

Imagens que machucam. Notas sobre a poética da fotografia em Roland Barthes / Images that hurt. Notes about the poetic of photography in Roland Barthes

Leda Tenório da Motta**

RESUMO

Há uma “cozinha do sentido” em Roland Barthes, que tudo abrange. Os objetos mais aparentemente utilitários _ escreveu ele _ prestam-se a uma análise semiológica. É subjacente a tal entendimento a suposição de que as sociedades e suas práticas só se revelam a nós através de seus signos. No entanto, desconfortando todo o anterior, Barthes joga também com representações capazes de se esquivar à linguagem. Não apenas isso mas dota-as de poderes inquietantes, toma-as como objetos auráticos. É o que explicam os conceitos *sui generis* e hoje clássicos de “terceiro sentido” e de *punctum*, respectivamente endereçados a certos *frames* cinematográficos e a certas fotos cuja relação com a referencialidade lhe parece tangível. Trata-se de enfatizar a singularidade dessa outra visão possível das imagens técnicas, que surge em contraste radical com a denúncia dos simulacros própria da iconoclastia novecentista, enfatizando a coragem de uma intervenção intelectual que contraria ideias feitas. Trata-se também de assinalar a utilidade daqueles conceitos para o crítico e o pensador das artes modernas e muito modernas, com suas linguagens desfuncionais, no limiar do silêncio.

PALAVRAS-CHAVE: Barthes; Estruturalismo; Fotografia; *Punctum*.

ABSTRACT

Structuralism theory defines social norms and practices as language. In conformity with that, verbal language shapes our common sensitive perceptions. All ordinary objects _ remarks Roland Barthes _ are only revealed to us through signs. The author has therefore suggested that some images may scape from this constraint and acquire disruptive power. This new possibility explains the concepts of “third sense”, attributed to cinematographic images, and *punctum*, attributed to photograph images, when harrowing. The aim of this article is to

** Doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Pós-doutorados na Université de Paris VII (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995-1997) Professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, pesquisadora do CNPq nível 1, pesquisadora do Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, Pesquisadora Associada ao Réseau International Roland Barthes, tradutora e crítica literária.

emphasize the uniqueness of this vision and its radical contrast to iconoclast classical perspectives in the mid twentieth century.

KEYWORDS: Barthes; Structuralism; Photograph; *Punctum*.

Qualquer apresentação do que chamaríamos _ em atenção aos conceitos *sui generis* que ela mobiliza _ de “poética da fotografia em Roland Barthes” requer uma apresentação do próprio Barthes.

Se há um diferencial não só de Barthes mas da escola a que ele esteve ligado _ brilhante formação de que Claude Lévi-Strauss foi o sênior e Michel Foucault e Jacques Lacan representantes, em seu tempo, tidos como mais confiáveis que o autor de *O grau zero da escritura* _ , esse diferencial é a importância e, mais que a importância, a precedência que ela dá à linguagem. Para dizê-lo nos termos da própria escola, é a virtude “estruturante” ou “estruturadora” que ela atribui à linguagem, daí seu nome ou etiqueta: “escola estruturalista”. Decorre disso a perturbadora tese segundo a qual o mundo dito sensível _ cujas relações com a linguagem artística está na mira deste colóquio _ 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”.

É o que explica a eterna vigilância que a semiologia barthesiana faz dos signos, obstinando-se em denunciá-los não apenas sua presentificação do mundo mas _ dada as extensões conotativas ou a propriedade de notar duas vezes que a escola lhes atribui _ sua ultrassignificação, mais que sua significação. É desta outra propriedade que se vale o “mito”, de resto, que nada mais é que um escalonamento, uma expansão retórica do signo.

Mas apresentar este diferencial requer ainda que se saliente que, quando aqui se fala em linguagem, é de linguagem verbal que se está tratando, donde aliás a famosa definição barthesiana de mito: “o mito é

uma fala [*parole*]” (BARTHES, *Oeuvres Complètes*, I, p. 823)¹. O ponto não é de somenos importância pois isso quer dizer _ é toda a beleza da coisa _ que há um princípio verbal de legibilidade a conduzir aqui o conhecimento do mundo, nele mesmo inalcançável. Este outro princípio leva a reformular todo o anterior: nossa experiência do mundo dito sensível é toda atalhada pelos signos verbais, com todo o jogo paradigmático que engrenam: alto/baixo, dentro/fora, aqui/ali, bom/ruim, cru/cozido. Como se sabe, Lévi-Strauss tirou um mundo do cru/cozido. É em vista da coerção desse jogo que a língua será dita “fascista” por Barthes: “a língua, como performance de toda linguagem [...] é simplesmente: fascista; pois fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, OC, V, p. 432). Mas importância ainda maior tem o acréscimo quando se sabe que é isso que conduz toda a semiologia barthesiana das imagens, atrelando-as à palavra e envolvendo-as na falação “mítica”. Dentro desta lógica, também as imagens são “parole”.

A primeira semiologia barthesiana das imagens concebeu uma nomenclatura especial para significar esse avassalamento da matéria visível pela matéria verbal _ o “óbvio” _ e criou uma dicotomia _ o “óbvio” e o “obtusos” _ para encaminhar a possibilidade de visões fora desse constrangimento. Nos termos de Barthes, o “sentido óbvio” (de ob+ via, onde “via” é “caminho”) é o que salta na frente. Vale dizer que ele se faz substituir instantaneamente por alguma informação verbal. Por adversão, o “sentido obtuso” é o exorbitante, o intratável. “Obtusos” vem de “obtusere” (onde “tudere” é “golpear”, “arredondar”, “tornar liso”). Em línguas latinas como o português e o francês, produziu o substantivo “obtusão”, que significa “diminuição”, “perda”, “falta de delicadeza” ou de “sensibilidade” e um adjetivo que significa “de forma arredondada”, “rombo”, “pouco aguçado”, por extensão, o que é “grosseiro”, “sem acuidade”. Notavelmente, ao transferir os dois vocábulos para o domínio

¹ As citações, salvo menção contrária, das obras de Roland Barthes foram extraídas das *Oeuvres Complètes*, 5T, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. Doravante mencionada sob forma abreviada OC, seguida do tomo à que se refere.

imagético, Barthes vai desafetá-los semânticamente. O sentido “óbvio”, que diríamos contundente, é para ele o fraco, enquanto que o sentido “obtusos” é o forte. Ele prefere reter, através da acepção geométrica, a sugestão do triângulo obtusângulo, que é o menos anguloso e o que abre “totalmente, infinitamente o sentido”. Porque ele escapa do jogo dicotômico da língua, a este outro sentido Barthes chamou ainda “terceiro sentido”. (BARTHES, OC, II, p. 488-489).

Em suma, é tudo isso que faz com que um intelectual estruturalista seja um caçador de paradigmas, um investigador de posições verbais em quaisquer códigos. Isso explica por que a operação lévi-straussiana é de leitura das narrativas míticas (que fundam o homem e não o contrário), enquanto que a de Lacan é de ressignificação linguística das categorias freudianas (trocando-se por exemplo o paciente neurótico pelo “sujeito” ou Édipo pelo “Nome do Pai”). E é bem o que leva Barthes a sustentar, num ensaio do início dos anos 1960, significativamente intitulado “A cozinha dos sentidos”, que, sendo aparentemente heteróclitas, coisas tão cotidianas como “um vestido, um automóvel, um prato de comida, um gesto, um filme, uma música, uma publicidade, um título de jornal, têm isto em comum: são signos”. Ele acrescenta que “os objetos mais aparentemente utilitários convidam-nos a uma análise semiológica” (BARTHES, OC, II, p. 589).

Um passo adiante nessa constatação é dado por um outro conhecido ensaio do mesmo período _ “A civilização da imagem” _ em que está dito que nós acusamos rapidamente demais a contemporaneidade de estar doente de imagens, sem perceber que imagens nunca estão privadas de palavra. Como dá-las por garantidas se a fotografia é legendada, o cinema é falado, a TV é *talk show*?, pergunta-se aí Barthes. Se vivesse hoje, certamente não lhe escaparia que os meios digitais vertem falas e fotos, indistinta e incessantemente, e a inevitável verificação certamente o reconfortaria, em sua suposição do hibridismo que o leva ainda a formular: “Somos levados a supor que o estudo desse universo moderno da imagem corre o risco de ser de

antemão falseado se não trabalharmos com um objeto original, que não é nem linguagem nem imagem, mas essa imagem dublada de linguagem que poderíamos chamar de comunicação logoicônica” (BARTHES, OC, p. 565).

Resulta de todo o anterior que enfrentar as imagens na perspectiva de Barthes é dá-las por inócuas e retóricas, isto é, em termos próprios: míticas. De fato, é de retórica vazia que ele vem falando, desde *Mitologias*, a propósito de certos ícones com que nos brinda a indústria cultural. Por exemplo, temos ali um capítulo intitulado “Fotos de Choque”, em que ele discorre sobre uma grande exposição fotográfica em torno de catástrofes naturais, instalada no bairro chique de Orsay (o Soho parisiense, onde estão as galerias de arte), em algum momento desses anos 1950, em que redige seu talvez mais famoso livro. Ora, não obstante quererem captar o terrível _ a vulnerabilidade do homem, por toda parte do planeta, diante da força do universo _, é a falta de contundência das fotos _ sua obviedade _ que lhe chama a atenção. E isso se deve justamente a que elas falam demais e mostram de menos. Ele escreve: “A maior parte das fotografias aqui reunidas para nos chocar não produzem efeito nenhum sobre nós porque o fotógrafo tomou muito generosamente nosso lugar na elaboração do tema, superconstruído por ele e acrescentado ao fato”. Leitora de Barthes, Susan Sontag parece tê-lo bem em mente quando, por sua vez, escreve que a maior parte da fotografia de intenção documental vive de temas “fotografáveis por excelência” e que os “cenários” de um fotógrafo que documenta, por exemplo, o trabalhador e o miserável, “falam por eles”. (SONTAG, 1997, p. 75).

Vai nessa mesma direção a crítica que Barthes faz, no mesmo *Mitologias*, de uma outra exposição, desse mesmo tipo documental, no capítulo intitulado “A Grande Família dos Homens”. Instalada no Museu do Homem, esta outra traz 503 chapas de figuras humanas de todas as latitudes terrestres, vivendo em diferentes condições materiais. São brancos negros e índios, pobre e ricos, opressores e oprimidos, surpreendidos no trabalho, na saúde, na doença, na vida e na morte.

Aqui, o “mito” funciona em dois tempos. Num primeiro, afirmam-se as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles e dos crânios, “babeliza-se” à vontade. Num segundo, reduz-se toda e qualquer diferença à unidade. Isso ressalta a intenção do fotógrafo _ observa Barthes _, que é mostrar, por sob a capa tênue do pluralismo, a firme verdade de uma comunidade de destinos ou o fato de que, no fundo, somos todos iguais. Novamente aqui, ele passa à reconstituição do discurso bem intencionado que pula na frente da imagem. Assinala a intervenção, em toda a linha _ das peças afixadas na parede ao texto do catálogo _, de uma falsificação muito antiga. Ela consiste em colocar a natureza no fundo da história ou, em termos próprios, em “naturalizar a História”. Barthes escreve: “Todo o Humanismo clássico parte do postulado que, escarafunchando [em francês: *en grattant*] um pouco a história do homem, a relatividade de suas instituições ou a diversidade de sua pele, se atinge bem depressa o tufo profundo do universal”. Esse “tufo profundo” é sua maneira irônica de assinalar o repositório de bons sentimentos de que tudo ali se reveste (BARTHES, OC, I, p. 807).

Enfocando especificamente a fotografia, quatro capítulos de *Mitologias* são dedicados a essas “sobreconstruções”, que, além de “mito”, em semiologia barthesiana, podem ainda levar o nome de “sistemas do segundo grau” ou “conotações”. Até para que possamos entender melhor, subseqüentemente, o papel do “grau zero” _ que é descascar toda essa retórica, entreabrindo uma chance poética para algumas representações fotográficas muito especiais, que vêm nos fisgar, demoremo-nos um pouco mais num desses capítulos. Debrucemo-nos sobre “O ator de Harcourt”.

Que temos desta feita? Fotos de um velho estúdio fotográfico francês _ Harcourt _, que em meados do século passado se especializava em retratar as grãbes estrelas do cinema europeu. (Ele ainda existe e é possível tirar fotos bem acabadas em terminais do Harcourt, hoje em dia, em alguns pontos da cidade de Paris, como a Bibliothèque Nationale François Mitterrand.) Também neste caso, a verificação é de que as

imagens são suplantadas por alguma informação que lhes é anterior. A maneira de o fotógrafo encaminhá-la é, para o olho semiótico de Barthes, artilosa. Nota ele que, como se fosse por acaso, todas as figuras estão inclinadas no interior de suas molduras, todas cortam o quadro na diagonal ou inscrevem uma linha diagonal no quadro. As mulheres enlanguescem em sua posição deitada, os homens estão todos recostados. Para ele, essa diagonal e essa descontração nada têm de inocentes, conotam repouso, assimilam o sujeito do retrato à ociosidade. A intenção do fotógrafo foi fazer passar que no mundo fantástico do cinema ninguém trabalha, do que se pode deduzir também que tudo ali é uma eterna festa. Em certa medida, estamos no mito contrário ao de “A Grande Família dos Homens”, já que neste mundo glamuroso o homem é visto escapando daquelas mesmas condições materiais de existência que, no caso precedente, se exibiam. É o que Barthes decodifica: “Na França, não se é ator se não se foi fotografado pelo Estúdio Harcourt. O ator de Harcourt é um deus, ele é sempre captado em repouso”. Ele acrescenta: “Trata-se de um sujeito de uma cidade ideal. Essa cidade dos célebres em que tudo são festas e amores, enquanto que na vida real, tudo é trabalho.” (BARTHES, OC I, p. 688).

Tudo considerado, apresentar a poética da fotografia segundo Roland Barthes impõe começar por admitir que o homem por trás da câmera não está em melhor posição que o observador desarmado. Que poderia ser para Barthes uma fotografia capaz de captar a realidade sensível, como seria de se esperar de toda arte?

Aqui chegamos ao diferencial do “grau zero”. Trata-se de um conceito introduzido desde o primeiro livro de Barthes _ *O grau zero da escritura*, datado de 1953, de quatro anos anterior a *Mitologias* _, que se mantém produtivo em todas as fases de sua obra, mesmo que ressurgindo no interior dela sob outras roupagens. Muito citado, desde que Barthes passou a ser reconhecido como um pensador exponencial de seu tempo, mas sem que os que o invocam se deem o trabalho de reconstituir o percurso acima, é dele que depende não apenas uma arte

das imagens contundentes _ quer dizer, para Barthes, tendentes a mudar _ mas uma arte da palavra _ seja prosa ou poesia, se é que a partilha se mantém na modernidade _ digna desse nome. De fato, nesta concepção, a própria linguagem é vista pagando tributo à linguagem. Pois, quando se volta para a condição literária moderna, Barthes está igualmente atento à situação do poeta diante da violência que lhe impõe seu instrumento, do romancista às voltas com a camisa-de-força da língua que “obriga a dizer”. A luta de Flaubert contra o estereótipo, a imperfeição do verbo que deflagra a crise de Mallarmé estão entre os principais tópicos de sua argumentação em torno da morte da literatura e da proposição da “escritura”, que é a literatura possível depois dela. “A escritura é um modo de pensar a literatura, não de estendê-la”, lemos no preâmbulo de *O grau zero da escritura*. E ainda: “Trata-se de uma escolha de consciência, não de eficácia” (BARTHES, OC, I, p. 180).

Bom motivo para que apresentemos este operador conceitual. Nesse livro, que o introduz, o conceito de “grau zero” é mobilizado para explicar certas dimensões avançadas dessa crise poética. Está aí incumbido de recobrir certos estilos reticentes, no limiar do silêncio, visivelmente interpeladores das chances de comunicação do escritor retardatário, que estão despontando, à época do primeiro *opus* barthesiano, em corajosas editoras à margem. De resto, seria Barthes a dar-lhes direito de cidade. Um deles é o estilo perturbador do romance de estreia de Albert Camus, *O estrangeiro* (1942), em que um sujeito glacial, uma ilha incomunicável, narra a frio sua condenação à morte, por um assassinato gratuito, começando por anunciar com fleuma a morte da própria mãe: “Hoje mamãe morreu, ou ontem, não sei. Recebi um telegrama do asilo: Falecimento mãe. Enterro amanhã. Saudações” (CAMUS, 2010, p. 10).

O outro é o estilo vanguardista de Alain Robbe-Grillet, mais um narrador estranho, que discursa desde a própria ausência, unicamente envolvido com objetos congelados _ vejam-se as cafeteiras, interruptores e manequins de costureiras em *As borrachas* (1953) _, feitos

para tematizar a morte do romance de intriga. Este é o estilo que mais retém Barthes, que dedica a Robbe-Grillet – a quem significativamente chama de “coisista” (BARTHES, OC, II, p. 452) –, muitos dos *Ensaaios críticos* que se sucedem a *O grau zero da escritura*. A insistência da primeira crítica de Barthes na versão grilletiana do nouveau roman explica-se. Ocorrem aí descrições da paisagem externa que têm algo a ver com uma fotografia, o que também explica que a escola tenha sido batizada como “escola do olhar” e a inclinação que os *nouveaux romanciers* têm pelo cinema. Nessas descrições ele vê funcionar uma reflexão ótica interessante, porque o mundo captado se furta a ser reconhecido. Os instantâneos sumários de Robbe-Grillet “neutralizam”, “zeram” a máquina da linguagem. No contexto do *opus* barthesiano, “neutro” é sinônimo de “grau zero”, assim como “branco” é sinônimo de “neutro”. Fala-se muito no “branco do sentido” e no “Neutro” – ao fim e ao cabo grafado com maiúscula – em Barthes, a propósito dessas literaturas zeradas.

Assim, é principalmente para elas que valem estas notas de *O grau zero da escritura*, cujo *parti pris* da isenção ainda estaria em pauta, em 1977-1978, na rodada de conferências do Colégio de França sobre “O Neutro”: “A nova escritura neutra põe-se no meio dos gritos e julgamentos, sem participar de nenhum; ela é feita precisamente da ausência disso” (BARTHES, OC, I, p. 217). Já no volume que transcreve as aulas sobre “O Neutro” lemos: “Defino o Neutro como aquilo que destrama o paradigma, ou melhor, chamo Neutro tudo o que destrama o paradigma” (BARTHES, 2002, p. 31). A proposta é tão mais destoante, no nascedouro, quanto data de um momento político particularmente delicado, na França como no mundo ocidental, aquele do segundo pós-guerra e dos processos de reconstrução nacional, em que os artistas se arregimentam, de preferência à esquerda. Também por isso parece justo ver nela uma declinação da *epoché* antiga e, no seu formulador, um cético moderno.²

² - Como eu faço em meu livro *Roland Barthes, uma biografia intelectual*.

Acusando uma mutação mais geral da literatura que havia começado com os “malditos” e a divisa “mudar a língua” _ lembrada por Barthes na abertura de *O grau zero da escritura* e reconvocada na aula inaugural no Collège, quando frisa que, desde Mallarmé, a literatura já não pode mais acontecer no francês de “todo mundo” (BARTHES, OC, V, p. 436) _ , o “grau zero” repropõe a desfuncionalização da linguagem que, mallarmeamente, administra o mal-estar dos poetas. E é isso que lança luzes sobre a semiologia barthesiana das imagens, voltando agora a elas. Pois essa é também a função negativa do *punctum*.

Interessemos-nos _ finalmente _, por este conceito, hoje clássico, que está incorporado ao glossário das artes visuais e arrolado nos dicionários de fotografia e cinema.

Introduzido tardiamente em *A câmara clara* (1980), ele vem do verbo latino *pungere*, que significa “pungir”, “ferir com objeto pontiagudo”, “picar”, “espicaçar”. O substantivo a que dá origem é assim traduzido por Barthes, sempre mallarmeano, no fragmento 10: “picada, pequena incisão, pequena mancha, pequeno corte, lance de dados” (BARTHES, OC, V, p. 809). Cada uma dessas variações léxicas pode nos ajudar a entender o que, neste caso, está em perspectiva. Trata-se da agudez, do gume cortante de algumas representações fotográficas dotadas de certo poder de comoção. Mas a definição de *punctum* não estaria completa se não acrescentássemos, de pronto, o que garante a agudez. Fotos incisivas, para Barthes, são aquelas que não engajam nenhum saber, nenhuma cultura, não vão além delas mesmas, cognitivamente. São como o objeto de Robbe-Grillet, que “matou” o sentido, para que “houvesse espanto”. (BARTHES, OC, II, p. 455) Isso se entende melhor à luz do contraste oferecido pelo *studium*, o outro termo do binômio que intervém em *A câmara clara*. Do latim *studare*, não se trata bem de “estudo”, mas de “aplicação a algo”, de “gosto por alguma coisa”. O *studium* encampa o conhecimento empenhado e anódino. Para Barthes, ele pode até ser atravessado por alguma emoção, mas será sempre um empreendimento sem acuidade ou gume, passará sempre pela “mediação sensata de uma

moral ou de uma política”. O fotógrafo *estudioso* participa culturalmente do mundo, não afetivamente (BARTHES, OC, V, p. 809).

Ressalte-se, como última e talvez mais notável particularidade da poética barthesiana das imagens que, filosoficamente, temos aí, nessa desvalorização do saber perpassado de moral e política, em proveito do que Barthes chama, reiterando o “*punctum*, o aceno da realidade intratável” (BARTHES, OC, V, p. 885), uma subversão da tradição platônica, com sua valorização da ideia boa, justa e bela.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland, *Oeuvres Complètes*. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. 5 T. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES,, Roland, *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-1978). Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Sous la direction d'Éric Marty. Paris: Seuil/IMEC, 2002.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rido de Janeiro: BestBolso, 2010.

MOTTA TENÓRIO, Leda. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo, Iluminuras/FAPESP, 2011.

SONTAG, Susan, *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.