciados que se apresentam como portadores de uma mensagem, por mais bem escritos que sejam, isto é, por melhor que seja seu estilo, são doravante relegados para fora da escritura, característica do enunciado que vale por ele mesmo antes de tudo, e que só transmite algo indiretamente, por acréscimo.³³³

A partir da distinção entre *escritores* e *escreventes*, podemos inferir distinções bastante acentuadas entre *escritura* e *escrevência*. Perrone-Moisés, chega a sistematizar essas diferenças de traço entre as duas manifestações, propondo um quadro operacional, bastante útil para um bom entendimento da *escritura* e do contraponto, a *escrevência*.³³⁴ Não reproduziremos aqui a tabela, mas, de forma resumida, podemos definir a *escritura* como uma linguagem intransitiva, plural de

³³¹ Leyla Perrone-Moisés. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 30.

³³² *Ibid.*, p. 36.

³³³ *Ibid.*, p. 32.

³³⁴ *Ibid.*, p. 38.

sentido; que não se permite mudança de significantes como resumos, paráfrases; uma forma de linguagem que flerta com a sensualidade, o prazer, a libido, pensamentos-palavras como objetos sensuais; convive harmoniosamente com o paradoxo, com a marginalidade, com o desvanecimento. O texto escritural não se interessa pelas estruturas gramaticais, lógicas, narrativas; o objetivo dela é o entrelaçamento das malhas da significação, sem poder ser situado em nenhum sistema de sentido, parecendo mais como uma galáxia de possibilidades, porque almeja as intensidades extremas da linguagem. Vale lembrar que Barthes, ao revisar o conceito de *escritura*, onze anos depois, já não a entende como uma relação entre escritor e mundo, garantidora de um elo entre as duas partes, mas como uma atividade autorreferente, intransitiva, além de neutra. Aliás, é na década de 1970 que Barthes realizará um último deslocamento da noção de *escritura* que se manterá praticamente sem modificações posteriores até a morte dele, em 1980. Numa passagem de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), essa nova roupagem da *escritura* vai se delineando: as conotações que a definem agora são a liberdade, a verdade, o prazer, o gozo. Na mesma medida em que Barthes aproxima a *escritura* de um ato prazeroso, ele a distancia ainda mais da Literatura (que somente voltará à pauta na aula inaugural do *Collège*, em 1978) e do estilo. Barthes se volta contra o estilo por entendê-lo como algo ornamental, postiço. A *escritura* se propõem justamente o contrário, ela não quer ser um ornamento, uma forma de expressão: “a escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos”³³⁵. Se a literatura, no sentido tradicional, deve ser ultrapassada, e, se num primeiro momento, a *escritura* parte do estilo para se configurar como saída, à medida em que Barthes vai, cada vez mais, associando-a (a *escritura*) ao prazer textual, o estilo irá perdendo importância e ganhando aos olhos de Barthes, uma coloração depreciativa. O estilo anda, segundo Barthes, de mãos dadas com a escrivência, enquanto a escritura, se apodera do estilo para reconfigurá-lo. Segundo Perrone-Moisés, “como valor isolado, o estilo é atributo da escrivência; na escritura, o estilo é capturado e transformado em voz(es) de uma polifonia que desfaz a oposição fundo e forma”³³⁶. Barthes, na obra *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ao se referir aos três escritores como formuladores de uma nova

³³⁵ Leyla Perrone-Moisés. *Roland Barthes – o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 54.

³³⁶ Leyla Perrone-Moisés. Deslocamentos da noção de escritura. In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 80.

língua, nos dá uma explicação do que seria essa supressão da oposição fundo/forma, própria do *écrivain*.

Embora engajados os três, por sua posição histórica, numa ideologia da representação e do signo, o que nossos logotetas produzem já é, mesmo assim, texto: quer dizer que ao estilo chão (tal como se pode encontrar nos “grandes” escritores) souberam substituir o volume da escritura. O estilo supõe e pratica oposição entre fundo e forma; é o compensado de uma substrução; já a escritura acontece no momento em que se dá um escalonamento de significantes tal que nenhum fundo de linguagem mais possa ser identificado; por ser pensado como uma “forma”, o estilo implica uma “consistência”; a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece “insistências”³³⁷.

Perrone-Moisés nos faz notar, também, que Barthes está, então, sobre a influência da psicologia de Lacan. “A reflexão sobre a escritura incorpora, então, a concepção da linguagem como rede de significantes sem significado último, e a teoria do sujeito, como construção imaginária e efeito de discurso”³³⁸. Apesar dessa mudança significativa, Barthes ainda persegue o ideológico nos discursos:

A intervenção social de um texto (que não se realiza necessariamente no tempo em que se publica esse texto) não se mede nem pela popularidade de sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que ele projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, mas antes pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura³³⁹.

Ainda assim, uma nova senda se abre nesse ponto: aquela que leva à neutralidade cética. A busca de uma escrita do significante, do prazer, será o último reduto do pensamento barthesiano. São dessa década obras como “*Sade, Fourier, Loyola*”, “*Fragmentos de um discurso amoroso*”, “*O império dos signos*”, “*Roland Barthes por Roland Barthes*”, “*O prazer do texto*”, “*A câmara clara*”. Os cursos do *Collège de France* – que se tornam livros – são talvez o coroamento dessa nova concepção da escritura.

Motta acusa essa consolidação da marcha cética e da sua conexão com o grau zero. Para ela, “[...] “neutro” é sinônimo de “grau zero”, assim como “branco” é

³³⁷ Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIII.

³³⁸ Op. Cit., 2012, p. 80.

³³⁹ Op. Cit., 2005, p. XIX.

sinônimo de “neutro”³⁴⁰. E mais, de par com “grau zero”, o termo *escritura* dialoga com o Neutro: “[...] já é uma formulação possível do Neutro, pois Barthes confunde expressamente uma coisa e outra”³⁴¹. Para nós, a *escritura*, também pode entrecruzar-se dessa maneira. Ser neutro é ser escritural, no grau zero. Ser neutro é quase ser um índice, algo sentimental e denotado: uma poesia japonesa. Uma afasia do discurso coloquial, uma laceração do poder que impõe “verdades” nas palavras e nos signos não-verbais. Repassando a obra barthesiana o que vemos é que o Neutro sempre esteve presente, de uma forma ou de outra, renomeado, expandido, buscando sempre uma ampliação dos sentidos dos signos, dos significantes, chegando muitas vezes até a sonhar com um possível apagamento de qualquer sentido. Vejamos as palavras do próprio Barthes:

Visivelmente, ele sonha com um mundo que fosse *isento de sentido* (como de um serviço militar). Isso começou com o *Grâu zero*, onde sonha com a “ausência de qualquer signo”; em seguida, mil afirmações incidentes desse sonho (acerca do texto de vanguarda, do Japão, da música, do alexandrino, etc.)³⁴².

Apesar de terem sido definidos no início da década de 1950, podemos afirmar à luz dos dias de hoje que os conceitos de *escritura* e *grau zero*, antecipam e, por assim dizer, são em essência o próprio Neutro dos anos 1970. Num outro fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*, intitulado *O neutro*, Barthes, alguns anos antes de preparar o curso homônimo no *Collège de France*, dispõem uma primeira definição do Neutro: colocando-o não como um meio termo entre a atividade e a passividade, mas como um prática social que varre e suprime as antinomias. Em seguida, nos dá uma lista das possíveis manifestações desse Neutro:

Figuras do Neutro: a escritura branca, isenta de todo teatro literário – a linguagem adâmica – a insignificância deleitável – o liso – o vazio, o inconsútil – a Prosa (categoria política descrita por Michelet) – a discrição – a vacância da “pessoa”, se não anulada, pelo menos tornada ilocalizável – a ausência de *imago* – a suspensão de julgamento, de processo – o deslocamento – a recusa de “assumir uma compostura” (a recusa de toda compostura) – o princípio da delicadeza – a deriva – o gozo: tudo o que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação³⁴³.

³⁴⁰ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 27.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

³⁴² Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 100/101.

³⁴³ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 149.

Nesses vinte e poucos anos que separam o texto acima da primeira incursão literária barthesiana, com *O grau zero da escrita*, percebemos que Barthes, consciente, justifica a similitude desse Neutro com os conceitos lançados na obra primeira: *escritura*, *grau zero*. Ao se valer de termos como “escritura branca”, “linguagem adâmica”, texto “inconsútil”, “gozo”, Barthes nos dá a plena certeza desse imbricamento lógico de seu edifício textual. Fontanari sublinha a similaridade de tais conceitos da seguinte forma: “podemos mesmo dizer, seguindo Leda Tenório da Motta, que o operador da obra barthesiana é o Neutro, e que já naquele primeiro conceito barthesiano, o “grau zero”, está posto, de saída, as prerrogativas do Neutro”³⁴⁴. Como dissemos, entre *O grau zero da escrita* e o curso sobre o Neutro, são mais de vinte anos, mas a busca barthesiana pela utopia de uma linguagem intransitiva, suspensa de sentido que não ela própria, desnudada de traços sugestivos, parece continuar incansável. A ideia do Neutro irá se tornando, assim, para Barthes, uma empresa que aponta para a nulificação dos conflitos, seja na vida, seja na linguagem, na produção de sentido. Essa busca estética, mas, acima de tudo, ética de Barthes, de situar o Neutro fora do alcance dos paradigmas, revela uma outra face do engajamento barthesiano.

[...] uma vez que o Neutro é buscado em relação ao paradigma, ao conflito, à escolha, o campo geral de nossas reflexões seria: a ética, que é o discurso da “escolha certa” (sem trocadilhos políticos) ou da “não-escolha”, ou da “escolha pela tangente”: do alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma³⁴⁵.

É por meio do Neutro, elaboração precisa e final do sistema de pensamento, que Barthes marca seu território de prazer estético, o prazer do amador, prazer textual, mas também espaço ético. Essa busca por um local livre dos imperativos da escolha, dos adjetivos da retórica burguesa, pode soar vã, pois, dentro de uma estrutura paradigmática, essa tentativa tende sempre ao fracasso, porque a “não-escolha” também é uma escolha; mas, por ser vã, é que ela ganha os contornos de uma utopia, de um fantasma para Barthes. Como dissemos anteriormente, é esse Barthes utópico, em busca do prazer do texto, que nos interessa. É essa busca de prazer que colocará Barthes diante das imagens, particularmente diante da fotografia de uma forma

³⁴⁴ Rodrigo Fontanari. *Do Neutro ao Punctum – em busca do grau zero do olhar*. In: Revista Linguagem e ensino, Pelotas, Vol. 17, n. 1, p. 280.

³⁴⁵ Roland Barthes. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 20.

inédita, como uma extensão desse caminho *escritural*, neutro. Esse contato com objetos que aparentemente fogem às definições convencionais de linguagem (cinema, fotografia, etc.) será outra constante na carreira de Barthes. Se lermos, retrospectivamente, *O grau zero da escritura* comparativamente com *O Neutro* – repita-se – perceberemos que as relações existentes entre um e o outro são dilatadas. Se bem que a definição “grau zero” tenha sido criada na década de 1950, Barthes, segundo Motta, no decorrer do tempo, “confunde expressamente uma coisa e outra”³⁴⁶. Para Fontanari: “o Neutro é essa espécie de utopia da linguagem sem marcas ou, ainda, de certo modo, esse gesto suspensivo da linguagem que Jean Pierre-Richard denominou de o “grau zero da presença”³⁴⁷. Todas essas informações que permeiam a obra barthesiana, sugerem que o que funda toda essa obra é o Neutro, como instrumental na intenção de esgotar, de retroceder todo signo mitológico. Essa procura pela forma vazia ecoa em sua obra, especialmente assinalada pela busca pessoal e subjetiva de desobjetivar os signos. Essa estética do vazio, visa o sentido aberto, despregado da voz da doxa, retirando dele a responsabilidade do significado pleno. É o desejo do amator que move Barthes na direção do “grau zero”, do Neutro, do *punctum*:

o Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala *graciosamente* (por nada) no significante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é – ele será, talvez – o artista contraburguês³⁴⁸.

É esse amator que, segundo Barthes, se mantém mais próximo da verdade fotográfica, pois que, em sua inocência técnica e a predileção pelo retrato, cria monumentos de morte a cada clique. Algo que já está de certa forma presente na concepção do *punctum*, o “isto aconteceu” como uma figurativização da ausência, do vazio (a contraparte do *studium* e sua promessa de controlada calma). Ambos, “grau zero” e Neutro, são o contrário do “mito”. Ao dismantelar o “mito”, mesmo

³⁴⁶ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes. Uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 113.

³⁴⁷ Rodrigo Fontanari. *Do Neutro ao punctum. Em busca do grau zero do olhar*. Pelotas: Revista Linguagem e Ensino, 2014, v. 17, n. 01, p. 280.

³⁴⁸ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 65.

que por um instante, Barthes procura fugir do “segundo grau” do signo transportando-o à utopia do “grau zero”. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento “O segundo grau e os outros”, Barthes assim se apresenta:

escrevo: este é o primeiro grau da linguagem. Depois, escrevo que *escrevo*: é o segundo grau. (Já em Pascal: “Pensamento escapado, queria escrevê-lo; escrevo, em vez disso, que ele me escapou). Fazemos, hoje em dia, um enorme consumo deste segundo grau. Boa parte de nosso trabalho intelectual consiste em fazer suspeitar de qualquer enunciado, revelando o escalonamento de seus graus; esse escalonamento é infinito e esse abismo aberto a cada palavra, essa loucura da linguagem, nós a denominamos cientificamente: *enunciação* (abrimos esse abismo *primeiramente* por uma razão tática: desfazer a ênfase de nossos enunciados, a arrogância de nossa ciência)³⁴⁹.

Barthes propõe, como escape a essa exegese conotativa e continuada, nunca se agarrar ao segundo grau como uma tábua de salvação, para não sucumbir a um racionalismo maçante que impede a intelectualidade singela. Pelo contrário, ao buscar o “grau zero”, onde são retiradas as travas de segurança da moral, da ciência, da história, fixando-se unicamente na linguagem, abre-se uma senda sem limites, o afastamento da “boa consciência da linguagem”. Esse rompimento, que é característico do estado Neutro, procura colocar em crise as formas interpretativas e representativas do signo, possibilitando, inclusive, um abalo sísmico dos modelos estruturais. Curiosamente, esse mesmo Neutro desconstrutor pode ser também assimilado pelas pesquisas linguísticas, donde Motta, ao perceber esse fato, diz que ele abrande “o clichê de um Barthes em ruptura com a própria escola, propondo que ele é tão mais antiestruturalista quanto foi estruturalista. Ou que só foi um antiestruturalista por ter sido tão estruturalista”³⁵⁰. O que Barthes parece querer não é desconstruir o modelo teórico a que fora filiado, mas chegar a uma terceira via capaz de dissolver os pares opostos saussurianos. Anti-paradigmático, pois se o paradigma é a naturalização da oposição de dois termos, dos quais utilizo um para falar, produzir sentido; o Neutro, ao burlar esse método paragramático, suspende de certa maneira, mesmo que por instantes, os dados conflitantes do discurso. Sistematizando aquilo que Barthes propõe como Neutro, podemos dizer que se temos dois termos A e B, como termos opostos, dispomos da possibilidade de reunir esses dois termos (A+B) o

³⁴⁹ Ibid., p. 79/80.

³⁵⁰ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes. Uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 113.

que geraria uma operação aditiva observável de diversos aspectos; ou como parece preferir Barthes, podemos anulá-los assim (nem A, nem B), chegando a um termo sem forma dentro do sistema, gerando a neutralização, ou, como escolhe Barthes, “o grau zero” da objeção. A abolição dessa oposição perturba, incomoda, toda a lógica do sistema dual sem destruí-lo, tira de cena a necessidade da contradição dialética para gerar sentido e promete uma linguagem (um mundo) que dispensa a causalidade do determinismo exegético, pois, seguindo o modelo estruturalista, todo sentido se constitui por oposições paradigmáticas (seja no campo semântico, quanto no fonético), o sentido nasce do e no conflito. A porta que Barthes abre, que intermedia uma pausa entre essa polaridade conflitante, é o “grau zero” ou o Neutro.

Se, como já disse Barthes, nas preliminares do curso no *Collège de France*, que a função do Neutro é burlar os paradigmas, podemos inferir que o Neutro, como proposto, jamais será uma condição de isenção, de covardia, mas, ao contrário, remete “a estados intensos, fortes, inauditos”³⁵¹. Motta percebe muito bem essa característica do Neutro: “[...] ao contrário do que puderam pensar seus adversários, isso que Barthes chama, inicialmente, de ‘grau zero’, depois de Neutro, não é o falar para nada dizer, mas um dizer que pode ser incisivo, ainda que em briga com o signo”³⁵². É essa força incisiva do Neutro que nos abre o caminho para conjugar o conceito de *punctum* à luz do conceito de Neutro.

A última morada do Neutro

Nas palavras de Barthes: “como *Spectator*, 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, penso”³⁵³. Como vimos anteriormente, a designação *punctum* surge do verbo latino *pungere*: picar, furar, perfurar. Com efeito, o *punctum* é aquilo que machuca, o que sensibiliza, o que fere. Como a compreensão da fotografia para Barthes se dá pelos efeitos de uma emanção luminosa do próprio objeto que atinge uma superfície sensível, consequentemente, a

³⁵¹ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 18.

³⁵² Op. Cit., 2011, p. 37.

³⁵³ Roland Barthes. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 39.

imagem e o objeto estão ligados de forma física. O *punctum*, atinge, assim, o *Spectator* corporalmente, sentimentalmente.

O que atrai irresistivelmente Barthes a determinados tipos de fotos é a capacidade delas de comover, atingindo o corpo e não apenas o olhar, e calando qualquer tentativa de decifração. O *punctum* está longe, assim como o Neutro, de qualquer predicação: “O Neutro é furta-cor: o que muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito”³⁵⁴. Para Barthes, contudo, há três manifestações do *punctum*: 1. O *punctum* é um detalhe, algo que parte da cena e toca inconscientemente o observador; 2. Na segunda parte de *A câmara clara*, Barthes aponta para duas novas manifestações do *punctum*, a primeira lhe atribui o valor da nostalgia, da força, da dramaticidade, do “isso aconteceu”; 3. À terceira manifestação do *punctum*, Barthes chama de “suplemento”, aquilo que vem a mais, cujo intelecto está impossibilitado de acessar, pois que é uma reclamação do corpo, uma espécie de sintoma que foge das definições da linguagem ordinariamente aceita. Fontanari assim define o *punctum*: “podemos dizer que o *punctum* é o lugar das sentimentalidades, da consciência afetiva, um ponto cortado no tempo e no espaço, onde está depositado todo um momento de emoção”³⁵⁵. Como de praxe, Barthes, um homem da linguagem, contrapõe ao *punctum* o conceito de *studium*, a parte domada culturalmente da fotografia, aquela que nos atinge diariamente nos veículos de comunicação. A fotografia assim entendida é apenas mais um campo de aprendizado, de decifração.

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários das ações³⁵⁶.

Contudo, essa avalanche de imagens com prerrogativa comunicacional vai tornando Barthes indiferente, cada vez mais, a esse tipo de manifestação. Gostar ou não gostar: eis o limite do *studium*. O *punctum*, pelo contrário, seria a manifestação do Neutro no nível das imagens, uma espécie de cordão umbilical atrelado ao real. Se voltarmos um pouco atrás, no momento em que Barthes propõe o “terceiro sentido”, ao analisar alguns fotogramas do cineasta Eisenstein, podemos nitidamente visualizar

³⁵⁴ Id. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 109.

³⁵⁵ Rodrigo Fontanari. *Do Neutro ao punctum. Em busca do grau zero do olhar*. Pelotas: Revista Linguagem e Ensino, 2014, v. 17, n. 01, p. 286.

³⁵⁶ Roland Barthes. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 45/46.

que esse sentido “obtusos”, que interrompe, mesmo que temporariamente, a força da narrativa cinematográfica e que se torna algo impermeável à metalinguagem e às predicções costumeiras, é uma precipitação do *punctum*, anos depois, situado na análise fotográfica. Dessa forma não parece desarrazoado situar o *punctum* como elemento imagético que se conjuga com o Neutro, enquanto que o *studium* caberia perfeitamente como mais um fornecedor de dados para as *Mitologias* barthesianas.

O Neutro, nessa virtual aproximação com o *punctum*, entraria como elo de ligação, como argamassa, para a busca de um sentido não submetido a fechamentos conclusivos. Se é pelo Neutro que se consolida toda a estrutura da obra barthesiana, nada de espantoso em sugerir que, para as imagens, esse Neutro ganhasse outra nomenclatura. Aliás, não seria assombroso também, imaginar que o conceito de *punctum* pudesse ser estendido a outras formas de manifestação artística como a música, a pintura e, porque não, à própria literatura (Michel Fried inclusive sugere essa abertura em seu artigo *Barthes's Punctum*, inserido na coletânea *Photography Degree Zero* de Geoffrey Batchen). O próprio Barthes compara certas fotografias ao haikai japonês. Tanto o Neutro, como o “obtusos” e o *punctum*, fazem parte de uma mesma perseguição barthesiana em direção oposta à ditadura da linguagem. Se Barthes jamais concebeu (somente de forma utópica) a possibilidade real de uma abolição completa do significado; pelo menos, com a semioclastia conseguiu grande parte do tempo um “estremecimento do sentido”, uma forma de tornar possível, mesmo que em instantes fugidios, o significante fluido e leve no campo minado da linguagem. “Terceiro sentido”, Neutro, *punctum*, “obtusos” fazem parte e tornam-se sinônimos dessa busca. Mesmo que para os leitores mais minuciosos da obra barthesiana uma aproximação de conceitos possa parecer uma ambição perigosa, é evidente também que muitas aproximações entre tais conceitos podem ser levadas adiante, especialmente, se notarmos que toda a estrutura textual do curso *O Neutro* se encaminha, assim como no “grau zero” e no *punctum*, na tentativa de interromper, mesmo que por instantes, o girar da engrenagem semiológica canônica, onde os signos servem apenas para comunicar e ser decifrados. Se formos em busca das figuras de linguagem que Barthes se utiliza para acionar o Neutro e fizermos um contraponto com o *punctum*, veremos que muitas dessas figuras podem ser conjugadas em ambas as propostas teóricas.

Voltemos pois, ao termo *epochké* que, originalmente sugere a suspensão do sentido de algo, no caso do *punctum*, o Neutro se faz presente no momento em que

uma fotografia é capaz de paralisar o julgamento do observador dessa imagem. A fotografia nesse estado é incapaz de gerar qualquer significação além da marca, do expor-se como objeto, sem a necessidade cultural de revelar um juízo qualquer, tal imagem está ali, sem qualquer ornamento oculto, subjacente, colocada diante do observador que a sente, desobrigado de uma avaliação de valor, ou seja de um significado. Nesse caso, a fotografia para o *spectator* é pura ação corporal emotiva. Ao contrário de ser um documento explicativo do mundo, esse agir punctuante da *epochké*, transforma a fotografia numa espécie de desordem afetiva, onde o signo ganha a vestidura de uma fantasma. O *punctum* e a *epochké* (como aparição do Neutro) desequilibram o sistema, pois, segundo Barthes, o que impede a *epochké* de viver em equilíbrio é o fato de “que na verdade ela sofre fatalmente uma dramatização, visto que o mundo não a tolera em absoluto, que a recusa radicalmente (radicalmente quer dizer: não a entende)”³⁵⁷. Ainda segundo Barthes, a sociedade não tolera tais manifestações porque elas destroem a vida relacional controlada pelo mito comunicacional, pelo jogo de perguntas e respostas, opiniões, enquetes. O “não saber” é entendido como uma fuga frustrante, irresponsável. Outra face dessa intolerância a essa ação punctuante, se manifesta na impossibilidade do mundo em não citar uma resposta. Tudo deve estar claro, seguro. Justamente o oposto do ceticismo da *epochké*, manifesto no *punctum*. O mundo ocidental, herdeiro dos conceitos de arte gregos, particularmente de Platão e Aristóteles, ainda tendem em sua maioria a ver qualquer manifestação artística como mimese ou representação, forma e conteúdo. Isso explica em parte o tamanho desejo de interpretar formas artísticas em geral e fotografias em particular, como se esse tal “conteúdo” obrigatoriamente existisse. Susan Sontag, no seu livro já clássico, *Contra a interpretação*, publicado pela primeira vez em 1966, coloca-se totalmente contrária às interpretações de obras da arte das quais o mérito é medido em conformidade apenas com o conteúdo conotativo ou latente (herança freudiana) que estaria oculto entre as formas manifestas. Segundo ela, todo e qualquer tipo de construção cultural deveria ter a prerrogativa de ser analisada ou comentada pelo que é, simplesmente, e não pelo que pode ou não significar: “[...] valiosa seria a crítica que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa, da aparência da obra de arte”³⁵⁸. As argumentações lembram em muito os posicionamentos neutros e punctuantes de Barthes. A redundância excessiva das

³⁵⁷ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 415.

³⁵⁸ Susan Sontag. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 22. (Negrito nosso).

imagens seria um dos motivos do enfraquecimento de nossas capacidades em conhecer e avaliar pelo simples contato sensorial, emotivo: “O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais”³⁵⁹. É essa fruição do texto o que Barthes parece sugerir, quando fala do ato punctuante, do estado Neutro, da *epochké*.

Outra figura de linguagem associada ao Neutro, que pode muito bem ser desenvolvida como *punctum*, é o também termo grego *kairós*. O adjetivo *kairós* tem para Barthes a importância do “momento apropriado”, da “justa ocasião”. Originalmente, do mesmo modo que o Neutro, a figura diz respeito àquele instante propício para uma fala, uma resposta a uma argumentação. O *kairós* seria a medida justa, a perfeita ocasião para algo acontecer. Ora, quem se deparou com os textos de Barthes sobre a fotografia, certamente, percebeu que Barthes, além de ser um realista convicto, analisava, também, a fotografia pelo ponto de vista da contingência, do momento certo, único, irrepetível diante do tempo, do momento convenientemente exato, para que essa fotografia pudesse posteriormente “tocar” emotivamente o espectador. A compreensão do *punctum*, por esse viés, nada mais é do que o estado Neutro do *kairós*. Da mesma maneira, é essa mesma contingência que dá à forma “elevada do Neutro, como não-sistema, como não-lei, do não-sistema”³⁶⁰. Barthes em *A câmara clara*, compara também, algumas vezes as fotografias punctuantes com o estalo mental do *satori*. No curso sobre o Neutro, essa comparação se estende também ao *kairós*. Esse termo da cultura oriental produz um estado de mudança radical na percepção. No caso do *punctum* fotográfico esse momento tem a ver com “[...] o desejo para além daquilo que ela dá a ver”³⁶¹. O *satori* estaria igualmente colocado fora do campo da racionalidade, seria um acesso de “incandescência” do *kairós*, do *punctum*, pois que intraduzível, uma repentina queda no abismo da linguagem. O Neutro tange o *punctum* de certa forma como um *satori* que “dissipa a dúvida, mas não em proveito de uma certeza”³⁶². Fatalmente, o “isso aconteceu” ou “é isso” barthesiano. Numa tentativa de explicar o *satori*, Barthes cita Suzuki: “Virá o tempo em que vosso espírito terá subitamente de parar como um velho rato preso num buraco sem saída. Então, haverá um mergulho no desconhecido com o grito: ‘Ah, é

³⁵⁹ Ibid., p. 23.

³⁶⁰ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 354.

³⁶¹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 89.

³⁶² Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 357.

isso!”³⁶³. Esse momento reflexivo, silencioso (silêncio que grita), manifesta-se num nada a dizer. Nas fotografias *punctuantes*, podemos perceber essa expressão do zen oriental, segundo Barthes. Para Fontanari esse silêncio não assume, contudo, “[...] a posição de signo. Ele é, antes, uma maneira de burlar, não se permitindo se transformar em significante de uma afirmação. Logo não é sistemático, tampouco dogmático”³⁶⁴. Assim, nessa forma de abordagem, inexistente revelação, explicação signica. Não há tradução para produzir sentidos ocultos naquilo que se vê, como afirmava Godard em *Le vent d'est*: “ce n'est pas une image juste, c'est juste une image”³⁶⁵. Se a fotografia é apta em produzir esse estado de oscilação do sentido é pelo motivo de que o olho não é um órgão submisso ao cérebro, mas igualmente independente e dotado de sensibilidade, capaz de se espantar, de criar outros pontos de vista. Dessa forma, se a fotografia pungente pode produzir essas sensações, como sugere Barthes, é por conta de agir significativamente como uma marca, gerando rumores súbitos e fortes de sentido, provocando pequenos abalos iluminativos.

O curso sobre o Neutro de Barthes começa com uma explanação sobre “A benevolência” e termina com outra explanação sobre “O andrógino”. Contudo na versão impressa, publicado *post mortem*, Thomas Clerc e Éric Marty acrescentam à edição um anexo com algumas fichas das quais Barthes não fez uso em sala de aula. Dentre essas figuras que não fizeram parte da fala barthesiana programada, encontra-se “O pavor”. Para Barthes, o cético, àquele que procura o Neutro, não está imune às perturbações. Por isso mesmo, “O pavor” é uma figura vigorosa do imaginário. De certa maneira, “O pavor” também nos permite relacionar essa manifestação no Neutro ao *punctum*. O “pavor” barthesiano é um estado que retrai a tranquilidade, que incomoda, que expelle da mente qualquer forma de paz. Isso acontece quando nos colocamos como escravos das circunstâncias: “Eu era como um cavalo impetuoso a correr para um abismo, querendo parar, mas não conseguindo...”³⁶⁶. O objeto do “pavor” pode adquirir mil facetas, seja uma circunstância acidental da vida em sociedade, seja um problema afetivo, ou algo que impositivamente cruza nossa consciência e nos coloca em estado de inércia. O que é o *punctum* senão esse tipo de manifestação neutralizante que nos joga em um modo de ser extraordinário, vigoroso

³⁶³ Ibid., p. 359.

³⁶⁴ Rodrigo Fontanari. *Do Neutro ao punctum. Em busca do grau zero do olhar*. Pelotas: Revista Linguagem e Ensino, 2014, v. 17, n. 01, p. 290.

³⁶⁵ Jean-Luc Godard. *Le vent d'est*. Paris, 1970.

³⁶⁶ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 424.

ou estagnante, que se apropria de nós como um *páthos* em que se misturam excesso, sujeitamento, catástrofe, ligação afetiva. O Neutro barthesiano e sua última manifestação como *punctum* parecem alimentar-se igualmente desses estados.

Didi-Huberman sugere no artigo *La chambre claire-obscure*, publicado na revista *Le Magazine Littéraire* (2009), que a concepção de que Barthes tenha escrito *A câmara clara* como um livro consciente, como uma “solução” para a dor do luto que o afeta, foge do estado mental e sentimental em que se encontrava Barthes naquele momento. A resolução de escrever tal livro vem de muito longe, contudo, a conceituação do *punctum*, nesse preciso momento, que coincide com a morte da mãe, mostra que Barthes, diante da perda, manifesta de certa forma o “pavor” perante a negação absoluta que é a morte. Dessa forma, o *punctum* deixa-se mais uma vez remeter ao Neutro que extravasa: “chegada súbita de energia que desborda imediatamente de qualquer defesa possível [...] importância da metáfora: ser submerso, desbordar [...] Imagem poética ou pictórica frequente: as vagas como galope: o galope das vagas”³⁶⁷.

Para Fontanari, Barthes presente que a imagem pode ser ao mesmo tempo o ato simples de tornar visível, mas também complexo da 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 um sobrevivência ou supervivência, capazes de atravessar o tempo e se nutrirem de memórias que as precedem, como ausências ressurgentes³⁶⁸.

Uma espécie de “obra aberta”, como a entendia Umberto Eco, que em seu livro homônimo, *Opera aberta*, de 1962, defende a ideia de uma obra que pode ser associada paralelamente ao “grau zero” barthesiano, onde estaríamos dispostos a fatos de significação muito mais do que a interpretações. Essa ligação exegetica entre a obra e o espectador ultrapassa o limite do simples “saber o que quer dizer”, tal objeto abre para qualquer forma expressiva todos os caminhos “dos sentidos” virtuais. Nas palavras de Eco, justificando os inúmeros atos de re-escritura do próprio livro para os mais diversos idiomas:

³⁶⁷ Ibid., p. 425.

³⁶⁸ Rodrigo Fontanari. *A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem*. São Paulo: Revista Parallaxe, 2015, n. 03, p. 42.

se continuo a reescrever este livro é justamente porque não pretendo que ele sobreviva. Ele foi e permanece a tentativa de explicar algo que vem acontecendo sob nossos olhos, e muda continuamente: quando não muda o objeto da indagação, mudam os métodos para interpretá-lo [...] e a única palavra que a cultura deve proferir para defini-lo será uma palavra de recusa das definições estáveis e catedráticas³⁶⁹.

Eco entende o conceito de obra como sinônimo de forma, e forma como sinônimo de estrutura, mas estrutura não como objeto concreto, e sim enquanto relações, sejam elas semânticas, ideológica ou emotivas entre outras possibilidades. Apesar das possíveis diferenças entre a proposta da semiótica da recepção de Eco com o Neutro e o *punctum* barthesiano, a semelhança entre as ideias é bastante manifesta. Quando Eco, por exemplo, trata do leitor e dos protocolos de leitura, insinua uma proximidade entre a leitura, tal como a entende, e a interpretação barthesiana, que não busca o sentido da obra, mas abre um leque de pluralidades de sentidos. Para ambos os autores a leitura é um importante, talvez o mais importante, elemento gerativo do texto. Nas palavras de Eco:

o leitor se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis³⁷⁰.

A “obra aberta” não pretende alcançar uma suposta estrutura interpretativa objetiva, seja ela por qual caminho se opte, mas busca uma relação de fruição entre a obra e quem a observa. Se há algo a ser interpretado, é apenas para gerar diferentes textos, a partir de uma mesma obra. As palavras de Barthes não soam diferente: “Interpretar um texto, não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre) é, ao contrário, estimar de que plural é feito”³⁷¹. Além disso, Eco propõe que o modelo da obra aberta é uma possibilidade teórica, não um método absoluto, e por isso mesmo, como Barthes o fez, vai na contramão de um estruturalismo sectário. Assim como Barthes, Eco parece menos preocupado em responder definitivamente os problemas relativos à abordagem de qualquer tipo de texto, pelo contrário, busca no

³⁶⁹ Umberto Eco. *Obra aberta*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 16.

³⁷⁰ Ibid., p. 160.

³⁷¹ Roland Barthes. *S/Z – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 39.

gozo, no corpo individual as possíveis aberturas interpretativas. Poderiam ser barthesianas estas palavras:

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua singularidade.

Talvez por isso, Barthes nunca tenha nos mostrado a foto do “Jardim de Inverno”. Fruir e se ferir é o que Barthes defende como método na última obra. A abertura interpretativa é notada já no início de *A câmara clara*: “... eu me encontrava sozinho num impasse, se me cabe dizer, ‘cientificamente’ sozinho e desarmado”³⁷². A experiência limite de adentrar à selva sígnica da fotografia totalmente desguarnecido.

Concluí então que essa desordem e esse dilema, evidenciados pela vontade de escrever sobre a Fotografia, refletiam uma espécie de desconforto que sempre me fora conhecido: o de ser um sujeito jogado entre duas linguagens, uma expressiva, outra crítica; e dentro desta última, entre vários discursos, os da sociologia, da semiologia, da psicanálise – mas que, pela insatisfação em que por fim me encontrava em relação tanto a uns quanto a outros, eu dava testemunho da única coisa segura que existia em mim (por mais ingênua que fosse): a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor.[...] Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos³⁷³.

Ao optar pela singularidade da própria pesquisa, desprezando qualquer auxílio culturalmente fixado, Barthes, o cético, relaciona-se profundamente individualizado com a fotografia, uma forma extrema de enxergar pelos próprios olhos: “Vejo os olhos que viram o imperador”³⁷⁴. Essa fotografia agora passa necessariamente pelo corpo e as imperfeições dele, como quando Barthes formula a última manifestação do Neutro, o conceito de *punctum*. Esse último e perturbador legado teórico barthesiano, que sustenta o incômodo luto e irá além, buscando no embaraço acadêmico, na fratura, na incorreção corporal, a libertação, a revelação, como quando opta por escolher uma fotografia de Daniel Boudinet como abertura

³⁷² Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18.

³⁷³ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18/19.

³⁷⁴ Ibid., p. 11.

para o último livro: onde muito se sugere e pouco se mostra. Mesmo respeitando os diferentes caminhos tomados por ambos os pensadores, parece caber aqui uma frase do também palinódico livro de Greimas “*Da imperfeição*”:

Algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro, mas tudo isso de uma vez. Nem sequer isso: *outra coisa*. Cognitivamente inapreensível, essa fratura na vida é, depois, suscetível de todas as interpretações: crê-se reencontrar aí a insuspeitada espera que a precedeu, crê-se aí reconhecer a *Madeleine* que remete às imemoráveis nascentes do ser: ela faz nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição³⁷⁵.

É de uma espécie de imperfeição que é feito o *punctum* e seu método. Por meio da noção de *punctum* (esse outro Neutro vivaz), Barthes entrega a responsabilidade semiótica toda ao sujeito. O conhecimento fotográfico de antemão é abandonado, por esse estado “imperfeito” de arrebatamento íntimo, de êxtase fotográfico, como se sonhasse em transfigurar a vida pela escolha do caminho do sujeito, colocado diante das coisas simples, ao invés do desejo ardente da totalização. Como indivíduo que abandonou os suportes da cultura, apalpando como um obcecado o plano da imagem, como nas palavras de Didi-Huberman: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”³⁷⁶. Não mais um relação de domínio, mas de troca, mesmo que uma troca incômoda, louca entre o sujeito e o signo. O *punctum* que atormentou Barthes se faz presente no domínio da “obra aberta” que tocou Eco e que ressoa também em Didi-Huberman. Para esse último, coisas estranhamente assustadoras podem acontecer ao nos depararmos com uma imagem, nesses casos, seguindo os passos de Merleau-Ponty, sugere que, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”³⁷⁷. Barthes parece constatar o mesmo espanto quando afirma que as fotografia têm detalhes que o transpassam e que: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre

³⁷⁵ Julien Algirdas Greimas. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 70.

³⁷⁶ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29.

³⁷⁷ Ibid., p. 31.

invisível: não é aquilo que vemos”³⁷⁸. Essa capacidade que algumas imagens tem de nos olhar nos olhos e obrigá-los a se fechar, não pelo que mostram de chocante, mas pelo silêncio tornitruante, como se abrisse em nós uma porta para nós mesmos, como se nos olhassem, conjuga em Barthes o *punctum*. Se a exegese continua existindo, ela não é mais uma obrigação de método ou de controle científico, mas de autoconhecimento. Como se determinadas imagens nos obrigassem a ouvir a voz do templo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. O *punctum* e o Neutro levam a esse pavor que atrai, a esse desassossego da alma, a essa excitação imaginária de uma semiologia única, particular, mas que pode ser vivida particularmente por todos.

É a partir desse horizonte Neutro, punctuante, de autoconhecimento, que Barthes avalia a fotografia, sobretudo, repelindo qualquer atribuição de sentido que não esteja ligado a essa busca pessoal e intransferível. Esse colocar-se contra a interpretação coletiva, validada como verdade, como fala verdadeira, afirma-se como método (ou antimétodo) do cético. Aquilo a que Fontanari chama de “colapso autocrítico da máquina semiótica”³⁷⁹. A utopia da linguagem sem estigmas, onde o sujeito sonda o mistério do signo, o branco do significado, leva Barthes a dizer: “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 sozinho à consciência afetiva”³⁸⁰.

Outro fator que de certa forma aproxima os dois conceitos Neutro e *punctum*, é que sequencialmente ambos são usados como uma forma de lidar com o luto recente de Barthes, pelo fato do falecimento da mãe, Henriette Barthes. A forma como Barthes estrutura o curso sobre o Neutro nos dá pistas disso nesta longa justificativa:

Entre o momento em que decidi o objeto deste curso (em maio último) e o momento em que precisei prepará-lo, ocorreu em minha vida, alguns sabem disso, um acontecimento grave, um luto: o indivíduo que vai falar do Neutro já não é o mesmo que decidiu falar dele. A princípio, tratava-se de falar da remoção dos conflitos, e ainda é disso que se falará, pois não se muda um anúncio do *Collège*; mas, sob esse discurso cujo argumento e cujo método expus, parece-me ouvir, hoje, em instantes fugazes, uma outra música. Qual: vou situar sua região, seu alhures, deste modo: como uma segunda questão

³⁷⁸ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.

³⁷⁹ Rodrigo Fontanari. *Do Neutro ao punctum – em busca do grau zero do olhar*. Pelotas: Revista Linguagem & Ensino, vol. 17, n. 01, Jul/Abril 2014, p. 292.

³⁸⁰ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 84/85.

que se desprende de uma primeira questão, como um segundo Neutro que se entrevê por trás de um primeiro Neutro:

1. A primeira questão, o primeiro Neutro, objeto declarado do curso, é a diferença que separa o querer-viver do querer-agarrar: o querer-viver é então reconhecido como a transcendência do querer-agarrar, a deriva para longe da arrogância: abandono o querer-agarrar, acomodo o querer-viver.
2. A segunda questão, o segundo Neutro, objeto implícito do curso, é a diferença que separa esse querer-viver, já decantado, porém da vitalidade. Pasolini, num poema, diz que só lhe resta isto: “uma desesperada vitalidade”. A desesperada vitalidade é o ódio da morte. O que então separa o recuo diante das arrogâncias, da morte odiada? É essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável, que chamo Neutro, o segundo Neutro. Sua forma essencial é, definitivamente, um protesto; consiste em dizer: pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte. O Neutro é esse *Não* irreduzível: um *Não* como que suspenso diante do endurecimento da fé e da certeza e incorruptível por uma e por outra.³⁸¹

Se o desejo do Neutro barthesiano, vai se tornando, mesmo que com outras roupagens, uma realização que busca invalidar a necessidade da colisão, do choque que de maneira paradigmática se coloca como oposição de dois termos, tentando de certa forma anulá-los. O que vemos nessa fala, anexa ao programa do curso, é que o Neutro e, conseqüentemente, o *punctum* ganham ares dramáticos, extremamente fundados na emoção negativa da morte. A ligação entre Barthes e a mãe era sabidamente intensa, e, inevitavelmente, influenciou o autor e a produção intelectual dele. Isso pode ser constatado no fato de que um dia após o falecimento de sua mãe (25 de outubro de 1977) Barthes se põe a escrever um diário que foi publicado pela primeira vez, em 2009, com o título *Journal de deuil* (Diário de luto). Para Arthur Dantas da Silva, “neste diário, percebemos o sujeito lacerado que prepara o curso”³⁸².

Mesmo entendendo que sem a linguagem qualquer tipo de comunicação seja irrealizável (por isso o fascismo da língua), Barthes irá insistir numa saída desse jogo, mesmo que por instantes. O Neutro se reflete no *punctum* como sentimentos que não podem ser demonstrados, apenas desejados, e, mesmo sem estar totalmente fora das relações impositivas do fato linguístico, pode, mesmo que por um breve momento, não condescender com essas imposições. O Neutro e o *punctum* como modos de ser da linguagem, conseqüentemente, podem (Barthes previa isso), ser

³⁸¹ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 32/33.

³⁸² Arthur Dantas da Silva. *Uma paixão do Neutro – relações entre Neutro e subjetividade*. São Paulo: Revista Criação e Crítica Especial - Colóquio Internacional Roland Barthes Plural, 2015, p. 47.

engolidos pela estrutura paradigmática. Se o Neutro pode ser reunido, à fala comum, à doxa, como mais uma das figuras opositivas do estruturalismo canônico, de certa maneira, ele é, e deve ser, apenas momentâneo; e dever ser insistentemente “desejado”, pois de outra maneira ele será mais uma fala incorporada ao senso comum, ao poder. Se Barthes nunca chegou a definir o Neutro, é porque tinha a plena consciência de que se o petrificasse numa definição, automaticamente esse Neutro seria engolido pelos paradigmas; por isso o “desejo” do Neutro, como algo inefável. O Neutro e o *punctum* podem existir, mas sem a calma da estabilidade, pois é do sistema linguístico assimilar e cristalizar (em estilo, em escola, em moda) qualquer tipo de burla. Para Arthur Dantas da Silva:

Barthes entendia isso: o Neutro como objeto é temporário, ele entra logo a serviço do poder que pretendia desarmar. A escrita branca se enche de significado e ganha cores em escala. Talvez por esse motivo Barthes não quisesse transformar o curso em um livro. Se o fizesse, logo o Neutro ali seria dominado. Como ele mesmo disse: ‘o Neutro não é vendável’³⁸³.

Barthes encontra, pelo meio das figuras do Neutro (o *punctum* seria a última faceta), uma forma de expor o Neutro sem analisá-lo. Nada a teorizar, mas apenas mostrar que ele se manifesta, movimenta-se constantemente e insistentemente no não-lugar, na fuga do estacionário. É nesse ponto que Neutro e *punctum* se mostram ligados, ambos não são catalogáveis, são sentimentais (desejos), não são categóricos em suas assertivas, mas comungam da subjetividade que se evapora, assim que o sentido tenta se impor. Justamente aí, nessa volatilidade, tanto *punctum*, quanto Neutro tornam-se antimétodos contingentes. A superação do luto passa por querer-viver e essa divisa só acontece pelo desejo de continuar desejando. O Neutro e o *punctum* não podem existir como métodos, como teorias, pois são a pura manifestação da singularidade plural diante da morte física ou simbólica. A abstenção do cético.

Se o espaço do Neutro e do *punctum*, conseqüentemente, tem a intenção de anular a necessidade das escolhas e das interpretações. Se no mundo ocidental é imperativo e usual a fórmula “quem não está comigo, está contra mim”, o que a tentativa teórica barthesiana propõe ultrapassar é o ponto de vista negativo dessa acepção, onde escolher é uma obrigação. A marca torpe, onde não se posicionar é ser

³⁸³ Ibid., p. 48.

cúmplice. Isso atinge sobremaneira a forma de Barthes entender a relação interpretativa com os signos, beirando muitas vezes a tentação minimalista e tautológica, como uma maneira de se defender dos discurso arrogantes ou da vocação ocidental para a diacronia dos embates e das certezas. Nas palavras de Barthes:

Digo portanto que o desejo é desejo de:

- em primeiro lugar: suspensão (*epokhé*), das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismo, intimações, exigências, querer-agarrar.
- em seguida, por aprofundamento, recusa do puro discurso de contestação: suspensão do narcisismo: não ter mais medo das imagens (*imago*): dissolver sua própria imagem (desejo que confina com o discurso místico negativo, ou Zen ou Tao).³⁸⁴

Para Kempinska³⁸⁵, a organização do discurso sobre o Neutro, em forma sequencial e fortuita, não sintagmática, tem como objetivo rejeitar o cansaço, dando liberdade a Barthes, para escapar dos discursos impositivos e, principalmente, recusar qualquer tipo de conclusão. O que Barthes faz posteriormente é “circular” – para usar uma palavra dele - o conceito de Neutro para outras situações, por exemplo, o contato com fotografias, usando o *punctum* como figura ativa dessas manifestações antiparadigmáticas, onde o sentido se abre, mas nunca como uma dialética do conflito, e sim como uma manifestação Zen, onde não se pode extrair sentido do modo como as coisas são formuladas (a impossibilidade das palavras de julgamento).

Aliás, é essa ausência de julgamento que coloca Barthes contra a sensatez que trata de reduzir a fotografia a seu comentário, abrigando-a sob a socialidade. Para ele, a fotografia punctuante parece querer explodir a qualquer momento diante dos olhos do observador. Contudo, a sociedade, por meio de alguns subterfúgios, tenta domá-la, torná-la reservada, discreta, inteligível. Por meio de artifícios como a arte (transformar a fotografia em arte) com suas regras e modelos limitadores (a moldura), de um espaço ideal (a sala de exposição) controlado por regras sociais, o que se pretende é estabelecer um método de controle, de banalização, onde a estética sufocaria o escândalo da morte que a fotografia traz, a loucura dela. Ao estereotipar as fotografias, ao deformá-las em paradigmas, tenta-se naturalizá-las generalizando-as, e, com isso, se “desrealiza completamente o mundo dos conflitos e dos desejos, sob

³⁸⁴ Roland Barthes. *O neutro*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 30.

³⁸⁵ Olga Guerilozi Kempinska. *O conceito de neutralidade no discurso da história*. Ouro Preto: Revista História e historiografia, n. 02, 2009, p. 217.

pretexto de ilustrá-los”³⁸⁶. Barthes ao colocar a fotografia no plano do realismo emotivo, opta pela estesia (afetividade e sensibilidade da experiência cotidiana, típica dos céticos) em contraponto ao controle cultural da estética e suas exegeses. Barthes, ao ficar do lado da “loucura” fotográfica, busca a utopia de conceber a representação e a vida como os poetas românticos, de forma sinônima: onde o parecer se faz distinção (a quase insuportável condição de existir).

A imagem diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura...³⁸⁷.

A fotografia para Barthes é uma certeza imediata, indiscutível. Essa forma alucinativa de se relacionar com o *medium*, misturando tempos distintos, como na legenda do retrato de Lewis Payne, “ele está morto, e vai morrer”³⁸⁸, torna a fotografia a representação da loucura temperada por instantes de realidade. Barthes chamará essa loucura das fotos que o machucam primeiramente como “sofrimento de amor” e depois de “piedade”. O cético, aqui, se firma subjetivamente. Opõe à interpretação – que mobiliza as palavras, os sentidos, os paradigmas – o arrebatamento, que é sem palavras. Novamente a questão da interpretação e do ceticismo. É necessário lembrar que Barthes considerava a fotografia como um *medium* muito mais próximo do teatro do que qualquer outra arte. A máscara entra como elemento importante nessa interpretação, pois, ao esconder, também mostra. Para Flores³⁸⁹, o sentido de uma imagem não deve ser apenas procurado na imagem em si, mas sim num “campo de sentido” que envolve outras forças relacionadas principalmente ao receptor dessa imagem, que soma a essa imagem pedaços, fragmentos de memória e sentimento, legados de nosso inconsciente, ativados pela imagem. Já para Joly, a imagem nos carrega a uma espécie de passagem temporal alucinativa onde,

³⁸⁶ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 174.

³⁸⁷ Ibid., p. 169.

³⁸⁸ Ibid., p. 143.

³⁸⁹ Laura Gonzales Flores. *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*. Brasília: Revista Textos de História, vol. 16, n. 01, 2008, p. 22.

sabe-se também que o estado elementar da leitura da imagem, e mais particularmente da fotografia de amador, está orientado para algo mais ilusório da imagem, que a coloca entre parênteses, e o *spectator* sobrepõe aos signos produzidos pela imagem os estereótipos de sua própria recepção³⁹⁰.

O *punctum* barthesiano parece se encaixar perfeitamente nessa proposta de recepção. A questão que o *punctum* levanta é justamente qual o método capaz de suportar uma ação totalmente subjetiva de leitura, senão ele próprio? Por isso a insistente defesa da liberdade subjetiva em Barthes. Na *Retórica da imagem* (1964), Barthes coloca que os significados organizados pelas imagens não podem ser exclusivamente orquestrados em signos denotativos, mas, também, em estruturas conotativas que não são constituídas unicamente de unidades simbólicas, mas por uma rede flutuante de significados, entre os quais, o leitor pode eleger alguns e ignorar outros. Fica claro que Barthes já está no caminho de diferenciar numa imagem fotográfica o *studium* e o *punctum*, cabendo ao leitor ser seduzido por um ou outro modo interpretativo. O *punctum* é a saída do cético, posto entre a ciência da técnica fotográfica e a simples subjetividade dela. Não podendo ser Neutro o tempo todo, o *punctum* torna-se a última trincheira de uma batalha perdida, se não renovada, pois o Neutro só pode se tornar um procedimento, uma postura permanente se conseguir burlar infinitamente o paradigma, senão é certo a transformação dele em dogma, em doxa (o maior medo barthesiano). Se Barthes é acusado constantemente por sua inconstância é porque seu modo de pensar carrega uma incomodativa presença. Se Barthes, como cético, estivesse certo e vencesse, essa frágil vitória ruiria com todos os sistemas científicos e filosóficos e com as instituições atreladas a esse sistema racional. Contudo, Barthes nunca almejou nenhum tipo de vitória, e o ceticismo dele sempre foi moderado. Sem abdicar de duvidar de uma realidade última, Barthes, prudentemente, avançou buscando brechas, rachaduras por onde as dúvidas pudessem passar.

Pode-se sonhar: e se, no lugar de uma ambição totalizante que procura transfigurar toda a vida e põe em jogo o conjunto do percurso do sujeito, este pudesse proceder a um desmembramento de seus programas, à valoração do detalhe, do vivido? Se um olhar metonímico e demorado se dedicasse a abordar com seriedade as coisas simples?... Uma vida assim aplanada – pode-se pensar nesse jardineiro japonês que a cada manhã dispõe

³⁹⁰ Martine Joly. *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 89.

um pouco distintamente as pedras e a areia de seu jardim – poderia então produzir, com “quase nada”, um inesperado quase imperceptível, anunciando uma nova jornada³⁹¹.

Esse “quase nada”, imperceptível, foi o material usado por Barthes ao desejar o Neutro, a afirmar o *punctum*. É inclusive esse olhar metonímico barthesiano que se concedeu o direito a desmembrar os programas instituídos e colocar face a face as possibilidades inter/transemióticas e vanguardistas que aproximam a fotografia e o haicai. Se jamais poderemos recuperar a candura inocente anterior à linguagem e suas teorias, quando as coisas não necessitavam de comentários. Barthes foi um improvisador bem armado contra os estereótipos de todas as formas textuais. A introdução do Neutro e, conseqüentemente, do *punctum* libertaram o entendimento fotográfico de um determinismo docilmente dominado pelas previsibilidades do aparelho. O cético, o “louco” Barthes, olha direto nos olhos e percebe o sagrado escondido na técnica:

E se a Fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo³⁹².

Se as sociedades contemporâneas, autointituladas progressistas, orgulham-se de terem abandonado as crendices, advogando em torno da capacidade racional e científica em lidar com todo tipo de assunto, inclusive as imagens fotográficas de forma liberal e desinteressada. Barthes, provocador, as chama de falsas, sem autenticidade, e que podem ser resumidas por “um tédio nauseabundo, 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”³⁹³. É esse grito do Neutro, manifesto no *punctum*, que leva Barthes a continuar a busca incessante contra a doma das imagens. Mesmo que o Neutro e o *punctum* se aproximem de uma utopia fantasmática, mesmo assim, a ideia de um texto, seja ele verbal, imagético ou sonoro, destituído de todo estigma do sentido,

³⁹¹ Julien Algirdas Greimas. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002, p. 89.

³⁹² Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121/122.

³⁹³ *Ibid.*, p. 174/175.

continua uma busca constante na arte contemporânea; o que torna o trabalho de uma vida de Roland Barthes, uma referência indispensável na atual conjuntura de novas mídias com sua promiscuidade sónica acentuada. Susan Sontag afirma que, para sermos generosos com qualquer manifestação artística, devemos encarar as imagens ali dispostas como experiências e não como “uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa”³⁹⁴. Barthes entendeu e foi fundo no entendimento de a fotografia falar ou silenciar sobre além daquilo que mostra. O *punctum* e o Neutro foram as últimas facetas do ceticismo barthesiano, numa espécie de guerra quixotesca contra a busca de um sentido final, alargando assim o sentido do sentido, seu limite, possibilitando, com isso, inclusive maravilhosos paradoxos. Apesar da busca utópica, o Neutro barthesiano pode ser percebido, na obra de grandes artistas como Kafka, Joyce, Shakespeare, Cy Tombly, Tony Smith, De Kooning, Lucien Glergue, só para citar alguns caros à Barthes. O enfoque de Barthes sobre tais obras poderia ser resumido da seguinte maneira: tais manifestações artísticas são estruturas vivas, autônomas, independentes, e, ao respeitar isso, não estamos negando as estruturas formais e conteudísticas delas, mas apenas que elas nem sempre precisam de legitimação de autoridade (quase sempre nunca). Como nos diz Susan Sontag,

no sentido mais estrito, todos os conteúdos da consciência são inexprimíveis. Mesmo a mais simples sensação é, em sua totalidade, indescritível. Toda obra de arte, portanto, precisa ser compreendida, como algo interpretado, mas também como um certo tratamento do inexprimível³⁹⁵.

Assim Barthes, o cético, autônomo exemplar, que sempre se colocou contra as palavras de violência, excessivas, opta pelas palavras que suscitam a dúvida, pelo dizer do desejo, como no jogo infinito de cores do caleidoscópio, contra as ideias feitas, questionando sempre o papel do intelectual. Gozando muitas vezes da preguiça, desprezando as influências, criando espaços Neutros, brinca com o sintoma da busca pelo significado: “O grande problema, consiste em vencer o significado, vencer a lei, vencer o pai, vencer o reprimido – não digo demoli-los, mas vencê-los”³⁹⁶. Na insistência de vencer o significado Barthes tentará uma última vez, por

³⁹⁴ Susan Sontag. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 30.

³⁹⁵ Ibid., p. 35.

³⁹⁶ Roland Barthes. *O grão da voz*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 259.

meio do *punctum*, ativar a válvula de escape endoxal, dessa vez abrindo possibilidades comparativas entre fotografia e haikai.

Capítulo 4. Fotografia e haikai: a isenção do sentido.

*Tanta coisa depende
de um
carrinho de mão
vermelho
esmaltado de água da
chuva
ao lado de galinhas
brancas.*

William Carlos Williams

*A essência da imagem é estar toda fora,
sem intimidade, e, no entanto mais
inacessível e misteriosa do que o
pensamento de foro íntimo; sem
significação, mas invocando a
profundidade de todo sentido possível;
irrevelada e todavia manifesta, tendo
essa presença-ausência que faz o
fascínio das sereias.*

Maurice Blanchot

Barthes, poesia e fotografia

É no início dos anos 1970 que Roland Barthes, pela primeira vez, se refere à possibilidade comparativa entre fotografia e haikai. Na obra *O Império dos signos*, afirma: “[...] o flash do haikai não ilumina, não revela nada; é como uma fotografia que tirássemos com muito cuidado (à japonesa), mas tendo esquecido de carregar o aparelho com a película”.³⁹⁷ O interesse barthesiano pela cultura oriental, irá se repetir por uma série de obras do mesmo período, que durará exatamente uma década, até o lançamento do derradeiro lance de escritura, em 1980, na forma de *A câmara clara*.

³⁹⁷ Roland Barthes. *O Império dos Signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 112.

Parte desse interesse recai sobre o haikai, muito associado por Barthes à imagem fotográfica.

A palavra que recobre essa forma poética pede uma consideração. Vale ressaltar que no senso comum *haikai-haikai-haiku* podem ser entendidos como sinônimos, pois se referem a mesma forma poética: a poesia japonesa de dezessete sílabas. Contudo, Franchetti nos alerta que, quando nos referirmos à escola de poesia fundada por Bashô, não poderemos usar a terminologia *haiku*. Isso seria um anacronismo, pois o termo foi criado recentemente para designar um poema curto independentemente das contextualizações tradicionais pelas quais são regidos os *haikais*. Igualmente importante notar é que Barthes nunca foi um costumeiro crítico de poesia. A ligação dele com o gênero sempre foi fugaz e não-ortodoxa. Quando da iniciação como crítico e escritor, em 1953, com o lançamento de *O grau zero da escritura*, ao se perguntar se existe uma escrita poética, Barthes compõe uma série de julgamentos negativos à poesia, principalmente à poesia moderna, posterior à Rimbaud, em razão do desleixo social e desapego à história.

Essa fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas³⁹⁸.

Segundo Barthes, essas palavras, sobrecarregadas e de vagas intenções, prestes a explodir sem objetivo, são uma “demiurgia; não uma atitude de consciência mas um ato de coerção”.³⁹⁹ É claro que tal prevenção entende-se à luz do fato de que a modernidade, notadamente a mallarmeana, muito considerada em *O grau zero da escritura*, cancelou os limites entre a prosa e a poesia. Assim, o que Barthes tende a ver na poesia nesse momento é apenas um jogo estilístico. Certamente isso o terá feito passar ao largo de projetos poéticos importantes. Motta ao se referir ao silêncio de Barthes em relação à poesia de Francis Ponge, afirma que, “o crítico do grau zero ignorou o projeto literário mais representativo da ‘Forma-Objeto’ e o mais insólito

³⁹⁸ Roland Barthes. *O grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 43/44.

³⁹⁹ Ibid., p. 45.

dos processos de concreção da escritura”⁴⁰⁰. Sabendo que o próprio Barthes se autointitulava um leitor incerto e muito particular em seus gostos, Motta acrescenta, “desse ponto de vista, é perfeitamente possível entender, então, a falta de Ponge nos termos do próprio Barthes, que escreve, em *O prazer do texto*, que se um poeta eventualmente lhe escapou, é porque não lhe deu ‘a prova de que seu texto lhe desejava’”⁴⁰¹. Mas, ressalte-se que, se o que vemos na altura de *O grau zero da escritura* é um silêncio a respeito da poesia que durará aproximadamente vinte e cinco anos uma mudança significativa começa a acontecer na altura dos anos 1970. Nesse período uma forma literária ultra-breve e fragmentária, capaz de aprisionar o instante da maneira sonhada em seu primeiro livro, onde propõe uma escritura branca, de grau zero, chama-lhe atenção. Essa forma é o haikai e ela está entre os grandes objetos de fascinação vindos da cultura japonesa que encontramos no livro *O império dos signos*. Aliás, é nessa obra que Barthes, pela primeira vez irá tratar dessa forma poética. O deslumbramento barthesiano com essa forma extremamente enxuta de poesia é tamanho que, mais adiante, já instalado na cátedra de Semiologia Literária do *Collège de France*, Barthes irá dedicar praticamente a metade do curso *A preparação do romance* a esses tercetos japoneses e será levado a comparar essa poesia com outras manifestações poéticas, agora, finalmente, recebidas. Pode soar estranho a um leitor desavisado e que desconheça a trajetória barthesiana, ao longo da profícua e palinódica forma de lidar com os signos, que ele, anos depois, se ponha ao lado da poesia, defendendo-a ardorosamente, pois Barthes nunca hesitou em rever os próprios pensamentos e teorias e jamais se constrangeu em revertê-los e reformulá-los quando julgasse necessário. Em *A preparação do romance*, podemos visualizar mais uma dessas mudanças radicais de opinião: “compreende-se, então, talvez isso: *Poesia* = prática da sutileza num mundo bárbaro. Daí a necessidade de lutar *hoje* pela Poesia: a Poesia deveria fazer parte dos “Direitos do Homem”; ela não é “decadente”, ela é subversiva e vital”⁴⁰².

⁴⁰⁰ Leda Tenório da Motta. *O crítico e o poeta: o silêncio de Barthes sobre Francis Ponge*. São Paulo: Revista Eletônica ZUNAI, 2010. Acessado em 08/04/2016 www.revistazunai.com.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. 01*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 95.

Para Silva⁴⁰³, três fatores explicariam essa revisão: o primeiro seria o caráter subversivo da poesia em frente ao “fascismo” da língua, apregoadado desde *O grau zero da escritura*, subvertendo a formalidade atrelada aos discursos de poder. Em segundo lugar seria a capacidade e uma escrita Neutra, manifesta agora pela poesia, de assegurar ao sujeito processos de escape à qualquer tipo de coação perante as regras pré-estabelecidas da língua, permitindo a esse sujeito o lugar da fantasia, como já havia antecipado na *Aula*: “a escritura faz do saber uma festa”⁴⁰⁴. É essa fissura proposta nesse momento, de frequência a mais alta instituição educacional da França, que proporciona uma certa margem, mesmo que provisória, de liberdade ao sujeito. O terceiro fator se manifesta no anteriormente criticado *estilo*. Se num primeiro momento o estilo era uma sujeição da liberdade que impedia o surgimento de uma escritura verdadeiramente indócil ao poder, como na poesia moderna, agora em *A preparação do romance*, ao rever os valores dados a subjetividade e sua capacidade de se tornar muitas vezes irredutíveis aos fatos exteriores abstratos, como a História, o estilo passa a ser libertário, cambiante. Esse outro patamar de status do indivíduo se manifesta na figura da *Nuance*, que tem justamente no estilo, sua maior manifestação:

a prática (geral: mental, escrita, vivida) da individuação é a *Nuance* (etimologia: ela nos importa porque ela implica uma relação com o *Tempo que faz*, *coelum* em latim – francês antigo: *nuer* = comparar as cores nuançadas como os reflexos das nuvens). A *Nuance*: tomá-la fortemente, geralmente, teoricamente, por uma figura autônoma; a prova é que ela é neuroticamente censurada, recalcada pela civilização de hoje. Pode-se dizer que a civilização das mídias se define pela rejeição (agressiva da *nuance*) [...] Ora, poderíamos definir o estilo como a prática escrita da *nuance* (por isso o estilo é malvisto hoje).⁴⁰⁵

Dessa forma, Barthes redime não só o sujeito na queda de braço com a história, libertando-o das imposições da homogeneidade, concedendo agora ao estilo, na forma do haikai, o aprendizado da sutileza. Esse apreço pelo haikai, uma forma poética bastante singular, é uma manifestação contraditoriamente moderna de Barthes, pois é de conhecimento amplo que as formas orientais de manifestação artísticas, foram um dos traços da modernidade, e tido em alta valia por críticos e artistas do ocidente como Fenollosa, Ezra Pound, William Carlos Williams, E. E.

⁴⁰³ Márcio Renato Pinheiro da Silva. *Reversos da história: a poesia em Roland Barthes*. Anais Eletrônicos da ABRALIC, 2014. Acessado em 08/04/2016. <http://xivabralic.com.br>.

⁴⁰⁴ Roland Barthes. *Aula*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 21.

⁴⁰⁵ Op. Cit., 2005, p. 94.

Cummings, Octávio Paz e, entre nós, Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Barthes parece encontrar na poesia a vitalidade final de um texto desimpedido de ideias prontas e que a prendam num sem fim de jogos de palavras vãs: essa poesia é o haikai que, pela invalidez descritiva se aproxima da máxima pongiana onde as idéias, as metáforas, não são a parte forte. Esse desembaraço das definições e a capacidade de captar o objeto, o instante, rapidamente, no frescor da primeira manifestação, praticamente no momento em que ocorre, tudo isso irá atrair Barthes não só para uma defesa do haikai como uma forma Neutra exemplar de manifestação literária, mas permitirá sugerir a virtualidade entre tal forma poética e a fotografia. Já no livro *O império dos signos*, Barthes introduz a figura do “Incidente” e se refere à poética do haikai.

A arte ocidental transforma a “impressão” em descrição. O haikai nunca descreve: sua arte é contra descritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição: momento literalmente “insustentável”, em que a coisa, embora já sendo apenas linguagem, vai se tornar a falar, vai passar de uma linguagem a outra e constitui-se como a lembrança desse futuro, por isso mesmo anterior⁴⁰⁶.

O incidente pode ser comparado aqui, àquilo que rapidamente se evanesce, que mal pode ser percebido, captado, segurado, anotado. Sobre isso escreve Motta, “essa capacidade formidável que tem os haikais de encaminhar uma isenção de sentido através de um discurso perfeitamente legível”⁴⁰⁷. O incidente ainda estará em pauta numa obra póstuma de título homônimo - *Incidentes* – um diário íntimo que recobre o período 1968-1979 em que Barthes anota, em estilo fragmentário, acontecimentos da época da passagem pelo Marrocos, como professor cooperante, e flashes das noites parisienses. Para o editor François Wahl, que faz a apresentação do livro, ele se justifica por nos dar a ver “o esforço feito pela escrita para se apossar do imediato”⁴⁰⁸. Essa forma de escritura fragmentária de Barthes que tem uma predileção constante em fracionar seu pensamento o aproxima da substância poética do haikai e da fotografia. Aliás, entender a relação de Barthes com o haikai passa

⁴⁰⁶ Roland Barthes. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 101.

⁴⁰⁷ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 106.

⁴⁰⁸ François Wahl. *Nota do editor francês*. In: Roland Barthes: *Incidentes*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. VII.

necessariamente pelo entendimento da inquietação e atração de Barthes pelo fragmento. Barthes jamais escreveu para estar certo de algo, mas para causar impressões, e o fragmento aparece dessa forma como uma ferramenta a mais nesse gozo pela incompletude.

Gostando de encontrar, de escrever *começos*, ele tende a multiplicar esse prazer: eis por que ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos *começos*, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não resistir à *última palavra*, à última réplica⁴⁰⁹).

Esses múltiplos *começos* estão estampados num grande número de obras de Roland Barthes, se nos demormos apenas em alguns títulos de sua última fase - *O império dos signos*, *Fragmentos de um discurso amoroso*, *Roland Barthes por Roland Barthes*, *A câmara clara* entre outras, perceberemos nitidamente essa tendência ao fracionamento de seu pensamento. É em confronto com essa forma de escritura que Barthes irá pouco à pouco se aproximando da última teoria sobre a fotografia. A fotografia, de certa maneira, é exemplar, do modo de se relacionar com o espaço-tempo de forma a fragmentá-lo, e essa forma de entender a fotografia, não é pouco rara. Dubois, ao nos apresentar essa questão do ato fotográfico, irá caracterizá-la como uma espécie de fatia retirada do espaço-tempo. Esse corte, esse fragmento, rigorosamente arrancado da existência, é para ele uma das características centrais do ato fotográfico:

a imagem fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*⁴¹⁰.

Essa visão da fotografia, como uma teoria do instante, caracterizada pela apropriação temporal e espacial de um momento único, contudo, não se sustenta se pensarmos a fotografia por outro viés, que envolve não apenas e simplesmente o “corte”, o ato fotográfico em si. Para Kossoy, a estrutura se complica se inserirmos

⁴⁰⁹ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrono-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 109.

⁴¹⁰ Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, p. 161.

pelo menos duas noções de tempo na fotografia, uma noção que estaria ligada ao momento de captação, do momento do disparo do obturador, chamado por ele de “tempo da criação”, e uma outra que estaria disposta no tempo de duração dessa imagem enquanto signo, a que ele chamou de “tempo da representação”. O “tempo da criação” estaria associado a um local e época específicos, determinados pela origem do disparo fotográfico, é o tempo passageiro, passado. Já o “tempo da representação” encontra morada na permanência, na cristalização em documento. É o tempo presente, *perene*⁴¹¹. Barthes, como vimos anteriormente em *A câmara clara*, vai além, ao buscar no signo fotográfico uma forma de reencontro com o ser que está representado na imagem. Com isso, estende o conceito de ação temporal na fotografia, colocando uma possibilidade a mais nesse jogo binário de criação e representação (o tempo imaginário): o tempo fotográfico para Barthes está também no interior da própria imagem. E, nesse sentido, Barthes compara o fotográfico ao romanesco. O romanesco entendido como uma escritura fragmentária, imaginária, no sentido que Barthes dá à palavra fotográfico no ensaio “*O terceiro sentido*”, onde ao invés de analisar a obra de Eisenstein como um todo, opta por se debruçar sobre os fotogramas, ou fragmentos fotográficos do cinema eisensteiniano. Aqui, o fotograma, na forma de fragmento de uma história, como uma escritura circunstancial, gera uma nova história que pode ser reunida a outros fotogramas e constituir-se num filme, ou pode também viver independente do todo filmico, como se a estrutura do sentido exclusivo fosse sendo minada. Barthes mostra dessa maneira que a forma de entender a fotografia apenas como uma manifestação do instante é equivocada e limitadora, como corrobora Dubois anos depois, “porque não exclui uma certa relação com a duração, nem a existência de uma grande mobilidade interior”⁴¹². Se é constante e fácil constatar a fotografia como uma máquina de fatiar o tempo e o espaço, Barthes não o nega, o que ele faz é acrescentar a isso a história e o tempo da própria imagem. Nas palavras de Fontanari, “a imagem fotográfica é capaz de realizar um duplo movimento, de ser ao mesmo tempo “instante de uma lembrança” ou “lembrança de um instante”⁴¹³. Essa capacidade da fotografia viver em suspensão, entre dois ou mais tempos, causa um colapso, um curto-circuito, no processo semiótico. A esse colapso imagético Barthes

⁴¹¹ Boris Kossoy. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 133/134.

⁴¹² Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, p. 166.

⁴¹³ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia – a verdade da máscara*. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC, 2012, p. 185.

chama de *punctum* que age como um incidente, como um fragmento, como uma anotação breve de um momento que se dissipa assim que percebido. Essa fragmentação conjugada ao distúrbio temporal gera aquilo que Barthes chamou de “novo *punctum*”, que já não é um “detalhe”, mas a própria força do tempo agindo em várias direções. A fotografia realista de Barthes é capaz de criar essas possibilidades e ainda ser a forma de manifestação sógnica que mais se aproxima da maneira de escrever da última fase barthesiana: a escrita do fragmento. Pois, para Barthes, o sentido passa agora a se manifestar também como uma reação corporal e, tanto a fotografia, quanto o haikai lhe permitem essa liberdade.

O fracionamento sempre seduziu Barthes. *A câmara clara* reúne quarenta e oito seções autônomas, ainda que interligadas pelo mesmo tema. Nas palavras do autor,

escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê? [...] Não somente o fragmento é cortado de seus vizinhos, mas ainda no interior de cada fragmento reina a parataxe⁴¹⁴.

Os fragmentos, assim dispostos, apesar de separados “em migalhas”, formam ainda assim um sentido que, mesmo exclusivo, como um signo independente, faz parte de um todo de que participa e é feito. Os fragmentos colocados em sequência formam uma espécie de metáfora musical, onde cada nota, cada peça, vale por si própria, no entanto, ela só ganha importância real quando ligada às notas vizinhas. Para Barthes, Schumann foi quem mais compreendeu e praticou a estética do fragmento, chamada por ele de *intermezzo*, pois toda sua obra se resumia a intercalar fragmentos.

Se na década de 1970, Barthes, ao retornar do Japão, já insinua aproximações entre fotografia e haikai, conferindo-lhes a mesma capacidade de suspender a linguagem e capturar o momento, é por meio do fragmento escritural que absorve e cada vez mais se entrega a essa possibilidade do gozo imediato:

Sob forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que ele diz ou daquilo que digo); a gente tira então o

⁴¹⁴ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 108.

caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que se chamaria outrora um “verso”⁴¹⁵.

Barthes, literalmente, reproduz com palavras o trabalho de um fotógrafo, só que aqui ele “saca” o “caderninho de anotações” ao invés de uma câmera. Fragmento e incidente, na forma de ver barthesiana designam a mesma coisa, o mesmo sentido para o instante fugidio, imprevisto, inominável. Coincidentemente, no livro *Incidentes*, esse mesmo sentido, de caçador de instantes, sugere uma espécie de *flâneur* baudelairiano que tem seu melhor exemplo no poema *A uma passante* de *As flores do mal*, na tradução de Ivan Junqueira:

A rua entorno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! “Nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁴¹⁶.

Em *O império dos signos*, no fragmento intitulado *Tal*, Barthes apresenta mais uma das inúmeras definições do haikai que, segundo ele, não soa excêntrico tampouco familiar para nós ocidentais:

Ele parece ser com tudo e com nada: legível, acreditamos que ele é simples, próximo, conhecido, saboroso, delicado, “poético”, em suma oferecido a todo um jogo de predicados reconfortantes: insignificante porém, ele a nós resiste, perde finalmente os adjetivos que um momento antes lhe discerníamos e entre naquela suspensão do sentido que, para nós, é a coisa

⁴¹⁵ Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 109.

⁴¹⁶ Charles Baudelaire. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 361.

mais estranha, pois torna impossível o exercício mais corrente de nossa fala, que é o comentário⁴¹⁷.

O haikai

Afim de abrir o caminho a possível leitura aproximativa da fotografia e do haikai, precisamos nos deter nessa forma poética japonesa. O haikai é uma forma de poesia extremamente enxuta. Podemos dizer que é uma das menores formas de manifestação poética. Blyth, no clássico, *A history of haiku*, nos previne com antecipação que “não é fácil estabelecer onde começou a história do haikai, a poesia das estações. Talvez tenha sido com a criação do mundo, quando as estrelas da manhã cantaram juntas, e todos os filhos de Deus gritavam de alegria”⁴¹⁸. Essa definição, um tanto vaga, sugere as raízes remotas do haikai, que, contudo, podem ser pesquisadas a partir do exame de outra forma poética japonesa, o *tanka*. O *tanka* era um poema bastante simples, de fácil assimilação, de propriedades recitativas que predominou no Japão clássico até o século XVI e cujas origens datam dos cantos primitivos da antiguidade japonesa. Para Yamaki, “o ‘*tanka*’ é uma forma de expressão poética que surgiu no Japão há mais de mil anos e era primitivamente chamado de ‘*waka*’”⁴¹⁹. Para Franchetti até o século XVI: “a palavra *waka*, que designa em sentido amplo toda a poesia japonesa (em oposição à chinesa) é por essa época utilizada como sinônimo de *tanka*”⁴²⁰. O *tanka* seria a estrutura métrica principal de todo *waka*. Os *tankas* clássicos tinham a forma de trinta e uma sílabas⁴²¹, ordenadas em duas estrofes, a primeira com três versos e a segunda (que funcionava como uma resposta à primeira) com dois versos que eram divididos da seguinte maneira: 5-7-5-7-7. Era bastante comum um *tanka* ser produzido por duas pessoas, uma escrevia a primeira parte e a outra, a segunda. Conforme nos conta Franchetti, o *tanka* foi, “uma das principais atividades de salão da aristocracia medieval e o veículo por excelência do

⁴¹⁷ Roland Barthes. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 109/110.

⁴¹⁸ R. H. Blyth. *A history of haiku*. Oiso: Hokuseido, 1963, p. 39. Tradução livre nossa.

⁴¹⁹ Masuo Yamaki. Introdução. In: Takuboku Ishikawa. *Tankas*. São Paulo: Massao Ohno, 1991, p. XIX.

⁴²⁰ Paulo Franchetti. Introdução. In: _____ & Elza Taeko Doi. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 11.

⁴²¹ Ibid., p. 32: “Uma sílaba poética em japonês não corresponde a uma sílaba poética em português, porque a duração do som desempenha lá um papel que não possui em nossa versificação tradicional”.

namoro cortesão”⁴²². Keene acrescenta que a “composição da poesia amorosa não se circunscrevia aos jovens enamorados, uma vez que a ela se entregavam todos os membros da corte, desde o Imperador, como uma forma de exercício literário”⁴²³. Passatempo predileto da corte, o *tanka* se manteve durante séculos restrito às paredes palacianas. Contudo, tempos depois, o *tanka* evolui para outra forma de fazer poético chamado *renga*, o poema das estrofes ligadas em cadeia. Como nos diz Keene, o *renga* ultrapassa o limite dos cinco versos do *tanka*, abrindo assim “o caminho para as cadeias poéticas de muitas estrofes alternadas de três e dois versos”⁴²⁴. O poema se tornava longo, imenso, chegando muitas vezes a mais de dez mil estrofes, a serem encaixadas na anterior. O que mudou significativamente nessa transposição de estilos do *tanka* para o *renga* foi que naquele momento esse exercício poético deixou de se restringir ao palácio e passou a ser da alçada de outros versejadores, que dominavam o código, indo de príncipes a soldados, de sacerdotes a camponeses. A estrutura do *renga*, contudo, mantinha os mesmos objetivos anteriores, ou seja, a estrofe A deveria ter algo a ver com a estrofe B, que deveria ter o mesmo objetivo com a estrofe C e assim sucessivamente, sem, no entanto, necessitar ter uma relação direta de assuntos, o que tornava o *renga* e as possibilidades infinitas de prolongamento uma atividade muito prezada como um jogo de salão para divertir os presentes. Outras regras foram sendo acrescentadas com o tempo. É importante destacar dessas regras que a primeira estrofe do *renga* era chamada *hokku* ou *kami-no-ku* (estrofe de cima) de acordo com a preferência de alguns autores. Keene nos dá uma noção da importância dela na estrutura do poema:

O *hokku* não deverá estar em desacordo com a topografia do lugar, sejam as montanhas ou mar o que domine, nem com a flores que voam ou as folhas que caem dos pastos e árvores próprios da estação, nem com o vento, as nuvens, a bruma, a névoa, a chuva, o orvalho, a neve, o calor, o frio, ou o quarto da lua. Os objetos que suscitam uma reação imediata são os mais interessantes para serem incluídos no *hokku*, como os pássaros primaveris e os insetos outonais. Mas o *hokku* não tem mérito se preparado de antemão⁴²⁵.

⁴²² Ibid. p. 13.

⁴²³ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 38. Tradução livre nossa.

⁴²⁴ Ibid., p. 47. Tradução livre nossa.

⁴²⁵ Ibid., p. 50. Tradução livre nossa.

O *hokku*, assim como o repente nordestino entre nós, tinha que ser formulado no instante presente, à vista de outros poetas, além de incluir informações sobre a estação do ano, o local e o instante em que se escrevia o poema, para que, posteriormente, pudesse se dar a continuidade do jogo poético. O *hokku*, como estrofe independente e principal do poema, com referências às estações do ano e à instantaneidade, apresenta-se muito próximo do que posteriormente será conhecido como haikai. O auge da forma poética *renga* foi durante o século XV, e o maior expoente foi Sôgi, um de seus mestres mais aclamados. O excesso de regras, contudo, foi tornando o *renga* uma atividade por demais complicada e excludente. Esse excesso levou o *renga* a uma espécie de estagnação. Para Keene, “a estrofe encadeada foi se convertendo cada dia mais em um joguete de diletantes, cuja máxima habilidade consistia no apego às regras”⁴²⁶. O *renga* chega à infecundidade. Paz, ao se referir a esse declínio da tradição cortesã, afirma que os motivos da decadência dessa foram, entre outros, “[...] uma perigosa inclinação pela imagem engenhosa e o trocadilho, jogo de palavras”⁴²⁷. Nesse processo de decadência e transformação o que se foi procurando pouco a pouco foi uma forma de poética mais simples. O que sobrar do *renga* será apenas o *hokku* que assumirá o papel de uma estrofe menos rígida, mais informal e que permitirá inclusive o humor praticado, nessa forma poética, principalmente, pelos camponeses mais humildes. Para Leminski, o haikai até Bashô era apenas uma diversão frívola “comparáveis a certas quadras nordestinas do tipo: *Batata, batata que o povo gosta/ um quilo dessa bata/ dá bem dois quilos de bosta [...]* ou a placa na venda: *Para não haver transtorno/ aqui neste barracão/ só vendo fiado a corno/ filho da puta e ladrão*”⁴²⁸. Para Keene,

em contraste com a estrofe encadeada tradicional, que havia estado cheia de flores de cerejeira, de salgueiros e de pálida luz do luar, a estrofe encadeada “livre” se deleitou com a menção a coisas tão humildes como as pequenas ervas, os narizes que escorrem e até os esterco [...]. Era natural que a poesia japonesa, que até então havia se distinguido, principalmente, por sua sobriedade e refreada expressão, tornasse-se mais animada e pródiga, e que, em seu tom, fosse refletido, também, o deslocamento do centro da atividade criadora, que passou da corte aos lugares frequentados pelos comerciantes⁴²⁹.

⁴²⁶ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 50. Tradução livre nossa.

⁴²⁷ Octavio Paz. *A tradição do Haiku*. In: Carlos Verçosa. *Oku – Viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1995, p. 73.

⁴²⁸ Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 93/94.

⁴²⁹ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 53/54.

Esta estrofe livre é fundada num jogo de palavras de dezessete sílabas distribuídas em três versos que dará origem ao *haikai-renga*, uma forma de realizar poesia de maneira informal, modestamente, delicadamente. Paz descreve a nova forma poética como “uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial”⁴³⁰. Para ele, a introdução do *haikai-renga* não afeta apenas a questão formal da poesia, mas significa principalmente a adição de um elemento até então ausente na literatura japonesa: a linguagem urbana, a voz das ruas, principalmente pela burguesia em ascensão. Com a multiplicação de praticantes, começaram a surgir escolas e mestres para orientar os neófitos dessa manifestação poética. Nas reuniões para a criação dos poemas, era comum os aprendizes concederem ao mestre a honra de escrever o primeiro verso: o *hokku*. O maior desses mestres foi Matsuo Bashô (1644 – 1694) que, no século XVII, criou sua própria escola e se tornou o mais conhecido dos mestres da poesia de três linhas, denominada, agora *haikai*. Segundo Keene,

falando estritamente, *haikai* era o nome genérico dado ao tipo irregular de poesia representado por Bashô e sua escola; *hokku* era o nome da estrofe inicial de uma série de estrofes encadeadas, e *haiku* (um termo mais moderno), o nome que se deu à estrofe independentemente de pertencer à escola *haikai*. No entanto as três palavras se confundem frequentemente⁴³¹.

Essa nova forma de poesia foi cada vez mais se difundindo, principalmente nos centros urbanos japoneses, chegando ao topo no séc. XVII. Faz-se interessante notar que a palavra *haiku*, amplamente encontrada nas traduções de língua inglesa principalmente, foi criada por Masaoka Shiki, já no séc. XIX (momento de uma certa integração entre o Ocidente e Oriente), justapondo as palavras *haikai* e *hokku*. Portanto, o termo *haiku* (por ser uma forma poética que admite certas fugas às regras instituídas pela escola fundada pelo mestre japonês), jamais pode ser uma referência à poesia praticada por Bashô e os discípulos dele, por ser uma forma poética que admite certas fugas às regras instituídas pela escola fundada pelo mestre japonês, além de ser um anacronismo. O estilo de Bashô de se apropriar do *hokku* de forma bastante peculiar facilita o equilíbrio entre o conservadorismo das formas poéticas instituídas, convencionais e a nova forma de realizar poesia muito mais propensa ao pessoal e ao

⁴³⁰ Octavio Paz. *Ibidem*, p. 72.

⁴³¹ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 54. Tradução livre nossa.

singular. A tradição é posta em harmonia com esse Japão que se modifica rapidamente atraído pela modernidade, onde a abertura dos costumes mais tradicionais vão sendo transformados pelo modo de vida burguês. Segundo Paz,

a poesia japonesa, graças sobretudo a Matsuo Bashô, alcança uma liberdade e uma vida ignorados até então. E, deste modo, converte-se em réplica do tumulto mundano, diante desse mundo vertiginoso e colorido, o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta.⁴³²

Reduzir o fazer poético do haikai a sua estrutura formal seria perder o que de mais rico e elevado se manifesta em sua leitura. Para Franchetti,

Bashô é um caso à parte entre os poetas de haikai, não só porque fosse um dos melhores. A real dimensão não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia – ou melhor dizendo, de vida de poesia.⁴³³

Segundo Leminski, aos vinte e três anos, Bashô, que era da casta dos *samurais* (guerreiro feudal japonês, espécie de militar), perde o senhor a quem servia, Todô Shinshirô, e entra, conseqüentemente, para a classe dos *rônin* (*samurais* sem senhor feudal a quem servir). Apesar dos escassos registros, os seus primeiros anos de vida de Bashô devem ter sido como o de muitos jovens destinados à carreira de *samurai* (com severa disciplina de corpo e alma)⁴³⁴. Bashô tenta sobreviver, então, como professor de poesia: no caso instrutor de haikai. “Como tal, vai levar os vinte e sete anos que lhe restam, viajando a pé, sustentado por discípulos, amigos e desconhecidos, nesse Japão feudal e tribal, onde é muito fácil peregrino virar hóspede”⁴³⁵. O andarilho Bashô passa de discípulo a mestre na arte poética do haikai. Bashô não queria continuar a vida de poeta reproduzindo a poesia clássica, tampouco almeja desprezar o que os mais antigos haviam feito. Procurando o próprio caminho, entre o tradicional e o novo, Bashô criou uma forma poética surpreendentemente original. De acordo com Keene, “Bashô declarou que os dois princípios de sua escola

⁴³² Octavio Paz. *A poesia de Matsuo Bashô*. In: Carlos Verçosa. *Oku – Viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1995, p. 36.

⁴³³ Paulo Franchetti. Introdução. In: _____ & Elza Taeko Doi. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 19.

⁴³⁴ Paulo Leminski. *Vida – quatro biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 90/91.

⁴³⁵ Ibid., p. 91/92.

poética era a transformação e a permanência”⁴³⁶. Uma poesia que conjugasse tais elementos díspares deveria encontrar um ponto de cruzamento entre o instantâneo e o eterno.

É somente com a escola fundada por Bashô, a *Shômon*, que o haikai irá se tornar um gênero poético independente e autônomo, passando a influenciar toda a poesia japonesa subsequente, bem como muitos dos movimentos poéticos pelo mundo afora. Nos poemas de Bashô, sensações antagônicas do mundo coexistem, como nesse exemplo: “*Um relâmpago/ e o grito da garça/ fundo na escuridão*”. Para Nunes, Bashô nem sempre obedecia aos critérios técnicos da escrita tradicional, respeitando a versificação 5-7-5, e com isso quebrava o padrão japonês de poesia, aproximando-se mais da literatura chinesa⁴³⁷. É o que nos confirma Ueda:

Bashô, aparentemente enfadado da confiança na destreza e nos trocadilhos presentes na tradição da corte japonesa, tinha começado a experimentar com o mais melancólico e menos artificial do estilo do verso clássico chinês. O melhor produto destes experimentos aparece num famoso poema sobre um corvo: [...] *Em um ramo seco/ um corvo empoleirado/ tarde de outono*. [...] A forma é livre, consistindo em 5-10-5 sílabas em sua primeira versão e 5-9-5 na versão final.⁴³⁸

Diante destas subversões, contudo, a escola de Bashô mantinha-se respeitosa às tradições, cumprindo o esquema composicional de três seções. Para Franchetti, o principal legado de Bashô foi erigir o haikai ao o nível de um *michi* de um *dô*, “isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo”⁴³⁹. Bashô valorizava os detalhes, a natureza, a existência de qualquer coisa, animada ou não. O haikai de Bashô deixa de lado os trocadilhos humorísticos do *haikai-renga* e incorpora seres e formas, a partir do conceito de que tudo está “vivo”. Nas palavras de Savary: “Bashô sabia que nos seres inanimados, na natureza, iria encontrar formas de intensa piedade poética. E preferiu associar-se a tudo que passava ao seu lado para integrá-lo

⁴³⁶ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 54. Tradução livre nossa.

⁴³⁷ Robson de Sousa Nunes. *Haikai e performance – imagens poéticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 35. Tese de doutoramento.

⁴³⁸ Makoto Ueda. *Matsuo Bashô*. Tokyo; New York: Kondasha International, 1988, p. 44. Tradução livre nossa.

⁴³⁹ Paulo Franchetti. Introdução. In: _____ & Elza Taeko Doi. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 20.

imediatamente à sua poesia”⁴⁴⁰. Esse tipo de relação com o mundo pode ser remetido ao animismo. Para Blyth,

Bashô declara sua crença no animismo, origem e base de toda a sua religião e poesia. Ele diz que cada coisa é, e não tem, um valor infinito. Não há separação da coisa e seu significado [...]. Uma coisa não é usada para significar outra coisa. Uma única folha de paulóvnia não é um símbolo do outono, como o respingador e o peneirador, o ceifeiro e o amassador de vinho não são símbolos na *Ode para o outono*. Estas figuras são o outono. E para o poeta elas não são partes da estação; cada coisa é toda a estação⁴⁴¹.

Fruto de uma mescla de pensamentos que, de certa forma, misturam ética, religião e estética, a poesia japonesa da época de Bashô só pode ser entendida se levarmos em consideração essas linhas de força aparentemente contraditórias para nós ocidentais. Franchetti nos alerta que os fundamentos da estética japonesa mantém estreita relação com a forma de pensar budista e confucionista. De Confúcio vem o conceito de *makoto*, traduzido por “verdade”, “sinceridade”. Qualidades extremamente valorizadas na produção poética oriental que, por extensão, podem fazer pensar em “elevação do caráter”. Do budismo, os julgamentos estéticos mais respeitados e antigos são o *yûgen* – “mistério” ou “essência profunda” de um assunto ou objeto; *ushin* – remete à elegância de estilo, indica o poder transcendente das palavras; por último o conceito de *mushin* – remete à beleza intuitiva, “não redutível à explicação ou análise”⁴⁴². O conceito de *mushin* é particularmente interessante a nossos propósitos. Essa irredutibilidade a qualquer tipo de explicação sugere, como veremos, uma pista, uma indicação sobre o que Roland Barthes vê de aproximativo entre o haikai e a fotografia. Antes disso, é necessário ainda dizer que Bashô acrescenta ao haikai três conceitos que irão além dos já estabelecidos acima. Seriam eles: *sabi*, *wabi* e *karumi*. Para Goga,

São praticamente intraduzíveis o significado dos termos como *wabi* (sentimento de profunda solidão, mistério da solidão) ou *sabi* (pátina do tempo, mistério da transformação, desolação e beleza da solidão) [...] Estas “traduções” não passam de aproximações que não exprimem toda a

⁴⁴⁰ Olga Savary (Org. e Trad.). *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno, 1987, p. 25.

⁴⁴¹ R. H. Blyth. *A history of haiku*. Oiso: Hokuseido, 1963, p. 14. Tradução livre nossa.

⁴⁴² Paulo Franchetti. Introdução. In: _____ & Elza Taeko Doi. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 23.

singularidade e profundidade dessas palavras, produtos puros, digamos assim, da multimilenar cultura japonesa.⁴⁴³

Sabi e *wabi* conotam solidão, num sentido positivo, uma espécie de despojamento material, viver e criar com o mínimo de elementos. O terceiro termo, *karumi*, revela o ideal estético de Bashô: simplicidade. Segundo Franchetti,

em várias passagens do *Kyorai-shô* (Notas de Kyorai) e do *Sanzôshi* (Os três livros) – Livros canônicos da *Shômon*⁴⁴⁴ – Bashô censura versos que demonstram artesanato excessivo, e eis como ele define o haikai ideal, portador de *karumi*: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso”.⁴⁴⁵

O haikai, com Bashô, é elevado a uma espécie de prática espiritual. Sem romper com a técnica tradicional, o poeta *samurai* transforma a poesia japonesa de forma radical. Bashô procura expressar o tradicional com novos meios.

Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku transforma-se e converte-se em anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto⁴⁴⁶.

Além dessa prática poética, fortemente ligada às atividades religiosas, Bashô as utiliza como forma de combinar arte e vida. O haikai para Bashô é uma forma de ver o mundo, um estilo de vida que tem como sinônimos a simplicidade, a dura disciplina, e o aperfeiçoamento constante, uma espécie de busca incessante pelo “caminho da perfeição”. Essa busca contínua, coloca um estilo poético pela primeira vez no nível de um *dô* (caminho), como o *sadô* (caminho do chá), o *bushidô* (caminho do guerreiro), o *Butsudô* (caminho de Buda). Bashô torna a criar o caminho da poesia (o *kadô*), agora de uma forma mais abnegada, modesta, generosa e sem ambição, o que fez com que se diferenciasse de todos os outros grandes poetas da época. Como

⁴⁴³ H. Masuda Goga. *O haikai no Brasil*. São Paulo: Oriente, 1988, p. 58.

⁴⁴⁴ Escola de poesia fundada por Bashô.

⁴⁴⁵ Paulo Franchetti. Introdução. In: _____ & Elza Taeko Doi. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 24.

⁴⁴⁶ Octavio Paz. A poesia de Matsuo Bashô. In: Carlos Verçosa. *OKU – Viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996. p. 40.

nos diz Blyth, “Onitsura amou a sinceridade e a verdade, fazendo delas seus objetos; mas Bashô simplesmente amou”⁴⁴⁷. Diferentemente da poesia ocidental que tem valor como objeto intelectual, a poesia de Bashô é ascética, no sentido de buscar equilíbrio físico e espiritual, sempre na direção da verdade, de algo maior que o ego. No haikai de Bashô e de sua escola, o significado é a impressão imediata, não mediada pela razão. Além disso, uma atitude poética como a de Bashô é indissociável da busca espiritual. Como nos aponta Savary: “seria possível viver dentro do que pode nos enfeitiçar poeticamente, mas é difícil compreender uma lição de ética, de fervor poético como o de Bashô, sem penetrar por um instante nos princípios budistas que orientaram sua vida”.⁴⁴⁸ A poesia de Bashô e de seus discípulos é na verdade em sua maioria, uma extensa reflexão dedicada ao modo budista de enxergar o mundo e a arte. Seguindo mais uma vez Keene,

o cair da flor da cerejeira e a dispersão das folhas no outono são temas favoritos porque ambos sugerem o passar do tempo e a brevidade da existência humana. Semelhante poesia tem um fundo religioso: aquele tipo de budismo que ensinou que as coisas desse mundo carecem de sentido e logo murcham, e que confiar nelas é depositar nossa fé na poeira e na cinza. Mas semelhantes ideias religiosas, tal como se encontram na poesia japonesa, são sumamente simples e não podem haver inquietado muito os poetas. É bastante típico que o anti-intelectual budismo Zen tenha sido o que proporcionou a única influência religiosa significativa na poesia japonesa⁴⁴⁹.

Sem que com isso se pretenda exaurir o Budismo, há que se notar, em respeito ao lugar que ele assume no pensamento do último Barthes, que seus fundamentos principais têm origem em várias outras formas de manifestação religiosa, como o Confucionismo⁴⁵⁰ e o Taoísmo⁴⁵¹, bem como o Shintoísmo⁴⁵², além

⁴⁴⁷ R. H. Blyth. *A history of haiku*. Oiso: Hokuseido, 1963, p. 110. Tradução livre nossa: “Onitsura loved sincerity and truth and made them his object, but Bashô just loved.”

⁴⁴⁸ Olga Savary (Org. e Trad.). *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno, 1987, p. 25.

⁴⁴⁹ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p.41/42. Tradução livre nossa.

⁴⁵⁰ “O confucionismo deriva seu nome Kung-Fu-Tsé, ou Confúcio, um professor de enorme influência [...] Seus ensinamentos foram baseados nos chamados Seis Clássicos, antigos livros de pensamento filosófico, rituais, poesia, música e história, que representavam a herança espiritual e cultural dos ‘sábios santos’ do passado chinês [...] Suas próprias ideias tornaram-se conhecidas dos *Lu Yü* ou Antologia Confucionista, uma coleção de aforismos compiladas por alguns de seus discípulos”. Fritjot Capra. *O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 84.

⁴⁵¹ “O Taoísmo nasce com Lao-Tsé, cujo nome significa, literalmente ‘velho mestre’; segundo a tradição Lao-Tsé foi contemporâneo, embora mais idoso, de Confúcio. Diz-se ter sido autor de um pequeno livro de aforismos considerado o principal texto taoísta. Na China esse trabalho é denominado *Tao te Ching* [...] Os taoístas consideram todas as mudanças da natureza, como manifestações da interação dinâmica entre polaridades de opostos *yin* e *yang*, o que acabou por levá-los a acreditar que qualquer par de opostos

de outras possíveis influências. É essa arte despossuída de intenções, que não o autoconhecimento, onde a “visão iluminada da existência”⁴⁵³ se torna o mais nobre objetivo, que aproxima o conceito barthesiano de *punctum* com o Zen.

O Budismo de Bashô nos interessa pela forma de lidar com a experiência entre o mundano e o sagrado, entre o absoluto e o vazio que diferencia a forma ocidental de lidar com tais contrários, quase sempre racionalizando os pontos de vista onde investidura da razão é normalmente dispensada pelos poetas e sábios orientais. Vejamos, então, as origens do Budismo e sua manifestação chinesa e japonesa, o Zen-Budismo. Segundo Watts,

em geral, o budismo era chamado de um *dharma* [...] A melhor tradução é “a doutrina” e, ainda melhor, “o método”. Originalmente o *dharma* foi fundado pelo Buda, filho de um rajá indiano do norte, que morava muito próximo ao Nepal e que estava prosperando por volta de 600 a.C. A palavra Buda é um título. O nome próprio desse indivíduo era Gautama Sidharta, e a palavra Buda significa “a pessoa despertada” e vem da raiz semântica *buddh*, que quer dizer “despertar” ou “conhecer” [...] as bases do budismo são as quatro verdades nobres. A primeira é a verdade sobre o sofrimento, a segunda é a verdade sobre a causa do sofrimento, a terceira verdade é sobre a suspensão do sofrimento e a quarta verdade é sobre o caminho para a suspensão do sofrimento⁴⁵⁴.

Por meio do *dharma*, ou “método”, tanto mestre quanto discípulo buscam o “conhecimento supremo” seguindo o “caminho do meio”. O método é posto em prática através de problemas propostos pelo mestre e que devem ser resolvidos pelos discípulos. Esses problemas são colocados pelo mestre na forma de enigmas, espécie de charada conhecidas em japonês como *koan*. As soluções nem sempre são racionais, pois seguem uma outra estrutura de pensamento, onde nem sempre o que se afirma no começo espera uma resposta condizente no final. Benedict nos dá alguns exemplos de *koan*: “Todas as coisas retornam para o Uno, para onde retorna este último?”, “Imaginar o som do aplauso de uma só mão” ou “Quem leva seu próprio cadáver?”,

constitui uma relação polar a qual cada um dos pólos se acha dinamicamente vinculado ao outro”. Fritjot Capra. *O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 85/93.

⁴⁵² “O shintoísmo seria a religião dos deuses tradicionais do Japão, antes da chegada do budismo”. Alan Watts. *As filosofias da Ásia*. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002, p. 89.

⁴⁵³ Eugen Herrigel. *O caminho zen*. Tradução Yolanda Steidel de Toledo e Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Editora Pensamento, 1993, p. 51.

⁴⁵⁴ Alan Watts. *As filosofias da Ásia*. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002, pp. 89/90.

etc⁴⁵⁵. Os exemplos de Buda acabam se espalhando, a partir do século I, para as mais diversas regiões do oriente como Camboja, Ceilão, Coréia, Tibet e, conseqüentemente, o Japão. Em cada um desses locais, o budismo sofre reinterpretações, dando origens a um grande número de seitas e escolas diferentes. Apesar disso, uma constante entre essas várias correntes do budismo era sua fé no “Todo-Iluminado” ou seja, no Buda. O Zen-Budismo é uma dessas escolas dissidentes do Budismo tradicional. Para Humphreys refere-se a,

uma seita do Maiana, a Escola de Budismo do Norte. *Zen*, derivado do chinês antigo *Ch'an*, por sua vez corruptela da palavra sânscrita *Dhyana*, é um termo japonês para Sabedoria-Poder-Compaixão, que jaz além de todas as palavras, não podendo ser confinado no mais amplo dos “ismos”. É a luz na escuridão de *avidyâ*, Ignorância, a Vida dentro de todas as formas mutantes e perecíveis. É o significado em pormenores, sendo também, ao mesmo tempo, a Vida, a Verdade, o Caminho.⁴⁵⁶

É do Zen-Budismo, já fixado na China, e conduzido pelas mãos do patriarca Hui Neng, que surge a técnica da “iluminação súbita” ou “despertar abrupto” conhecido como *satori*. De forma bastante geral podemos, dizer que o Zen-Budismo tem como fundamentos básicos: a transitoriedade de tudo e todos, a iluminação ou *satori*, a prática da meditação e a intuição. Barthes parece ter percebido a ligação desses conceitos e a relação íntima com o haikai e, posteriormente, com a fotografia. A **iluminação** como aquela alcançada por Buda, num abrir e fechar de olhos, pode ser transposta para o *satori* que atingia Bashô e os discípulos durante os momentos em que a escrita do haikai se manifestava, como sugere Keene ao se referir ao poema do mergulho da rã, “... a iluminação pode vir por qualquer percepção súbita”⁴⁵⁷. A **intuição** seria a capacidade de agir espontaneamente, buscando uma verdade interior como sistema expressivo, jamais pensando na técnica, pois ela já estaria assimilada pelo próprio ato de **meditar** – segundo Susuki,

o intelecto pode formular toda sorte de perguntas – e tem todo o direito de fazê-lo – mas esperar dele uma resposta final é esperar demasiado, pois isto não está na natureza da inteligência. A resposta jaz profundamente sepultada nos alicerces do nosso ser. Para rompê-los, faz-se mister o tremor mais fundamental da vontade [...] O intelecto propõe, mas quem dispõe não é o

⁴⁵⁵ Ruth Benedict. *El crisantemo y la espada: patronos de la cultura japonesa*. Madri: Alianza, 1974, p. 222.

⁴⁵⁶ Christmas Humphreys. *O Zen-Budismo*. Tradução Luiza Ibañez. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 15.

⁴⁵⁷ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 21.
Tradução livre nossa.

proponente. O que quer que possamos dizer acerca do intelecto, este, afinal de contas, superficial, flutua sobre a superfície da consciência⁴⁵⁸.

Colocado, até aqui, um conjunto parcial de características do Zen-Budismo, como forma religiosa que influenciou Bashô e outros importantes poetas da época, vamos nos deter um pouco mais nas diferenças, principalmente de atitude de pensamento, entre Oriente e Ocidente. Greiner, em seu livro sobre o *butô*, dança criada por Tatsumi Hijikata e que surgiu no Japão pós-guerra, influenciada pelo expressionismo, surrealismo e construtivismo, ganhando expressão mundial a partir da década de 1970, principalmente por conta das apresentações de Kazuo Ohno, trata dessa questão Oriente X Ocidente de uma forma que poderia muito bem ser transposta para a maneira de Barthes pensar essa relação:

Ocidente, Oriente, Japão e Natureza, são trabalhados como complexidades sistêmicas. Por isso dizer que alguém está fora ou dentro, daqui ou de lá, não é, neste livro referência a limites geográficos, e sim, a rede de informações, entendidas como modos de consciência⁴⁵⁹.

Por seu turno, usando a poesia como modelo, Suzuki, busca explicitar as formas diferentes de pensar entre um e outro extremo do planeta. Ele começa mostrando um poema de Bashô :

Quando olho atentamente
Vejo florir a Nazuna
Ao pé da sebe

Para Suzuki a forma oriental de se relacionar com o mundo está bastante explícita neste poema, a simples admiração de Bashô (sem sentimentalismos) pela diminuta flor, demonstra a relação de amor e respeito à natureza, segundo ele, características do povo Oriental. Como contraponto, apresenta um poema do inglês Tennyson:

Flor no muro fendilhado,
Eu te arranco das fendas –
Seguro-te aqui, com raiz e tudo, em minhas mãos, Florzinha –

⁴⁵⁸ Daisetz Teitaro Suzuki. *Conferências sobre Zen-Budismo*. In: Daisetz, Teitaro Suzuki; Eric Fromm; Richard de Martino. *Zen-budismo e psicanálise*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 60.

⁴⁵⁹ Christine Greiner. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998, p. 03.

Mas se pudesse compreender
O que és com raiz e tudo, e tudo em tudo,
Eu conheceria o que são Deus e o homem.

No tempo em que Bashô simplesmente observa a planta, sem tocá-la, Tennyson, armado de uma curiosidade científica, arranca a flor, matando-a. A diferença é patente: enquanto Tennyson, com sua voracidade intelectual, típica no Ocidente, submete os próprios sentimentos à análise para saciar as dúvidas, Bashô por outro lado, apenas se contenta em contemplar, sentir a flor. Para Suzuki,

o Oriente é silencioso, ao passo que o Ocidente é eloquente. Mas o silêncio do Oriente não significa ser mudo e permanecer sem palavras e sem fala. Em inúmeros casos o silêncio é tão eloquente quanto a verbosidade. O ocidente aprecia o verbalismo. E não é só isso, o Ocidente transforma a palavra em carne, e faz com que essa carnalidade sobressaia, às vezes demasiado notável, demasiado gritante e voluptuosa, em suas artes e religião⁴⁶⁰.

Contudo, essas diferenças muitas vezes estão situadas apenas no imaginário, como bem percebeu Barthes, ao criar um Japão próprio, exclusivo. O Oriente, para os ocidentais, sempre foi o lugar mais distante que pudemos imaginar alcançar. Segundo E. W. Said, em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, essa divisão do mundo em duas palavras, em dois polos opostos não equivalem a nenhum fato real, naturalmente sólido, pois “todas essas designações geográficas são uma combinação estranha do empírico e do imaginário”. Segundo ele, as lutas por fronteiras e domínios de territórios fazem parte da história da humanidade, e a construção de uma reconhecibilidade coletiva só se dá por meio do contato com a diferença (os outros) e isso depende dos processos históricos, intelectuais e políticos. Segundo Said,

esses processos não são exercícios mentais, mas lutas sociais prementes e que envolvem questões políticas concretas, como leis de imigração, a legislação da conduta pessoal, a constituição da ortodoxia, a legitimação da violência e/ou insurreição, o caráter e o conteúdo da educação, os rumos da política externa, o que muito frequentemente tem a ver com a designação de inimigos oficiais. Em suma a construção da identidade está ligada a

⁴⁶⁰ Daisetz Teitaro Suzuki. *Conferências sobre Zen-Budismo*. In: Daisetz, Teitaro Suzuki; Eric Fromm; Richard de Martino. *Zen-budismo e psicanálise*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 12.

disposição de poder e impotência em cada sociedade, sendo portanto tudo menos meras abstrações acadêmicas⁴⁶¹.

No Ocidente a chegada do haikai vem em conjunto com a necessidade que o Japão tem, a partir do século XIX, de sair da reclusão em que se encontrava desde o xogunato dos Tokugawa (1603/1867), praticamente, “250 anos de estabilidade social e quase total isolamento face ao resto do mundo”⁴⁶². Essa “ocidentalização” do Japão aconteceu de forma rápida e ininterrupta. O país que antes era uma ilha isolada e desconhecida passou a ganhar os olhares curiosos do resto do mundo. Com a poesia japonesa não seria diferente, precisamente pelas suas particularidades. Segundo Vieira,

avessos à composição de longos poemas, ao gosto clássico das literaturas europeias, os japoneses, ao contrário, o que apresentam de notável é a habilidade com que cultivam a arte dos poemas curtos, tão curtos que produziram os mais concentrados gêneros poéticos – o waka e o haiku – de que se tem notícia.⁴⁶³

Nesse momento de intensa troca cultural, um grande número de intelectuais ocidentais desembarcam na ilha, além dos tradutores e poetas, muitos filósofos fincaram os pés no país do sol nascente. Entre esse grande número de interessados em assimilar a cultura japonesa, alguns se destacaram também pelo interesse em preservá-la da maciça ocidentalização. Podemos destacar, dentre esses pensadores, Fenollosa. Sobre este fato, Greiner nos conta,

a situação chegou a tal ponto que, ironicamente, foram os ocidentais que começaram a chamar a atenção dos japoneses para a cultura tradicional oriental. O melhor exemplo é o estudioso Ernest Fenollosa, que, ainda recém-graduado em Harvard, foi convidado a dar uma conferência em Tóquio (em 1878) e iniciou o evento censurando a negligência dos japoneses para com a pintura nacional [...] Toda essa polêmica surte efeito e, nos anos 1890, atividades como a cerimônia do chá, arranjos florais e peças de teatro Nô passam a ser reavivadas nas escolas⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Edward W. Said. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 441/442.

⁴⁶² Paulo Franchetti (org.); Elza Taeko Doi; Luiz Dantas. *Haikai – Antologia e História*. Campinas: Editora Unicamp, 1996, p. 27.

⁴⁶³ Oldegar Franco Vieira. *O haikai: essencialmente japonês?*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975, p. 13.

⁴⁶⁴ Christine Greiner. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000, p. 29.

Fenollosa viveu muitos anos no Japão e se tornou profundo conhecedor da arte nipônica. Escreveu *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, publicado *post mortem*, por Ezra Pound. Posteriormente, o estudo foi anexado, entre nós, por Haroldo de Campos na coletânea por ele organizada intitulada *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*. Aliás, é desse tomo, o ensaio de Haroldo de Campos intitulado *Ideograma, anagrama, diagrama – Uma leitura de Fenollosa*, onde trata de maneira profunda sobre a questão do legado fenollosiano, desde seu papel inicial de professor até o momento em que se rende, apaixonado, pela escrita ideogramática e pela arte japonesa como um todo.

Fenollosa distinguia-se por sua ausência de arrogância cultural e de preconceitos ocidentais no trato com as coisas japonesas, e pelo respeito a seus alunos, a ponto de assinalar logo que havia encontrado neles hábeis “antagonistas em dialética”. Levados ao Japão para transfundir a cultura ocidental em solo nipônico, os professores americanos deixaram-se, pouca a pouco, transformar pelo ambiente em que viviam⁴⁶⁵.

Ainda segundo Campos, se Fenollosa, como poeta, nunca foi mais que mediano, é no campo da teoria poética que o professor americano “intui os mecanismos profundos de sua arte e foi capaz de prover instrumentalmente as necessidades do futuro”⁴⁶⁶. Fenollosa levou ao limite a máxima de que “o propósito da tradução poética é a poesia, e não as definições literais dos dicionários”⁴⁶⁷. Ao se colocar como ardente defensor do método pictorial, o sinólogo americano defende a tese de uma linguagem adâmica, sagrada, original em que as palavras tocam as coisas, numa “comunhão paradisíaca”. Nas palavras de Campos,

Fenollosa, ao contrário [de outros pensadores], encara o chinês como o espelho da natureza, por sua “picturalidade” próxima do mundo ativo das coisas, e encontra na carência de cânones gramaticais explícitos uma prova da fidelidade dessa língua à dinâmica dos processos naturais de relação e transferência de energia, algo como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Haroldo de Campos. *Ideograma, anagrama, diagrama – Uma leitura de Fenollosa* in Haroldo de Campos (org). *Ideograma – Lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1994, p. 30.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 39.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 40.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 45. Negrinho nosso.

Os estudos de Fenollosa foram vanguardistas e importante caminho para outros pesquisadores, entre eles, o que mais se destacou foi justamente Ezra Pound, interessado principalmente na estrutura gráfica desse tipo de escritura que, apesar da força imagética, ainda assim, carregava muitos sentidos. Para Haroldo de Campos, o interesse poundiano foi a semente de “um dos principais movimentos de renovação da poética moderna de língua inglesa, o ‘imagismo’ (1912-1914)”⁴⁶⁹. Pound, valendo-se dos conhecimentos adquiridos no oriente, passa a pensar a poesia como uma estrutura que engloba ritmo, imagem, musicalidade e plasticidade, muito próximas da essência da poética japonesa. Keene é outro crítico a perceber o fascínio dos poetas imagistas pelo haikai:

foi o *haiku* que primeiro atraiu a atenção dos poetas ocidentais, especialmente os da escola imagista. Quase todos os poetas que figuram na primeira antologia imagista se sentiram fascinados pelas estrofes em miniatura japonesas, com suas penetrantes imagens evocadoras, e alguns deles se dedicaram a imitá-las⁴⁷⁰.

Não podemos deixar de lembrar que esse período de abertura do Japão para o mundo, entre o final do século XIX e início do século XX, foi um período efervescente, assinalado por gigantescas mudanças no campo industrial, na comunicação e na cultura de forma global, gerando novas descobertas e novas tecnologias mundo afora. Essas mudanças transformaram radicalmente o entrecruzamento de culturas, até então distintamente desconhecidas. O cinema foi uma delas. Alguns artistas da “sétima arte” também arriscaram reflexões acerca das possíveis proximidades entre o haikai e o cinema. Entre eles, merecem citação Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovski, ambos russos. Eisenstein, em *O princípio cinematográfico e o ideograma*, sugere uma comparação entre seu método de montagem cinematográfica e o haikai. Para ele, o fato do ideograma (ou hieróglifo como muitas vezes se refere) ser uma forma de escrita figurativa que necessita da combinação de dois ou mais elementos para gerar um conceito o aproxima muito do processo narrativo do cinema. Segundo ele,

⁴⁶⁹ Haroldo de Campos. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 56.

⁴⁷⁰ Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 63. Tradução livre nossa.

a questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito⁴⁷¹.

A montagem cinematográfica, para Eisenstein, é um choque de signos, um princípio dialético que provoca uma extrapolação do sentido, por isso funciona de forma muito parecida à “cópula” ideogramática, onde a soma dos elementos não resulta em um simples agregado de elementos diferentes. De maneira divergente dos elementos que compõem essa junção, a nova forma resultante gera um novo sentido ou sentidos que, a partir do momento que atingem um leitor, possibilita inúmeras formas de leitura. Eisenstein cita alguns exemplos: o ideograma que representa a água junto com o ideograma de um olho significam “chorar”, o desenho de uma faca conjuntamente com o desenho de um coração significam tristeza, etc. É exatamente isso que se faz no processo de montagem no cinema, combinando tomadas para formar contextos e séries conceituais, intelectuais. Os projetos cinematográficos de Eisenstein buscavam um cinema engajado, inovador, revolucionário, que gerasse não apenas a reflexão, mas a ação. Por isso, os espaços em branco deixados em seus filmes, que deveriam ser preenchidos pela imaginação do espectador, como um haikai em que o sentido só se completa com a participação emocional do leitor. O haikai apenas sugere o suficiente para permitir ao leitor a inserção de sentimentos próprios e isso interessa ao cinema de Eisenstein. Nas palavras de Keene,

um poema realmente bom – e isto é especialmente certo no que toca o *haiku* – tem que completá-lo o leitor [...] O que com mais frequência buscaram os poetas japoneses foi criar com algumas palavras, normalmente, com algumas imagens bem precisas, o esboço de uma obra cujos detalhes têm que ser suprimidos pelo leitor, como numa pintura japonesa algumas pinceladas têm que sugerir um mundo todo⁴⁷².

Por outro lado, Andrei Tarkovski, em *Esculpir o tempo*, procura fazer considerações sobre o fazer poético no cinema. Para Tarkovski, o cinema seria a arte

⁴⁷¹ Sierguei Eisenstein. *O princípio cinematográfico e o ideograma*. In: Haroldo de Campos (org.). *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 151.

⁴⁷² Donald Keene. *La literatura japonesa*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 42/43. Tradução livre nossa.

da observação, e critica em Eisenstein o fato deste tentar transpor algo exclusivamente do haikai (no caso a junção de elementos diferentes para gerar um conceito ou uma sensação) para a cinematografia. Segundo ele, se podemos comparar o cinema ao haikai é pelo fato da aguda capacidade da observação realista, que ambos carregam em si. Nas palavras do cineasta,

o que me fascina no haikai é sua observação da vida – pura, sutil e inseparável do seu tema. *Enquanto passa/ A lua cheia mal toca/ Os anzóis entre as ondas (...)* *O orvalho caiu/ dos espinhos do abrunheiro/ pendem pequenas gotas.* Trata-se de observação em estado puro. Por menor que seja a sensibilidade de uma pessoa, a competência e a precisão dos versos farão com que ela sinta o poder da poesia e identifique – perdoem-me a banalidade – a imagem viva que o autor captou⁴⁷³.

Seria a observação direta da vida, aquilo que uniria duas formas tão distintas de representação: o cinema e o haikai. A importância do relato dos dois cineastas, com as particularidades que cabem a cada um, refletem bem a influência da arte japonesa, particularmente o haikai, no mundo ocidental.

Barthes e o haikai

Barthes será mais um, dentre tantos intelectuais, fascinado pelos micro-poemas japoneses. Na compreensão barthesiana, “Haikai = forma exemplar de anotação do presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida real, presente, concomitante”⁴⁷⁴. A forma do haikai para Barthes, assim como para Tarkovski e Eisenstein, acende no leitor a necessidade de completar, de preencher o vazio dos espaços deixados pelo poema. O haikai não expressa formalmente uma compreensão, mas apenas sugere. Percebemos então, que não podemos reduzir o haikai a uma estrutura formal: o poema curto. Essa brevidade poética não é exclusiva da poesia japonesa e, mesmo dentro do fazer poético japonês, podemos encontrar outras formas “enxutas” de poesia que nem por isso podem ser definidas como tal. O

⁴⁷³ Andrei Tarkovski. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 76/77.

⁴⁷⁴ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 47/48.

haikai se difere das outras formas de escritura, principalmente, por sua contranarratividade, esse excesso de palavras que tanto aborrece Barthes. Além de combater a “logorreia” (termo barthesiano) ocidental, o haikai carrega em si a capacidade de executar a agudez própria dos signos neutros tão buscados por Barthes:

“[...] constringido à classificação por excelência, a da linguagem, o haikai opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia (como acontece sempre com nossa poesia) em camadas superpostas de sentido, que poderíamos chamar de “folheado” dos símbolos”⁴⁷⁵.

A essa “linguagem plana” Barthes sobrepõe a ideia de momento, de instante puro, “memória imediata”, o *eidos* do instante (como apostava John Cage), essa aproximação do poema ao ponto de ser tocado por ele, sem compromisso, sem duração ou retenção, tampouco congelamento: “Instante absolutamente *fresco*: como se comêssemos a coisa anotada, na própria árvore, como um animal que masca a erva viva da sensação”⁴⁷⁶. O haikai, bem como a fotografia, levam Barthes, diante de ambos, dizer, como num olhar sem objetivo: “Nos dois casos, poderíamos falar de uma *imobilidade viva*: [...] nem o Haiku nem a foto fazem ‘sonhar’”.⁴⁷⁷ Para Fontanari, “a experiência do tempo é suspendida, ou até mesmo, abolida. A impressão que temos é que estamos, estranhamente, vivenciando uma experiência de presente ainda que passada”⁴⁷⁸. Como num poema de Issa:

Como se nada tivesse acontecido
A gralha
O salgueiro

Ao se deparar com o haikai, Barthes mais uma vez descarta a memória involuntária proustiana, pois, nem o micropoema japonês nem tampouco a fotografia reencontram o “tempo perdido”. O que há, segundo Barthes, é um encontro (não um reencontro) como o tempo, numa escritura do instante, do estalo, daquilo que Barthes chama de *tilt*, aquilo que nos toca sem sabermos por que, uma surpresa. O haikai e a fotografia, cada um com suas próprias idiossincrasias, abrem uma nova categoria

⁴⁷⁵ Roland Barthes. *O império do signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 97

⁴⁷⁶ Id. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 101.

⁴⁷⁷ Id. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 78.

⁴⁷⁸ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia – a verdade da máscara*. Tese de doutoramento. São Paulo: Puc, 2012, p. 198.

paradoxal, a “memória imediata”, uma de forma fragmento de anotar que nos permite lembrar imediatamente, mas de forma diferente, de como Proust à formula em sua “memória involuntária”, aqui revivemos um instante presentificado, não um passado diluído na corrente do tempo. Mesmo com a admiração confessa de Barthes pela obra proustina, que leva Motta a afirmar que “o último Barthes está de tal modo na órbita de Proust, que praticamente morrerá debruçado sobre *Em busca do tempo perdido*”⁴⁷⁹, a relação barthesiana com o tempo, é bastante diferente. Contudo, essa forma de ler a fotografia e o haikai, pelos olhos de Barthes, exime qualquer aproximação entre o instante poético do haikai, o *punctum* fotográfico e a “memória involuntária” na forma da *madeleine*. Não é característica do *punctum*, nem do haikai buscar algo no passado, ao contrário, o que ambos permitem rever é o tempo do registro, da captação de um instante que jamais voltará, nem mesmo no imaginário. Para Barthes o efeito da fotografia (que pode ser estendido ao haikai) não tem nada de proustiano: “O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”⁴⁸⁰.

Se, para Barthes, a fotografia e o haikai trabalham de forma atestadora, consciente, a *madeleine* dos escritos de Proust cria afetos inconscientes que sugerem recordações ou esquecimentos. Para Perrone-Moisés: “O haikai consegue a façanha de dizer a pura constatação, sem nenhuma vibração, de arrogância, de sentido, de ideologia [...] Se isolarmos o haikai em seu puro dizer, podemos vivê-lo como um momento em que a linguagem se detém, pousando na formulação justa”⁴⁸¹. Fontanari cita uma entrevista de Éric Marty, que, ao falar de Barthes e seu encantamento pelo haikai, diz: “O que o *haiku* coloca em evidência é o tangível, o que se pode tocar: a chuva, a gota adocicada de um pêra que se descasca, pequenas coisas [...]. E é isso que Barthes gosta também no *haiku*, é esse real”⁴⁸². Barthes, que já havia se afirmado como um realista convicto em fotografia, deleita-se com a clareza e com o rigor da poesia japonesa e a relação umbilical dela com o real. Temos, então, além da absoluta redução da extensão, um conjunto de imagens contra narrativas apoiadas na realidade. Haikai e foto nos colocam presentes e estranhos diante de uma realidade que passou,

⁴⁷⁹ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 127.

⁴⁸⁰ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 123.

⁴⁸¹ Leyla Perrone-Moisés. *Lição de casa*. In: Roland Barthes. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980, pp.86/87.

⁴⁸² Éric Marty *apud* José Rodrigo Paulino Fontanari. *Roland Barthes e a fotografia – a verdade da máscara*. Tese de doutoramento. São Paulo: Puc, 2012, p. 197.

mas que é incapaz de rememorar o que quer que seja. Uma espécie de espiral, onde o “eterno retorno” de Nietzsche parece acontecer.

Em *O império dos Signos* – voltando a essa obra para concluir - o próprio Barthes parece perceber o verdadeiro “caminho do haikai” (seu kadô): “há um momento em que a linguagem cessa (momento obtido a custa de muitos exercícios), e é esse corte sem eco que institui, ao mesmo tempo, a verdade do Zen e a forma, breve e vazia, do haikai”⁴⁸³. Barthes voltará a insistir nessa brevidade e vazio de sentido que circunda de certa maneira o formalismo rígido do haikai. Aliás, toda a busca barthesiana em direção a esse oriente idealizado na poesia de Bashô, na cerimônia do chá, na escrita pictorial, no teatro Nô, dá-nos uma antecipação daquilo que Barthes irá almejar nas inúmeras vezes em que colocou lado a lado a poesia haikai e a fotografia. Barthes vê, em ambos, a mesma qualidade intrínseca de apanhar o instante e desequilibrar a linguagem ao ponto de torná-la neutra, muda, branca. Ambos, para ele, participam daqueles afazeres que nos levam ao prazer instantâneo, uma abertura para o desejo, “um fantasma de discurso”⁴⁸⁴. O haikai e a fotografia fazem parte dos discursos nos quais “há sentido, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição [...] sem nunca tomar a forma definitiva de um signo tristemente carregado de significado”⁴⁸⁵. Se Barthes em *O império dos Signos*, já admitia que seria virtual aproximar uma imagem técnica (no caso a fotografia) de um fazer poético (o haikai), é mais do que coincidente o aprofundamento dessas possibilidades no curso ministrado nove anos depois no *Collège de France*. Intitulado *A preparação do romance*, o curso de tal modo está voltado para o haikai e a fotografia que se pode dizer que prepara caminho para *A câmara clara*.

A preparação do romance e A câmara clara – ligações

Nesse curso, ministrado no período letivo que vai de 1978 a 1980, e, posteriormente, compilado em livro, Barthes dedicará praticamente oito semanas exclusivamente à forma de fazer poética oriental e sua sugestão fotográfica. Para

⁴⁸³ Roland Barthes. *O império dos signos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 97.

⁴⁸⁴ Id. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 109.

⁴⁸⁵ Op. Cit., 2007, p. 113.

Marty, o verdadeiro ritmo de leitura da obra e seu princípio organizador é o de uma aula, “ritmo que Barthes imprimia *a posteriori* em seu manuscrito, assinalando, pela data e hora, o lugar em que ele se deteve naquele dia, e de onde ele deveria retomar na semana seguinte”⁴⁸⁶. Não é outra a opinião de Perrone-Moisés. Para ela, deve o leitor de *A preparação do romance*, ficar atento, pois “como textos de base, destinados à exposição oral, eles são muito sintéticos e pouco sistemáticos no uso da sintaxe, da pontuação, das maiúsculas, das aspas, itálicos etc.”⁴⁸⁷. Apesar disso, o curso é minuciosamente escrito. Na busca da utopia literária barthesiana, iniciada desde os primeiros escritos do mestre francês, *A preparação do romance*, para Léger é “mais do que uma resposta, é plenamente uma lição, já que coloca em cena o périplo de uma pesquisa e apresenta dramaticamente, diante de seu auditório, a lei de toda a busca: nada conhecer do objeto buscado, conhecer apenas algo de si mesmo”⁴⁸⁸. Nas notas introdutórias, Barthes informa como conduzirá o curso:

pertenço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito: quer pela via positiva (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), quer pela via marxista (muito importante, mesmo que isso não apareça mais em minha vida) – mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura⁴⁸⁹.

O subjetivo e o imaginário, que já tinham assento reservado em toda a obra barthesiana, são aqui reconfirmados. Barthes não hesita em reconhecer o caráter “fantasmático” do curso. Assim, a aula do dia 06 de janeiro de 1979, inicia com o tema: HAICAI – “MEU HAICAI”. Essa insistência na força da escritura singular diante de uma pretensa objetividade do mundo, pretendida por muitos, mas incapaz de dar conta das aflições emotivas que nos movem nesse universo de signos, parece assegurar a Barthes ver o haikai como uma forma particularmente exemplar de alcançar o peculiar em detrimento da totalidade: “a ciência pode, portanto, nascer do fantasma. É a um fantasma, dito ou não dito, que o professor deve voltar anualmente,

⁴⁸⁶ Éric Marty. Nota preliminar. In: Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX.

⁴⁸⁷ Leyla Perrone-Moisés. Nota à presente edição. In: Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XXV.

⁴⁸⁸ Nathalie Léger. Prefácio. In: Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XIV.

⁴⁸⁹ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 4.

no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem [...]”⁴⁹⁰. Para Barthes, o haikai ultrapassa os limites de uma função fática para percorrer os caminhos de um signo existencial. Indivíduo e individuação parecem ser as primeiras manifestações do Neutro nessa paixão barthesiana pelo haikai. Outras figuras irão aparecer (nuance – vazio – imobilidade), mas, como nos diz Barthes: “o haikai vai no sentido de uma individuação intensa, sem compromisso com a generalidade”⁴⁹¹. Não são poucas as tentativas do mestre francês em definir essa forma de manifestação poética. Vejamos o próprio Barthes: “O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição”⁴⁹². É nessa imunidade descritiva que o haikai se protege contra as imposições das definições, das significações. Ao ser por natureza incapaz de definir, o haikai se isenta das amarras do discurso “verdadeiro” ou sentimental. Paz, ao se referir à influência do Zen na arte do haikai resume a fala do mestre Chikamatsu: “O poeta não diz: isso é triste, mas faz, sim, com que o próprio objeto seja triste, sem necessidade de sublinhá-lo”⁴⁹³. Para Perrone-Moisés, o que fascina Barthes no haikai é que essa forma poética nos dá a possibilidade de ir contra a corrente dos sentidos exauridos da linguagem ocidental, fugir dos círculos semânticos “viciados e viciantes” em que os sentidos de tão abundantes tendem a se auto-anular. Segundo ela,

o que diz o haikai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psicológico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haikai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido⁴⁹⁴.

Contudo, essa faceta não predicativa do haikai, se dá (para nos espantar ainda mais) no bojo de uma rigidez formal imaculável. Como nota Paz, o haikai se divide infinitamente numa configuração dual que se inicia com um ato descritivo/enunciativo, posteriormente, seguido de um gesto verbal inesperado, o acaso. A compreensão poética do haikai nasce desse conflito.

⁴⁹⁰ Roland Barthes. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 45.

⁴⁹¹ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 82.

⁴⁹² Id. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 101.

⁴⁹³ Octavio Paz. A poesia de Matsuo Bashô. In: Carlos Verçosa. *OKU – viajando com Bashô*. Salvador: Ed. Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996, p. 44.

⁴⁹⁴ Leyla Perrone Moisés. *Lição de casa*. In: Roland Barthes. *Aula*. São Paulo, 1980, p. 87.

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes: uma da condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo⁴⁹⁵.

O haikai não tem pretensões intelectuais. Como uma “bomba” poética, os micropoemas nos agridem com a sua aversão ao discurso intelectualizado, tão caro a nós ocidentais, e nos jogam no absurdo da realidade crua e sem o mascaramento do sentido. Esse “efeito de real” gerado pelo haikai é definido por Barthes dessa maneira: “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza da realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que se diz”⁴⁹⁶. O que definir de textos como esses:

o mar escurece
a voz das gaivotas
quase branca⁴⁹⁷

ou:

todo ano
pensando nos crisântemos
sendo pensado
pelos mesmos⁴⁹⁸

Aparentemente a substância de que é feita o haikai vai de encontro ao conceito de realidade barthesiano que está mais ligado à leitura, à recepção do texto e não a sua construção, sua escritura. Nada tem a ver com um processo tecnicamente transferível, como um estilo, de reprodução realista, mas de uma sensação, onde o receptor da obra é despertado subitamente para a “realidade” e não para apenas uma representação dela. Nada a dizer: somente constatar “É isso”. É um instante, um retorno da experiência vivenciada pelo poeta, atingindo o leitor com a mesma força sensitiva. Nas palavras de Barthes,

⁴⁹⁵ Octavio Paz. A poesia de Matsuo Bashô. In: Carlos Verçosa. *OKU – viajando com Bashô*. Salvador: Ed. Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996, p. 46.

⁴⁹⁶ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 144.

⁴⁹⁷ Matsuo Bashô. In: Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 104.

⁴⁹⁸ Shiki *apud* Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 104.

momento de uma história, de uma descrição, de uma enunciação, no repentino do *cursus* da leitura, que adquire um caráter excepcional: conjunção de uma emoção que submerge (até as lágrimas, até a agitação) e de uma evidência que imprime em nós a certeza de que aquilo que lemos é a verdade (foi a verdade)⁴⁹⁹.

Parece justo dizer, nos valendo de uma reflexão de Didi-Huberman⁵⁰⁰ sobre a arte minimalista norte-americana de meados do séc. XX, que o haikai parece ir também numa busca tautológica em sua manifestação de signo. Esse sonho visual da coisa mesma, sem outro significado que não ela, a promoção do objeto a uma unidade ausente de significações (portanto sem equívocos), sem esconder nada e nada pedir em troca, toca também o haikai de certa maneira. O próprio Barthes sugere essa possibilidade também na fotografia.

Por natureza, a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa e fúnebre, no âmago do mundo em movimento: como um condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios⁵⁰¹.

Para uma possibilidade dessa ocorrer, a representação deveria ser incisiva, exata, bastando o fato de olhá-la para entendê-la. Esse objeto específico em que “sempre diante dessa obra você vê o que vê, sempre diante dessa obra você verá o que viu: *a mesma coisa*”⁵⁰². Nessa relação *sui generis* com o tempo e o espaço, o haikai e a fotografia seriam espécies de objetos representativos específicos que podem (pelo menos teoricamente) escapar do jogo da significações, dos enganos, tornando-se signos de estabilidade tanto visual como semiótica: *isto é isto* e pronto! A respeito de certos objetos Didi-Huberman afirma: “diante deles, nada haverá a crer ou a imaginar, uma vez que não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios [...] tudo

⁴⁹⁹ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 215/216.

⁵⁰⁰ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 55/59.

⁵⁰¹ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15.

⁵⁰² Op. Cit., 2010. p. 56.

parece advogar em favor de uma arte esvaziada de toda conotação”⁵⁰³. É claro que as coisas não são tão simples. Assim como Barthes entende que o Neutro só pode existir se, constantemente, escapar da ortodoxia sónica da língua, a tautologia da *minimal art* é um sonho passageiro para Didi-Huberman, pois

o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta⁵⁰⁴.

No Brasil, o crítico literário mais importante a dar atenção ao micropoema japonês, Haroldo de Campos, diz que o haikai deve ser destituído de interpretações melífluas e exóticas, para dar-mos conta de sua principal riqueza: “a linguagem altamente concentrada e vigorosa”⁵⁰⁵ e concentrarmos mais “no pensamento por imagens do poeta japonês o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”⁵⁰⁶. Na fala de Haroldo de Campos, podemos perceber que pela data (1977) o teórico brasileiro compartilha de certa maneira a inquietação barthesiana que relaciona fotografia e haikai. “O *haikai* contagia visualmente, em parcelas de radiação”⁵⁰⁷, diz ele.

Mas voltemos *A preparação do romance*. Para entendermos o processo que levou Barthes a afirmar: “minha proposta é que o haikai se aproxima muito do noema”⁵⁰⁸ da fotografia: “Isso foi”(....) Portanto, minha proposta de trabalho é que o haikai dá a *impressão* (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, absolutamente”⁵⁰⁹, é necessário adentrar na última fase do

⁵⁰³ Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 59.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 77.

⁵⁰⁵ Haroldo de Campos. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Pág. 55.

⁵⁰⁶ Ibid., p.65.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 65.

⁵⁰⁸ Na terminologia de Husserl, o aspecto objetivo da vivência, ou seja, o objeto considerado pela reflexão em seus diversos modos de ser *dado* (p. ex., o percebido, o recordado, o imaginado). O N. É distinto do próprio objeto, que é a coisa; p. ex., o objeto de percepção da árvore é a árvore, mas o N. dessa percepção é o complexo dos predicados e dos modos de ser dados pela experiência: p. ex., árvore verde, iluminada, não iluminada, percebida, lembrada, etc. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pág. 713.)

⁵⁰⁹ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol.1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 148.

pensamento barthesiano, onde se estabelece toda a força teórica de Barthes no que diz respeito à fotografia, referimo-nos *A câmara clara* (1980). O fato do próprio autor se referir aos termos noema e “isso existiu” (termos usados frequentemente em *A câmara clara*) nos dá mais um forte indício de que o último livro foi desenvolvido simultaneamente com o curso ministrado no *Collège*, mesmo que a data oficial de início e término, 15 de abril a 3 de junho de 1979, seja posterior à aula. Segundo Léger,

na primavera, de 15 de abril a 3 de junho de 1979, Roland Barthes escreve *A câmara clara*, a partir de análises expostas sobretudo na aula de 17 de fevereiro de 1979, de *A preparação do romance I*, prolongando, no livro, sua meditação sobre o tempo, o desvanecimento das formas e a cintilação de algumas fantasias, meditação que inscreve desde então *A câmara clara* como a articulação indispensável entre as duas partes do curso⁵¹⁰.

Acreditamos que esse diálogo, entre a forma de pensar o curso e a forma de estruturar o livro, são inevitáveis. Nunca é demais salientar que não pretendemos misturar desordenadamente poesia e fotografia, mas apenas acusar, juntamente com Barthes, as virtuais proximidades entre elas. Se o haikai tem semelhança com a fotografia, e isso, para Barthes, parece ser ponto pacífico, que tipo de fotografia é essa?

Uma fotografia, para ser comparada a um haikai, deve ser uma fotografia *punctuante*. O Neutro deve fazer-se sentir nessa imagem. Elemento sem o qual a fotografia se torna em termos barthesianos “comum”, “rasa”, “repetitiva”, “tediária”, “tornitruante”. Não obstante às diferenças, fotografia e haikai têm muitas características em comum. Se, como vimos, no *Império dos signos*, Barthes já acenava para essa possível ligação, é a partir do conceito de “isso aconteceu, existiu”, que tais comparações começam a ganhar mais intensidade. Em 1970, Barthes já havia notado a capacidade do haikai de chegar ao extremo da síntese, do apontamento, da designação. O haikai, uma espécie de índice, segundo Barthes, “reproduz o gesto designador da criança pequena que aponta com o dedo qualquer coisa (o haikai não faz acepção do assunto), dizendo apenas: *isto!*”⁵¹¹. A semelhança com a atestação de existência fotográfica é inegável. Em *A câmara clara* vemos a seguinte afirmação de

⁵¹⁰ Nathalie Léger. Préfacio In: Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVII.

⁵¹¹ Roland Barthes. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 112/113.

Barthes relacionando a fotografia ao “gesto da criancinha que designa alguma coisa com o dedo e diz: *Ta, Da, Ça!*”⁵¹². Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais”⁵¹³. Podemos citar um haikai, escrito a mais de trezentos anos (mas extremamente contemporâneo), de Bashô, como exemplar dessa ligação:

matsushima, ah
ah, matsushima, ah
ah, matsushima⁵¹⁴

ou então, nas palavras de Teishitsu:

“isto, isto”
foi tudo o que pude dizer
diante das flores do monte Yoshino⁵¹⁵

Tanto haikai quanto fotografia agem como índices, traços do real. Ambas as formas representativas dependem do objeto real disposto, num caso, na forma de signo verbal; no outro, como emanção luminosa do referente diante de uma superfície sensível. Tanto em um quanto em outro, nada a acrescentar, tudo está posto, indefectivelmente. Não há narrativa no haikai, assim como na fotografia há apenas o raptó do instante. Essa irreducibilidade, essa desnecessidade interpretativa, significativa, tão exigente às nossas formas de poesia, reduzem-se ao apontamento, ao apontar: “isso existiu”. Esse aspecto é percebido por Barthes em *A câmara clara*:

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) (...) o que a ação química desenvolve é o indesevolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesevolvível: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. Nos dois casos, poderíamos, deveríamos falar de uma *imobilidade viva*: ligada a um detalhe (a um

⁵¹² Para Júlio Castañon Guimarães, tradutor da *Câmara Clara* para o Brasil, “enquanto os dois monossílabos iniciais são desprovidos de significado, o último corresponde à contração do pronome demonstrativo francês *cela* “isso”.

⁵¹³ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 14.

⁵¹⁴ Matsuo Bashô apud Paulo Leminski. *Vida: 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 118.

⁵¹⁵ Teishitsu apud Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 165.

detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto.⁵¹⁶

Essa citação nos permite aprofundar a proposição deste trabalho. Haikai e fotografia são aqui tomados como equivalentes. Esse “estalo” que permite tal equivalência, o *satori*, visual ou verbal, é o *punctum* manifestando-se. Esse aspecto detonador, que impede a linguagem semântica de se exprimir, Barthes irá chamar também de *Tilt*, mas a preferência barthesiana, desde o Neutro, é defini-lo como *satori* (termo oriental caro a Barthes). Ambas as formas são representativas de uma espécie de “iluminação”, para usarmos um termo aproximativo comum no universo religioso ocidental. Porém, mais que uma “iluminação”, o “*tilt*” ou *satori* seria uma espécie de abdução emotiva e sensorial. Uma forma de *heureka* onde encontramos o sentido das coisas sem a necessidade da verbalização. É ser tocado por algo ou alguma coisa numa plenitude, numa explosão mental. Podemos compará-lo ao despertar, ao acordar, depois de uma longa escuridão. Paz define esse estado, comparando-o aos instantes de meditação e contemplação: “é um não ser no qual, de alguma maneira, dá-se o pleno ser. Plenitude de vazio”⁵¹⁷. E acrescenta,

o haiku de Bashô nos abre a porta do *satori*: o sentido e a falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma *suspensão do ânimo*. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação⁵¹⁸.

Para Barthes o *tilt* corresponde, também, ao *isso existiu*. A beleza de um haikai, tanto como de uma fotografia, se dá justamente em seu talento para silenciar as metalinguagens, como num cubo minimalista de Thony Smith. Forma de registrar rapidamente, em apenas três versos, as manifestações do presente, coloca-se dessa maneira em diálogo direto e adequado às definições do *punctum* barthesiano. Segundo Fontanari, para Barthes, o *tilt* corresponde “à ‘sacudida mental’ (*satori*). É a ela que se deve a ideia de antirepresentativo. Em outras palavras, há um bloqueio da linguagem

⁵¹⁶ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 77/78.

⁵¹⁷ Octavio Paz. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 162.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

desencadeando uma única fala possível: é isso!”⁵¹⁹. Essa antirepresentação, o episódio, o momento em sua absoluta intensidade e ausência de narratividade, leva Barthes a descobrir no haikai e na fotografia uma válvula de escape ao “mundo ultra significado, mais que significado”, a esse “inchaço conotativo”⁵²⁰ que tanto aborrece o mundo contemporâneo ocidental. Local de suspensão do pensamento histórico-linear, onde espaço-tempo parecem comungar silenciosamente, afastados da verborragia e do logocentrismo cartesiano. Caderno ou câmera, o haicaista e o fotógrafo se encaixam no perfil do *flanêur* baudelairiano, do andarilho vagamundo (Bashô era um deles). Como não pensar na fotografia de rua, prática cada vez mais esquecida de contemplação; na ação abdutiva da poesia que desvenda o olhar viciado. Nas palavras de Barthes,

o haikai apetece: quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas “impressões” cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade (em virtude de um duplo mito, um clássico, que faz da concisão uma prova de arte, outro romântico, que atribui um prêmio de verdade a improvisação)⁵²¹.

Improviso e simplicidade, o acaso acontecendo, contingente, e sendo captado por uma câmera ou pelo flash verbal do haikai. Ambos se dão por inteiro, recortes precisos da incerteza da vida. Como dissemos anteriormente, referindo-nos ao sentido obtuso, se a fotografia *punctuante* e o haikai não geram um sentido, tampouco estão ao lado da ausência de sentido. Barthes afirma,

ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos⁵²².

Haikai e *punctum* se colocam para além das retóricas, dos comentários, das verborragias. “A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música”⁵²³. Essa

⁵¹⁹ José Rodrigo Paulino Fontanari. *Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai*. Londrina: Revista Entretexos, Vol. 11, n. 2. Pág. 32.

⁵²⁰ Leda Tenório da Motta. *Barthes e punctum*. Palestra. In: III Seminário de Estética. São Paulo: PUC, 2014.

⁵²¹ Roland Barthes. *Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 90.

⁵²² Ibid., p. 91.

⁵²³ Id. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 84.

característica quase mágica, alquímica das duas formas sígnicas, dá, tanto à fotografia quanto ao haikai, uma certa “aura” de pureza que se justifica unicamente no seu estatuto de existência. Foto e haikai parecem tocar emotivamente Barthes, como já dissemos, desde *O império dos signos*, por permitirem-no se afastar do ruído, da incessante corrida pelo significado, do *blábláblá*, da feira, da *doxa*. Existe, na verdade, em Barthes, um maravilhamento pelo haikai. Numa entrevista dada à Jean-Jacques Brochier, da revista *Le Magazin Littéraire*, em 1975, anos antes do curso no *Collège* e a escrita de *A câmara clara*, Barthes afirma,

é uma forma pela qual tenho uma admiração profunda, isto é, um desejo profundo. Se eu me imaginar escrevendo outras coisas agora, algumas seriam da ordem do haikai. O haikai é uma forma bem curta, mas que ao contrário da máxima, forma igualmente bem curta, se caracteriza por sua opacidade. Ela não gera sentidos, mas, ao mesmo tempo, não está no não-sentido⁵²⁴.

Barthes justifica, mais uma vez, a predileção pelas formas curtas de escritura, “um gosto muito antigo”, e a entende como uma forma que o permite agir contra-ideologicamente, pois a forma curta rompe com o esquema dissertativo, o discurso que tem na sua estrutura a “idéia de um sentido final ao que se diz”⁵²⁵. O fragmento, o haikai, agiria como uma espécie de estraga-prazeres, dispondo um sem número de frases, de pensamentos, de imagens, sem a obrigação de solidificar-se em algo. Nessa fase afirmativa aparece novamente a sugestão da “terceira forma”, onde não se abole de todo o sentido, contudo não se agarra a ele como uma tábua de salvação. Motta nos lembra que o que aproxima Barthes dos haikai é o fato dele ser: “[...] pura designação sem acontecimentos que não mínimos, e sem comentário do acontecimento, sendo essa a razão de seu encanto”⁵²⁶. Mas, Barthes é fascinado também pela capacidade do haikai e de algumas fotografias nos levarem ao silêncio, onde a entrega ao sentir vale mais do que o vigor de algum conteúdo suposto. Como neste poema de Bashô:

O vento de inverno sopra
Os olhos dos gatos
Piscam

⁵²⁴ Roland Barthes. *O grão da voz: Entrevistas – 1962-1980*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 300.

⁵²⁵ Ibid., p. 298.

⁵²⁶ Leda Tenório da Motta. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 94.

O mínimo de linguagem, suscitando a coisa mesma, forma modelar de apresentar o que acontece leva Barthes a compreender o deslumbre e a importância dos instantes fugidios capturados pelo haikai e pela fotografia. Pensar, abstrair por imagens, numa junção momentânea, fotográfica, entre a alteridade, a realidade e o subjetivo mundo interior do poeta, tornando possível materializá-lo em outro tipo de matéria cognitiva-sentimental. Uma visão sem nenhuma “expansão retórica”⁵²⁷, diria Barthes em *A câmara clara*. Essa visão, sem distúrbio, pura, punctuante, fotográfica, foi assim comentada por Haroldo de Campos:

o elemento visual na poesia japonesa é algo que lhe é intrínseco, que participa da sua própria natureza. Não se trata apenas da metáfora visual [...], mas de alguma coisa mais essencial, que radica na própria estrutura do *kanji*, o ideograma chinês que os japoneses importaram para sua escrita na segunda metade do século III de nossa era. O *kanji*, que evolui de uma fase pictográfica (desenho do objeto) para uma noção extremamente sintética e estilizada, é, em si mesmo, uma verdadeira metáfora gráfica, tanto mais complexa quanto mais “abstratas” as idéias a veicular, pois com este sistema de escrita se podem, como é óbvio, representar não apenas coisas do mundo real, como também emoções, sentimentos, etc.⁵²⁸

Ou seja, o ideograma é uma forma de pensar por imagens, um tipo de câmera capaz de captar ao mesmo tempo o exterior e o interior das coisas e transformá-los em representação, em outro signo. Se uma fotografia pode atingir tal capacidade, ela será do tipo que silencia, que machuca, que nos deixa sem comentários como ao ouvir uma língua desconhecida. Nas palavras de Leminski, ao juntar fotografia e haikai nos diz: “[...] não é a fotografia adocicada de um lótus flutuando no velho tanque de um mosteiro. São feridas, contradições *zen*, singulares vivências de uma sensibilidade à flor da pele:

pulgas piolhos
um cavalo mija
do lado do meu travesseiro”.⁵²⁹

⁵²⁷ Roland Barthes. *A Câmara Clara – notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 78.

⁵²⁸ Haroldo de Campos. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 63/64.

⁵²⁹ Paulo Leminski. *Vida – quatro biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 116.

Esse nada a dizer a mais em que nos colocam algumas fotos, bem como o haikai, não significa de modo algum pôr-se em silêncio mutativo, vazio, insignificante, pelo contrário, o silêncio produzido pelo *punctum* e pelo haikai, é um silêncio neutralizante que pretende: “[...] agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo”⁵³⁰. Esses acontecimentos sem causa, contingentes como uma fotografia de rua, como uma anotação, um clique, lembram um *koan* de um mestre Zen: “Quando você estiver andando, contente-se em andar. Quando estiver sentado, contente-se em estar sentado. Mas sobretudo não tergiverse”⁵³¹. O silêncio que Barthes percebe em algumas fotos e nos haikais, são signos repletos de significado, apesar de fazer recuar em nós a dependência dos códigos, “[...] não se trata de esmagar a linguagem sob o silêncio místico do inefável, mas de *comedi-la*, de deter esse pião verbal, que carrega em seu giro o jogo obsessivo das substituições simbólicas”⁵³². Nada a pôr no “lugar de”. Se a grande maioria das fotografias provocam uma tagarelice sem fim, as fotos que Barthes compara ao haikai são discretas, silenciosas, são *punctuantes*, uma espécie de epifania oriental: “quando compreendi o Zen, as montanhas eram só montanhas e os rios, apenas rios”⁵³³. Esse mesmo Zen que levou Barthes a dizer: “o Zen inteiro guerreia contra a prevaricação do sentido”.⁵³⁴ E ainda,

todo o Zen, do qual o haikai é apenas o ramo literário, aparece assim como uma imensa prática destinada a *deter a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofônia interior que se emite continuamente em nós, até em nosso sono (talvez por isso que se impedem os praticantes de dormir), a esvaziar, a estupear, a enxugar a tagarelice incoercível da alma.⁵³⁵

O haikai funciona, para Barthes, como um refúgio ao falatório incessante da linguagem, do dínamo mental gerando pensamentos sobre pensamentos, julgamentos

⁵³⁰ Roland Barthes. *Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 99.

⁵³¹ Ibid., p. 107.

⁵³² Ibid., p. 99.

⁵³³ J. C. Ismael. *Prefácio*. In: Eugen Herrigel. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 2010, p. 07.

⁵³⁴ Op. Cit., 2007, p. 96.

⁵³⁵ Ibid., p. 98.

sobre julgamentos. Da mesma forma, ao pensar sobre as fotografias de Richard Avedon, Barthes irá dizer que suas fotos,

[...] são as próprias figuras da dialética; nelas, a maior intensidade de sentido e, no fim, falta de sentido: algo de um gozo retido. De início, os sentidos pululam, a excitação atinge o auge; depois, conduzido por uma mão inflexível [...] o sentido se extenua⁵³⁶.

Outro fotógrafo que se aproxima do Zen, segundo Barthes, é Lucien Clergue. As fotografias dele não querem, necessariamente, “dizer alguma coisa”⁵³⁷, mas sem dúvida “dizem” possibilidades interpretativas. Nas palavras de Barthes: “o que pode ser mais humano que um homem querendo dizer, sem que possa saber o quê?”⁵³⁸. Barthes, definitivamente maravilhado com a cultura oriental, compara as fotografias de Clergue a ideogramas nascidos na pré-história da escrita, retirados do caos primitivo, para a construção de um sentido moldável, livre. Para Barthes, é no nível da magia e da poesia que devemos situar as fotos de Clergue e finaliza: “quando uma obra extravasa o sentido que parece ter de início, é porque nela há algo de Poético: o Poético é, de uma maneira ou de outra, o suplemento do sentido”.⁵³⁹ Num trecho de *A câmara clara*, Barthes insiste nessa sacralização da fotografia:

[...] se a fotografia pertencesse a um mundo que ainda tivesse alguma sensibilidade ao mito, não deixaríamos de exultar diante da riqueza do símbolo: o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a ideia de que esse metal, como todos os metais da Alquimia, está vivo⁵⁴⁰.

No caso do haikai, Barthes acrescenta:

O haikai tem a pureza, a esfericidade e o vazio de uma nota musical; é talvez por isso que ele é dito duas vezes, em eco; dizer apenas uma vez essa palavra preciosa seria atribuir um sentido à surpresa, à ponta, à repentinidade da perfeição; dizê-lo várias vezes seria postular que há um sentido a ser descoberto, seria simular a profundidade; entre os dois, nem

⁵³⁶ Roland Barthes. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 193/194.

⁵³⁷ Roland Barthes. *Nota sobre um álbum de fotografias de Lucien Clergue*. In: *Inéditos Vol. 3 – Imagem e moda*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 236.

⁵³⁸ Roland Barthes. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.194.

⁵³⁹ Ibid., p. 238.

⁵⁴⁰ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121/122.

singular nem profundo, o eco não faz mais do que traçar uma linha sob a nulidade do sentido.⁵⁴¹

Para Barthes a fotografia é “a forma de arte que permite conceber o haikai”, por ultrapassar os limites do simples diálogo entre texto e imagem, tão comuns contemporaneamente, principalmente nos veículos informativos, dando a ver a possibilidade da realização do desejo barthesiano: “ele sonha com um mundo que fosse *isento de sentido* [...] é preciso manter a utopia do sentido abolido”⁵⁴². Essa utopia de um signo sem significado, aberto, capaz de arrepiar os sentidos⁵⁴³, reflete-se em seus cursos no *Collège de France* onde, desde sua *Aula* inaugural, aponta para essa direção, essa “mirada sem objetivo” do arqueiro Zen, ao se referir à semiologia:

a semiologia de que falo é ao mesmo tempo *negativa e positiva*. Alguém que se debateu, nos bons e nos maus momentos, essa diabrura do signo, a linguagem, só pode ser fascinado pelas formas de seu vazio – que é o contrário absoluto de seu oco. A semiologia aqui proposta é pois negativa – ou melhor ainda, por mais pesado que seja o termo: *apofática*: não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhes caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos⁵⁴⁴.

É esse vazio que permite ao espectador ou leitor de um texto de entrar na obra sem amarras, sem a densidade do significado dado, sem a arrogância do discurso pronto de antemão. Assim, haikai e fotografia cabem no sonho barthesiano inter/trans semiológico, onde podemos sentir, através de um meio, as sensações geradas por outro meio. Barthes, nas aulas do dia 03 de fevereiro e 10 de fevereiro, do curso *A preparação do romance*, antes de começar a comparar a fotografia ao haikai, falará de um tipo de sensação produzida pelo haikai, que pode tê-lo levado a aproximá-lo da fotografia, a esse termo Barthes chama *tangibilia*. A *tangibilia* diz respeito àquilo que se pode tocar. No caso do haikai e da fotografia, eles estariam presentes na referencialidade dos signos representados por um meio ou por outro: por palavras, no

⁵⁴¹ Roland Barthes. *Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 100.

⁵⁴² Roland Barthes. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 100/101.

⁵⁴³ Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento **O arrepio do sentido**, Barthes afirma: “o sentido, antes de se abolir na in-significância, estremece ainda: *há sentido*, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição. O estado ideal da socialidade se declara assim: um imenso e perpétuo rumorejo anima sentidos inúmeros que explodem, crepitam, fulguram, sem nunca tomar a forma definitiva de um signo tristemente sobrecarregado de significado”.

⁵⁴⁴ Roland Barthes. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 36/37.

caso do haikai; e por imagens, no caso da fotografia. O *tangibile* sempre estaria presente no haikai e encanta Barthes pela característica que foge às estereotípias, como nesse haikai de Bashô:

silêncio
o som das cigarras
penetra as pedras⁵⁴⁵

ou nesse de Tôta:

empregados
de branco de manhã
fosforescentes
como moluscos.⁵⁴⁶

Barthes se refere ao *tangibile*: “como um *flash* do referente, espécie de visão subliminar: a palavra *faz ver* rapidamente (ao mesmo tempo que desaparece)”⁵⁴⁷. Segundo ele, o haikai é um tipo de hipotipose, uma descrição tão vivamente exposta que é capaz de “dar a ver” o próprio objeto. Essa força visual do haikai, esse “som cortado”, é que nos projeta nesse silêncio misterioso da imagem. O haikai, bem como a fotografia, com a escassa porção de significado, irão assim esgotando as possibilidade do jogo decifrativo, que não o da atestação. Isso leva Barthes a afirmar: o “haikai não me pega, não me atinge, sem *tangibile*, sem hipotipose”⁵⁴⁸. Quem joga única e exclusivamente com o significante tende ao delírio poético, como nas palavras de Manoel de Barros: “[...] no começo era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: eu escuto a cor dos passarinhos [...]”⁵⁴⁹. Forest, num artigo em que discute o papel do haikai na construção do último curso de Barthes, no *Collège*, intitulado *Haiku et épiphanie: avec Barthes, du poème au roman*, propõe que o curso final de Barthes, *A preparação do romance*, em si e a sua maneira, são uma espécie de romance, onde a gênese de tal obra passaria necessariamente pelas formas breves de escritura. Como Barthes, constantemente, faz uso desse tipo de texto fragmentário em seu trabalho, Forest

⁵⁴⁵ Bashô *apud* Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 116.

⁵⁴⁶ Kaneko Tôta *apud* Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 116.

⁵⁴⁷ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 117.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁴⁹ Manoel de Barros. *A biblioteca de Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2013.

sugere que essa opção acontece porque o fragmento proporciona a Barthes uma constante evasão e abandono do significado, impedindo que ele se fixe, explodindo os sentidos da obra e recompondo-a sempre numa lógica não-linear, arbitrária. Para chegar até isso, segundo Forest, Barthes irá agarrar-se firmemente ao haikai e à epifania, essenciais aos objetivos dele: “o haikai ilustra a grande utopia de uma fala sempre livre e sempre nova onde a linguagem é realizada em sua aniquilação”⁵⁵⁰. Quanto à epifania, ela se aproxima dos já comentados, *satori* e dos *incidentes* barthesianos, onde algo ocorre, aparece, de forma não-argumentativa. Nas palavras de Forest: “nesse sentido, a epifania e o haikai são semelhantes à fotografia, também passando uma experiência do “É isso”, a que Barthes dará o nome tornado famoso de *punctum*.” E vai além ao dizer que é:

pelo poema - haikai ou epifania – como pela fotografia, algo faz da imagem uma marca de valor deixada no tempo por um evento, um acontecimento que não pode ser recontado exatamente mas apenas designado, apontado, de modo a assinar como um ponto a verdade que pertence à história, ou melhor, ao romance.⁵⁵¹

É por seu vigor imagético que o haikai produz em Barthes o mesmo golpe do momento que a fotografia trás. No mesmo instante, em que realiza o último curso no *Collège*, formula, em *A câmara clara*, seu derradeiro entendimento do signo fotográfico. Tal como as escrituras do grau zero, a fotografia é aqui imagem perturbadora e fúnebre, que não se deixa reduzir a interpretações verbais, nem a ideologias. O intratável, o inalcançável pelo domínio das palavras é o “retorno do morto”⁵⁵² que atíça em Barthes a “substância religiosa”. Esse sentimento traumatizante do último Barthes diante de certas fotografias confirma a crença dele no realismo fotográfico e conseqüentemente na “imobilidade viva” dessas imagens, elementos que o levam a aproximar *punctum* e haikai – ambos marcados fortemente pela *tangibilia* e pela hipotipose. O fotógrafo e o poeta aproximam-se pela capacidade de aprisionar momentos, reencontrando-os em anamneses tênues. O próprio haikai é uma anamnese fosca, insignificante: isenta de sentido. Essa lembrança tênue pode se

⁵⁵⁰ Philippe Forest. *Haiku et épiphanie: avec Barthes, du poème au roman*. In: Ebisu, número 35, 2006, p. 162. Tradução livre nossa.

⁵⁵¹ Ibid., p.163. Tradução livre nossa.

⁵⁵² Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 20.

transformar em outro termo, querido por Barthes, denominado *biografema*. O *biografema* seria uma forma de anamnese factícia, artificial, dedicadas aqueles a quem ele ama, sejam autores, sejam conhecidos, seja ele próprio (é o reino do imaginário ficcional), formas de escrever o presente. Para Motta e Fontanari, num artigo em conjunto, tanto a fotografia como o haikai são:

uma espécie de anotação em seu “grau zero, em sua literalidade que atribui toda uma outra dimensão à noção mesma de compreensão. Compreender não é reter o sentido, mas “apelo ao sentido”. Noutras palavras é um aceno breve do referente sobre o fluxo da vida, tão breve que mal se consegue mantê-lo sobre o pedaço de papel ou sobre a chapa fotográfica”⁵⁵³.

É o aceno do real contido na fotografia, assim como no haikai, que interessa a Barthes. Tudo se passa como se, por meio de um ou outro, tocássemos esse real. O Barthes que projeta ser romancista se pergunta como passar da anotação para o romance. Limites que tanto a fotografia e o haikai ultrapassam (a generalidade e a narratividade) para se aproximar da acidentalidade efêmera, da *Notatio* (anotação), capturando fragmentos do presente tal como ele se apresenta à consciência. Essa forma de trabalhar dá ao futuro romancista a equivalência do andarilho, do *flâneur*, do poeta haikaísta e do fotógrafo. “A *Notatio* é, pois, uma atividade *exterior*: não acontece na minha mesa de trabalho, mas na rua, no café, com amigos etc.”⁵⁵⁴ Para que essa prática se realize há que se ter tempo, estar disponível, sempre disponível, para como “um gangster” sacar a “caneta-câmera” e fazer existir o momento.

⁵⁵³ Leda Tenório da Motta; Rodrigo Fontanari. *A tentação do haikai e a experiência traumática da fotografia em Roland Barthes*. Belo Horizonte: Revista Aletria número 02, vol. 24, 2014, p. 136.

⁵⁵⁴ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 185.

Considerações finais

Barthes costumava dizer que a fotografia “[...] foi, durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalçassemos a loucura profunda da Fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando ‘me’ olho em um papel”⁵⁵⁵. Barthes nega-se a esse recalque ao mergulhar na fotografia em seu último trabalho, por meio do conceito de *punctum*, entendendo-a não apenas como produto ideológico, mas como manifestação testemunhal, como um índice, pegada existencial, como uma ferida. Da mesma maneira como encara a fotografia e sua relação exata e rigorosa como os objetos externos, reais, Barthes se permitirá compará-la, nesse último momento, aos micropoemas japoneses conhecidos como haikai. O que permitiu Barthes cogitar tal relação foi, sem dúvida, a alma cética, em movimento constante, situada do início ao fim de sua caminhada literária num estado Neutro. Aliás, foi pelo Neutro que nos guiamos nesse trabalho que se encerra. Se num primeiro momento, Barthes percebe nas imagens apenas a fatura invasiva, com o passar dos anos, refletindo sobre a ação de ver e de dizer, sobre a indissociável relação entre palavra e imagem, Barthes de forma abduativa – no sentido peirceano do termo – tem um *insight*, um *satori* e encontra no *punctum* e sua luminosidade um outro viés para a análise fotográfica. Nessa outra circunstância, a fotografia deixa de ser simplesmente um espetáculo midiático e ideológico e passa a ser encarada como uma espécie de reprodução exata da natureza. O *punctum* seria a derradeira faceta daquilo que foi anteriormente chamado de “grau zero”, e também de Neutro. O último refúgio de Barthes em sua fuga constante do ruído das feiras, do blá-blá-blá cotidiano. Será o *punctum* que, juntamente com o haikai, passa a ser a ferramenta necessária e fundamental em seu objetivo de isentar-se do sentido. Colocado entre entender a fotografia culturalmente e entre senti-la como uma ferida, Barthes opta pelo espanto, pelo afetivo. E nada mais justo que um haikai para uma comparação.

Tanto o *punctum* como o haikai trazem a Barthes a máxima extensão do referente, da metonímia, objetivo buscado desde à época em que se maravilha com *O estrangeiro* de Camus e pelos autores do *nouveau roman*, com suas histórias e

⁵⁵⁵ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 26.

personagens ausentes de sentimentalidades e manifestamente silenciosos. Sendo o *punctum* e o haikai de certa forma silentes (diferente da fala intensiva do *studium*), ambos conseguem, por vezes, desvencilhar-se da opressão e imposição da linguagem comum (que tudo explica) buscando uma outra espécie de entendimento do mundo. Uma e outra forma sígnica buscam, sem subterfúgios, um tipo de interpretação literal da realidade, do momento, do instante, como que diretamente ligados ao mundo externo, incomodamente roçando o real, lidando sem intermediários com o transitório, diante da fuga rápida do momento, procurando dar uma forma duradoura à qualidade inapreensível da vida. O laconismo presente, tanto na fotografia quanto no haikai, sem racionalismo ou comoção excessivos, permite aquele que lê tais signos o desejo, a vontade, de preencher algo que está constantemente aberto. Esse silêncio, encontrado no haikai e, em algumas fotografias, essa espécie de “tijolinho arejado”⁵⁵⁶, é o que exige do leitor uma postura ativa/criativa diante do signo. Em ambos os casos o leitor deixa o papel de submissão, de mero receptor, para tornar-se uma espécie de co-autor, onde a matéria prima são suas emoções, experiências, referências.

No prefácio de *Ensaaios críticos*, publicado entre nós na coletânea *Crítica e verdade*, Barthes afirma:

Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo *exprimir* o *inexprimível*: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda tarefa da arte é *inexprimir* o *exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata⁵⁵⁷.

A fala exata parece ser esse remanso de neutralidade, onde a linguagem de certa forma esmorece, numa quietação, naquele pedaço de papel como uma aparição verdadeira e inexprimível. Barthes escreveu o livro mais triste e lindo sobre a fotografia. Foi na estrutura do fragmento, do líquido da palavra que Barthes estendeu a palavra escritura até percebê-la na imagem. Essa habilidade intensa de ver na fotografia um além da fria convenção, tornando-a uma experiência vital e pulsante, aproxima Barthes das máximas religiosas orientais, onde as coisas, bem como os animais e as plantas, são plenamente vivos e espiritualizados, participantes do próprio mistério da existência. E, a partir da palavra, reaprendemos a ler e a pensar nosso

⁵⁵⁶ Roland Barthes. *A preparação do romance Vol. I*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 54.

⁵⁵⁷ Roland Barthes. Prefácio In: *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 22.

mundo hiper-saturado de imagens e mais do que isso, a lição barthesiana nos situa e proporciona outros ângulos, outros objetivos diante das imagens (fotografias ou não), onde a explicação, o pensamento linear, decifrador de técnicas e de conteúdos é trocado pelo mergulho vertical e taciturno do espanto, do choque, do trauma, da morte: “[...] quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa [...]”⁵⁵⁸.

O *punctum*, em sua indicialidade plena, na máxima extensão existencial, permite a Barthes, no último momento escritural, ousar mais uma vez na incessante busca por desmascarar e burlar o “fascismo” da linguagem, que vê nas imagens apenas subterfúgios, engodos e impossibilitar que o discurso da mera representação o impedisse de sentir, mesmo que dolorosamente, a verdade enfática da existência. Verdade que, para Barthes, ganha coloração pessoal, individuante. Por isso, tanto o *punctum* quanto o haikai, colocam-no diante de um recorte esmerado, uma fração reelaborada da própria vida. Ambas as formas captam de relance, num flash, um instante fugidio, tênue e frágil. A manifestação plena do aqui e agora, repetindo-se imóvel no tempo.

Esse trabalho não pretendeu esgotar tais questões. Buscou, contudo, problematizar algumas possibilidades e relações que estão manifestas na obra de Barthes, tentando criar caminhos, buscando interações entre os objetos de estudo, possibilitando novas perguntas. A interlocução entre um meio técnico de se fazer imagens e uma prática centenária de poesia desafia o pensamento em linha, acadêmico, e se coloca mais como uma espécie de *work in progress*, como o foi toda a obra barthesiana. Para finalizar deixemos a palavra com Barthes:

Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear um 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 realidade⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Roland Barthes. *A câmara clara*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 28/29.

⁵⁵⁹ Ibid. p. 175.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Roland Barthes

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **A aventura semiológica**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A preparação do romance. Vol. I**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A preparação do romance. Vol. II**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Cadernos de viagem à China**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Diário de luto**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Elementos de Semiologia**. Tradução Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Ensaio crítico**. Tradução Antonio Massano. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2001.

_____. **Incidentes**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos. Vol. I – Teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos. Vol. II – Crítica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos. Vol. III – Imagem e moda**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Inéditos. Vol. IV – Políticas**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Le lexique de l'auteur – Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974. Suive de fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2010.

_____. **Michelet**. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

_____. **Mithologies**. Édition Illustrée par Jacqueline Guittard. Paris: Seuil, 2010.

_____. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. São Paulo: Difel, 2003.

_____. **O grau zero da escrita**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grão da voz**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O império dos signos**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **O neutro**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Sistema da moda**. Tradução Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

_____. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

Obras sobre Roland Barthes

CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Roland Barthes*. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CARONTINI, Enrico ; PERAYA, Daniel. **O projeto semiótico: elementos de semiótica geral**. Tradução Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (orgs.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CASSEGRAIN, Guillaume. **Roland Barthes ou l'image advenue**. Paris: Hazan, 2015.

CULLER, Jonathan. **As idéias de Barthes**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1998.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo: EDUC, 2015.

_____. **Como ler imagens? A lição de Roland Barthes**. São Paulo: Galaxia (Online), n. 31, pp.144/155, 2016. Acessado em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016122392>

GIL, Marie. **Roland Barthes – au lie de la vie**. Paris: Flammarion, 2012.

MARTY, Éric. **Roland Barthes: o ofício de escrever**. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes – uma biografia intelectual**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

NACHTERGAEL, Magali. **Roland Barthes Contemporain**. Paris: Max Milo, 2015.

NARBONI, Jean. **La nuit sera noir et blanche – Barthes, La chambre claire, le cinema**. Paris: Capricci Editions, 2015.

PINGUET, Maurice. **Le texte Japon**. Paris: Seuil, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; MELLO, Elisabeth Chaves de (orgs.). **De volta a Roland Barthes**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Roland Barthes – o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo Barthes**. Tradução Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SANTAELLA, Lucia. A música como antídoto aos mitos e ideologias. In: **Lições e subversões**. São Paulo: Lazuli: Companhia Editora Nacional, 2009.

SUSAN, Sontag. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: **Questão de ênfase**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

THODY, Philip; COURSE, Ann. **Barthes para principiantes**. Tradução Guilherme Sabanes. Buenos Aires: Era Naciente, 1997.

Bibliografia Geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2004.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. I. Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas. Vol. II. Rua de mão única.** Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas. Vol. III. Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo.** Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDO, Gustavo (org.). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser.** São Paulo: Annablume, 2011.

BLYTH, Reginald Horace. **Haiku: in four volumes.** Tóquio: Hokuseido Press, 1950.

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

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. (org.). **Lógica, poesia, linguagem.** São Paulo: Edusp, 1994.

CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social.** São Paulo: Cortez, 2004.

COSTA, Helouise & da SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte das imagens: uma história do olhar no ocidente**. Tradução Guilherme Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____ & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

_____. **Diante da imagem**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo. Martins Fontes: 2004.

DOSSE, François. **História do estruturalismo. Vols. I e II**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Apprenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo**. São Paulo: Paulus, 2012.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e Pintura – dois meios diferentes?** Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: ensaios sobre um futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____; BEC, Louis. **Vampyrotheuthis Infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCALT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salman Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura**. Coimbra: ASA, 1992.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko (orgs.). **Haikai – antologia e história**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **O haikai no Brasil**. In: Revista Alea: Estudos Neolatinos. Vol. 10. Rio de Janeiro, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra, Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2013.

GODOY DE SOUZA, Hélio A. **Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

HERRIGEL, Eugen. **O caminho zen**. Tradução Yolanda Steidel de Toledo e Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Pensamento, 1993.

_____. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução J.C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2005.

HUMPHREY, Christmas. **O zen-budismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1977.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noëtos**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Kósmos Poietikós**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1994.

_____. **O paciente objeto da semiótica**. Artigo. Disponível em www.geocities.com/hgodoy2000/textosSEMIOTICA/objetosemiotica.pdf.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____. **Estética e biossemiótica**. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 2008.

KEROUAC, Jack. **Livro de Haicais**. Tradução Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Fotografia e História**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Os tempos da fotografia**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz (eds.). **O gosto da gente, o gosto das coisas**. São Paulo: EDUC, 1997.

LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André (orgs.). **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

LEMINSKI, Paulo. **Vida – 4 biografias: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trotski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LIMA, Oliveira. **No Japão: impressões da terra e da gente**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar – origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

_____. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Tradução Eloisa A. Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e verdade: uma história de fantasmas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

MOTTA, Leda Tenório da. **Céu acima: por um “tombeau” de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Proust – a violência sutil do riso**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão à Peirce**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **A semiótica do século XX**. São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____; Landowski, Eric (eds.). **Do inteligível ao sensível – em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo. Perspectiva: 2004.

PARENTE, André (org.). **Imagem Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A fixação da crença**. Tradução Anabela Gradim Alves. Covilhã. Universidade da Beira do Interior: 2006. Texto disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacao-crenca.html>.

_____. **Sobre uma nova lista de categorias**. Tradução Anabela Gradim Alves. Covilhã. Universidade da Beira do Interior. 2006. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-lista-categorias.html>.

_____. **Como tornar nossas idéias claras.** Tradução Antonio Fidalgo. Covilhã. Universidade da Beira do Interior: 2006. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf>

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América.** São Paulo: Edusp, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea.** Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SAID, Edward W. **Orientalismo – O oriente como invenção do ocidente.** Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo. Hucitec/CNPq, 1998.

_____. (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Estética: de Platão à Peirce.** São Paulo. Experimento: 2000.

_____. **A assinatura das coisas.** São Paulo: 2000.

_____. **Matrizes da linguagem e do pensamento.** São Paulo, Iluminuras: 2001.

_____; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo. Cultrix: 2012.

_____. **Escritos de linguística geral**. Tradução Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas. Papirus: 1996.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Questão de ênfase**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Contra a interpretação**. Artigo. Disponível em http://minhateca.com.br/Otoxp/Livros/Psicologia/SONTAG*2c+Susan+-+Contra+a+Interpreta*c3*a7*c3*a3o,22722115.pdf

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia**. Lisboa. Dinalivro: 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis. Letras Contemporâneas: 2002.

_____. **Fotojornalismo**. Florianópolis. Letras Contemporâneas: 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao zen-budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 2008.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Tradução Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERÇOSA, Carlos. **OKU – Viajando com Bashô**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia, 1996.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia – formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

_____. **Teoria do conhecimento e arte – formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

WATTS, Allan W. **O budismo zen**. Tradução Carlos Grifo Babo. Barcarena: Editorial Presença, 2000.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço: de Dante à Internet**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar: 2001.

WOLFF, Francis. **Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.