



**O punctum e a fotografia de arte.
Nas sendas do último Barthes**

Leda Tenorio Motta

Artigo recebido em: 12/07/2018
Artigo aprovado em: 21/11/2018

DOI 10.5433/1984-7939.2018v14n25p46

O punctum e a fotografia de arte. Nas sendas do último Barthes*

Punctum and art photography. In the path of late Barthes

Leda Tenorio Motta**

Resumo: O artigo trata da entrada da fotografia de arte no horizonte da obra tardia de Roland Barthes, onde é vista acedendo à dignidade do estilo. Nesse sentido, chama a atenção para um pequeno conjunto de ensaios sobre certa vanguarda da arte fotográfica francesa por ora pouco considerado pelos estudiosos. Trata-se de assinalar que esta produção barthesiana da fase final enseja revisar o conjunto probatório que dá sustentação ao conceito de “punctum”, entendido como aceno mínimo de significância de uma foto quando para um espectador contundente. É inseparável disso conjecturar que, ao referi-la ao estilo, o último Barthes confere à fotografia o mesmo valor de “escritura” que concede à arte da palavra, quando não assertiva.

Palavras-chave: Fotografia. Arte. Barthes. Punctum.

Abstract: The article refers to the entry of art photography into the horizon of the late work of Roland Barthes, where it is seen accessing the dignity of style. In this sense, it draws attention to a small set of essays on a certain vanguard of French photographic art, yet little considered by scholars. It should be pointed out that this Barthesian production of the final phase requires reviewing the probative set that supports the concept of "punctum", understood as the minimum signifying significance of a photo when it comes to a compelling spectator.

* O presente artigo resulta da pesquisa na França intitulada “Os fotógrafos artistas de Roland Barthes”, realizada com bolsa FAPESP Processo 2017/19941-5

** Pesquisadora do CNPq nível 1, professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, membro do Reseau International Roland Barthes.

It is inseparable from this to conjecture that, in referring to style, the last Barthes gives the photograph the same value of "deed" as it gives to the art of the word, if not assertive.

Keywords: *Photography. Art. Barthes. Punctum.*

Numa das seções de *La disparition des lucioles*, coletânea de ensaios postumamente reunidos, em 2016, um ano depois de sua morte, o escritor, poeta e fotógrafo Denis Roche recorda seu último encontro com Roland Barthes, no apartamento da Rue Servandoni, endereço parisiense do autor de *A câmara clara*, alguns meses depois da publicação deste volume e do inesperado desaparecimento de Barthes, em março de 1980. Desenrola-se aí um final de conversa no hall do prédio, que deixa Roche meditativo e que ele retoma em forma de carta imaginária ao falecido amigo, sob o título “Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles”, onde “lucioles” alude à radiância intermitente do sinal de luz dos vagalumes, evocadora da escrita em *flashes* de luz da fotografia. Nessa correspondência duas vezes *d’outre d’outre tombe*, já que ambos os interlocutores estão mortos, vem a lume uma confiança de Barthes acerca do que andava pensando da fotografia, em seus últimos dias de vida. “Penso no que você me disse ao pé dessa mesma escada em que, algumas semanas mais tarde, eu ficaria sabendo de sua morte”, escreve Roche (2016, p. 158) na abertura da fictícia missiva. São as seguintes as referidas palavras testamentárias: “No fundo, a verdadeira questão da fotografia é hoje a questão do estilo. Mas é cedo demais para dizê-lo.”

Para o estudioso da nova escola barthesiana do olhar, ficam assim desveladas as disposições testamentárias daquele que, em luto pela morte da mãe, sobrevivida em 1977, e rumando sem saber para o seu próprio fim, reunia forças para ministrar um derradeiro seminário no Collège de France, finalmente nunca terminado, em torno das fotografias do mundo proustiano pelo estúdio Nadar, a serem consideradas do prisma de sua “fascinação” e “intoxicação”, antes que de seu valor “intelectual” (BARTHES, 2003, p. 291). Ao mesmo tempo em que tratava de explicar *A câmara clara* a uma França intelectual pega de surpresa pelas notas explosivas do recém-saído livro acerca do “gênio próprio” da fotografia no âmbito da “comunidade das imagens” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 791).

Só aparentemente a declaração ao pé da escada é anódina, ao prometer um futuro radiante à fotografia. Ao contrário, estava prometida a um futuro. Prova disso é a insistência no caráter pictórico da obra do fotógrafo Daniel Boudinet - artista particularmente concernido na previsão de Barthes, como logo veremos -, da parte dos curadores da primeira grande exposição que lhe dedica o Jeu de Paume do Musée de Tours, em maio de 2018. A mostra lhes dá oportunidade de vir a campo entender o até então desconhecido artífice, prematuramente desaparecido, no movimento de uma fotografia autoral francesa liberta do fotojornalismo e em plena afirmação, nesse mesmo penúltimo decênio do século passado em que Barthes lhe prognostica o porvir. É o que se pode ler no catálogo da mostra, que, de muitos ângulos, aproxima Boudinet dos grandes mestres. “São as referências estéticas e intelectuais de Boudinet, ancoradas na história da arte, que o levam a optar por fotografar temas almejados intemporais”, lemos aí Caujolle,

Falguière e Lamarche-Vadel (2018).

Trinta anos atrás, em meio à voga do desmerecimento filosófico das imagens, caudatário da visão marxista do corpo místico da mercadoria, custava mais ao novo iconologista que já era Barthes sustentar tal palpíte contraintuitivo. Tanto que há um seu desabafo acerca de uma certa “junta de sociólogos” que passa ao largo do “essencial”, logo na abertura de *A câmara clara*: “Toda vez que eu lia alguma coisa sobre a Fotografia, pensava em tal foto amada e isso me irritava. Pois enquanto eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo querido, uma voz importuna (a voz da ciência) me dizia em tom severo: o que você vê aí e te faz sofrer [...] nada mais é que o traço de um protocolo social [...]” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 794). O “essencial” é que, para Barthes, o ato fotográfico até pode ser sociológico, como quer Pierre Bourdieu, especialista nos usos sociais da fotografia e dono da voz importuna em questão, mas o fato fotográfico é “ontológico”. Como ele mesmo admite: “Em relação à Fotografia, eu era tomado de um desejo `ontológico`: eu queria saber a qualquer preço o que ela era em si [...]” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 791).

O reconhecimento da assunção da fotografia à dignidade do estilo é o que se deduz, de fato, da leitura de alguns ensaios da última fase de Barthes, por ora pouco ventilados. Publicados no triênio 1977-1980, em revistas aguerridas, que ficam fora do grande circuito editorial de seus livros, mas por onde seus textos geralmente principiam, estão recolhidos, desde 2002, no quinto e último volume das *Oeuvres Complètes* organizadas por Éric Marty. Os títulos acham-se recenseados no bem organizado onomástico das mesmas obras completas, na rubrica Fotografia. Encimados

por enunciados rigorosamente denotativos, que já anunciam a economia visual que Barthes tem em mente, quando, a meia voz, balbucia o trânsito das imagens fotográficas rumo ao estilo, são eles, por ordem cronológica de aparecimento: “Sobre fotografias de Daniel Boudinet”, “Nota sobre um álbum de fotografias de Lucien Clergue” e “Bernard Faucon”. A julgar pelo denominador comum destas peças críticas, sempre a insistir na ilegitimidade última das tomadas em questão, assinalam uma especial vertente da fotografia francesa, de força subversiva.

Lucien Clergue (1934-2014), Daniel Boudinet (1945-1990) e Bernard Faucon (1950) - por ordem cronológica de nascimento são aí designados estilistas da fotografia e, sem embargo, poetas. O fato é tão mais surpreendente quanto nenhum dos três integra o amplo acervo de *A câmara clara*, ainda que Marty observe, em sua apresentação ao quinto volume da suma barthesiana, que, construído como um *tombeau* para uma mãe morta, este livro culmina numa “poetização extrema” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 17). Nem tampouco nenhum dos três está no foco dos debates estéticos dos anos 1970, como nota Guillaume Cassegrain em *L’image advenue de Roland Barthes* (CASSEGRAIN, 2015, p. 12). Nisso seguido pela curadora da grande mostra Boudinet de Tours, que sublinha que “Boudinet não se associa a nenhuma galeria francesa, nem alardeia referências contemporâneas.” (CAUJOLLE; FALGUIÈRE; LAMARCHE-VADEL, 2018). E se é verdade que hoje os livros de Boudinet se esgotam e trabalhos de Faucon e Clergue atingem altos valores no mercado dos colecionadores, pode-se pensar que é Barthes quem lhes dá direito de cidade. Ou volta a dar, uma vez que Clergue havia logrado certa glória, no passado, dada sua proximidade de

Picasso, como também já veremos.

Por que esses três nomes entre outros igualmente possíveis? Tratando de outras tantas escolhas de Barthes, no campo da pintura, igualmente subjetivas, Cassegrain oferece-nos uma resposta tão mais interessante quanto vale para outros recortes imagéticos que vêm se constituindo, com idêntica liberdade, no domínio atual das novas histórias da arte, notadamente no contexto do museu iconográfico de um Georges Didi-Huberman, não por acaso um estudioso de Barthes. Lembra Cassegrain que o *corpus* fotográfico barthesiano, em todas as suas configurações, deve seu estabelecimento a um método de análise em que o imaginário do autor assume papel essencial, rendendo catalogações que não respondem às consagrações estéticas mas são da ordem da “enunciação amorosa”. (CASSEGRAIN, 2015, p. 13.) Terá sido amorosamente, portanto, como no caso da galeria de retratos de *Roland Barthes por Roland Barthes* e de *A câmara clara*, que estes precisos autores foram escolhidos para ilustrar a conquista pela fotografia do distintivo de toda arte: a marca do estilo.

Boa razão para que cuidemos de distinguir os principais aspectos da mutação que permite a Barthes surpreender a prima pobre das Belas-Artes, que um dia Baudelaire considerou uma “estúpida conspiração dos pintores malogrados” (BAUDELAIRE, 1951, p. 762), em plena marcha rumo a tal destino. Se estivermos certos, isso equivalerá a mostrar que temos aí produções de linguagem cômicas de sê-lo e, da mesma feita, certas de seus limites, disfuncionais. E ato contínuo, a concluir que tais produções renunciam, elas também, àquilo mesmo a que, no passado, as *Fine Arts* tiveram que renunciar, pela força da mesma fotografia: à figuração. Pois,

efetivamente, desde que Walter Benjamin escreveu, em 1931, na “Pequena história da fotografia”, que “a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução” (BENJAMIN, 1994, p. 104), é consenso pensar que estas últimas têm algo a ver com os novos rumos que as artes plásticas vieram tomando, no avançado da hora do século que viu surgir os símiles fotográficos do real. Ora, a julgar pela mencionada conversa ao pé da escada, o que estava parecendo a Barthes, em 1980, é que, agora, era a fotografia que se destacava de toda e qualquer função mimética.

De que rumo se trataria, mais precisamente? A hipótese com que jogamos é a de seu caminhar para este conceito que está na *arché* do pensamento barthesiano, sempre buscado fora do fechamento paradigmático do sentido: o “grau zero”. Não somente porque é para este ponto que tudo caminha em Barthes, quer se trate de escritura ou de imagens, mas porque é a propensão ao distanciamento e ao silêncio, definidora deste zero teoricamente central, que, visivelmente ainda o retém, nestes estudos de caso finais. Dito de outro modo, o fato de os três artistas fotógrafos pintarem mundos imperturbáveis, que respiram por si sós, como se prescindissem da intervenção de um fazedor. Tudo isso a homologar esta exclamação sobre o “efeito propriamente escandaloso” da fotografia, que encontramos no trigésimo-quinto fragmento de *A câmara clara*: “Não diríamos da fotografia o mesmo que os Bizantinos diziam da imagem de Cristo que impregna o sudário de Turim, isto é, que não é feita pela mão do homem, *acheiropoietos*?” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 855).

A imagem aquiopoética é aquela milagrosamente

produzida pela graça divina, por decalque do corpo de Cristo. Por efeito da doutrina, é não-mediada, está além da representação e da ilusão (MONDZAIN, 2013, p. 119). Metaforicamente, isso estende-se para fora do campo doutrinário. Vasari viu na perfeição analógica das telas de Michelangelo “frutos mais divinos que humanos” (VASARI, 2011, p. 714). Sem apelar a nenhuma transcendência, é como Barthes já tendia a definir a fotografia, num ensaio de 1961 para a revista *Communications*, sublinhando, desde logo, a grande contradição que ela oferece ao estudioso do funcionamento dos signos. “O paradoxo fotográfico é a coexistência de duas mensagens, uma sem código [...] e a outra codificada” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 1123). Sobre a primeira, “nenhum valor, nenhum saber, no limite nenhuma categorização verbal pode ter alcance” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 133).

Nessas antigas produções, é a imposição do código e o alarido das mensagens, quer dizer, toda a questão da conotação, o assunto mesmo de *Mitologias*, que mais instiga o Barthes caçador de mitos. No tempo de *A câmara clara*, predominará a visão, assumidamente fascinada, de uma fotografia intratável. “Realidade intratável é a palavra que mais recorre em teu livro”, notará, aliás, Roche, na carta imaginária, alusivamente a *A câmara clara* (ROCHE, 2016, p. 161) Continuará sendo assim nas últimas intervenções no Collège de France, quando da visita às fotos do arquivo Nadar, explicada ao auditório nestes termos: “o interesse profundo, sério, a chance, o *kairós* destas sessões [...] é produzir uma *intoxicação*, uma fascinação, ação própria à imagem.” (BARTHES, 2003, p. 291).

O problema das mensagens codificadas é que pelo crivo

do código passa o filtro da cultura, aí incluídos os esteticismos autocomplacentes. Assim, temos bons motivos para pensar que as imagens do derradeiro álbum continuam parecendo a Barthes tão mais dignas de nota quanto menos cultas, ou retoricamente ruidosas lhe pareçam. “A Fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los”, admite ele, em *A câmara clara*, referindo-se ao trabalho dos signos. Mas ressalva: “da teimosia do referente em estar sempre presente iria surgir a essência do que eu buscava”. O que ele buscava - achando-se, aliás, “cientificamente sozinho e desarmado”, como também admite, pela mesma ocasião-, é a paisagem sem a janela. Daí poder dizer, preferindo a paisagem: “As fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite”. O leitor do Barthes pensador da fotografia sabe que o que coalha é da ordem do “ontológico”. Concerne àquilo que distingue a fotografia de qualquer outro tipo de imagem, àquilo que diz respeito ao seu “gênio próprio”. A saber: a “aderência do referente” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 792-793).

Com efeito, há referentes *teimando*, mundos surpreendidos em flagrante, no tríptico fotográfico, sempre de naturezas mortas, de que estamos tratando. Embora densos, difíceis e infensos à glosa, os três estudos que lhe dedica Barthes insistem nisso.

Autor da foto do “gaucher”, aquela em que Barthes aparece acendendo o cigarro com a mão esquerda, que é a mais difundida da coleção de imagens feitas na École des Hautes Études que viriam a ser inseridas no miolo de *Roland Barthes por Roland Barthes*, e da única chapa colorida do conjunto de *A câmara clara*, a “Polaroide” de 1979 que abre o volume, batida no mesmo apartamento da rua

Servandoni a que Roche vem de visita, este artista falecido aos 45 anos, de AIDS, parece ser, hoje, o que mais se beneficia de ter entrado na linha de mira de Barthes. Prova disso: o *Dictionnaire des Photographes* da Enciclopédia Universalis principia o verbete Boudinet (2017) mencionando a referida polaroide.

Originalmente publicado numa revista fotográfica não por acaso chamada *Créatis*, o texto que Barthes lhe dedica versa sobre uma série de 13 fotos em preto e branco, sem título, realizadas no interior da Alsácia, entre 1973 e 1977. Pequena obra-prima do gênero elogio, inscreve-se, de pronto, nesse horizonte dos signos diante dos quais ele se posta invariavelmente para ver como são – ou não são - homologados pela linguagem. “A fotografia - lemos aí – é como a palavra: uma forma que imediatamente quer dizer alguma coisa.” Mas tão logo seu caráter sígnico é afirmado, é reiterado seu paradoxo de linguagem dobrada em dois. “O estatuto desse sistema é paradoxal: a forma só se coloca para se ausentar em proveito de um real suposto”, observa ele (BARTHES, 2002, t. 5, p. 317).

Ora, é desse real, mais especificamente da capacidade que tem Boudinet de o “produzir”, antes que de o “significar”, que o texto segue tratando. Assim, se nos é permitido resumi-lo, fazendo a economia de todos os seus desenvolvimentos, também de estilo, o que mobiliza o olhar desejante de Barthes é que a paisagem campestre de Boudinet é pura massa vegetal. Embora não deixe de sugerir mil lições de desenho artístico e até mesmo um certo cabedal histórico-geográfico, no fim das contas, configura uma representação da natureza desembaraçada de qualquer cultura. Em Boudinet, a árvore, o mais pintado dos objetos da história da arte, “não é uma forma, mas uma substância”, percebe Barthes (2002,

t. 5, p. 328). Participam dessa atmosfera metafísica alguns objetos vernaculares - instrumentos de arar a terra, um cavalo branco, uma galinha -, observados de muito longe e obstinadamente parados em sua posição. São imagens “dilacerantes de tranquilidade”, notaria, mais tarde, com perspicácia, a biógrafa de Barthes, Tiphaine Samoyault (2015, p. 633). Enquanto que a curadora da exposição do Jeu de Paume anotaria: “recusa da sentimentalidade, ausência de informações, despojamento das linhas e formas, indiferença à anedota e ao estetismo, busca da intemporalidade” (CAUJOLLE; FALGUIÈRE; LAMARCHE-VADEL, 2018). Por sua vez publicado numa revista fotográfica *Zoom*, o pequeno ensaio de Barthes sobre Faucon visa seu mais conhecido álbum, *Les grandes vacances*, com chapas fortemente coloridas, em grandes planos, realizadas entre 1977 e 1978. Delas desprendem-se os efeitos de estranheza em que se especializou este fotógrafo, o único ainda vivo do trio de criadores aqui tomado, com um site oficial na internet. Neste caso, o interesse de Barthes voltou-se para, para a bizarra mistura entre a natureza natural, quase romântica, em que Faucon projeta suas personagens, que são obsessivamente jovens efebos, e a rigidez mortal de suas composições, teatralmente arranjadas, a produzir uma beleza mortífera. De fato, os garotos de Faucon brincam ao ar livre, passeiam de barco, praticam esportes, vestem-se jovialmente. No entanto, apresentam-se como figuras de cera, saídas de um cemitério de bonecos. Seu efeito de sobrenatural beneficia-se ainda do fato de serem postos para contracenar com manequins de vitrine, isto é, com verdadeiros falsos objetos, que aumentam a ambiguidade do quadro.

Característico do artista, esse tipo de décor corresponde a

seu desejo confesso de tocar “a imobilidade metafísica do mundo”, o que é para ele alcançar “o real” (FAUCON, 2005, p. 1). Para Barthes, Faucon não fotografa propriamente um quadro vivo, o que já seria da ordem do estático, que é a lei do meio fotográfico, mas “produz uma fotografia reiterada em quadro vivo, acumula duas imobilidades”. Aos olhos de Barthes, instala-se, assim, neste mundo nada bucólico um “circuito inextricável de sentido”, uma “derrisão”. De tal sorte que todo o jogo da representação é desarmado. Não há mais aqui forma e conteúdo, significante e referente, seus limites foram borrados (BARTHES, 2002, t. 5, p. 474). Vem disso a pegada ontológica das fotos do artista. Barthes lhe escreve, de resto, para dizê-lo, um ano antes do artigo na Zoom. Com seus dois pontos repetitivos e falas em *off* nos parênteses, a carta está recuperada no *Roland Barthes Album*, reunião de inéditos e variedades também organizada por Marty. “Suas fotos são maravilhosas: para mim, isso é *ontologicamente* (se me permite esta palavra pedante) a foto mesma, no limite da significação o ser: a fascinação”, lemos aí. (BARTHES, 2015, p. 252).

Nesta revisão crítica da fotografia francesa no penúltimo decênio do novecentos, a reinvenção de Clergue por Barthes merece destaque. Figura de certo relevo, em certos redutos vanguardistas da cultura francesa, nos meados do século passado, dadas as suas relações de amizade e colaboração com Picasso, que se apaixonou por suas fotos de toureiros, ciganos e cantores flamencos, achava-se retirado e esquecido, desde a morte do pintor, ocorrida em 1973, quando, no final do decênio de 1970, um certo álbum de sua autoria seduz o Barthes da última fase. Efetivamente, a produção deste artista arlesiano ganha relativo reconhecimento, nos anos de Aix

en Provence de Picasso, sendo ele então lançado, via Picasso, em círculos avançados com os de Jean Vilar e Jean Cocteau. É o que lhe vale igualmente uma recepção internacional, com a aquisição, em 1958, de um lote de 10 fotografias pelo mesmo norte-americano Edward Steichen cujo *The Family of man* é ironizado por Barthes em *Mitologias* e, em 1961, uma exposição no Museu de Arte de Nova Iorque. Outro notável pensador das imagens técnicas e outro amigo, Michel Tournier menciona essa notoriedade estrangeira e fugaz em seu discurso de recepção de Clergue, na Academia de Arles, em 1974, enfatizando justamente que o artista experimenta o gosto amargo da experiência de não ser profeta em sua própria casa. (TOURNIER, 1984, p. 12). Assim, é apenas como professor da Universidade de Marseille, que, em 1979, ele defende uma tese de doutorado em Fotografia, na discricção e na intimidade, junto ao laboratório de Química da instituição em que leciona. Barthes está na banca julgadora (SAMOYAUULT, 2015, p. 675).

A inserção do trabalho em Química fala por si só da maneira como o artista contenta sua decisão de entender a fotografia fora do campo da Sociologia. É essa mesma tese que se recolhe no inquietante volume *Langage des sables*, de edição local, que Barthes viria a resenhar, futuramente, incluindo o colaborador de Picasso na sua própria tese sobre a fotografia de estilo. Trata-se de um livro inteiramente sem palavras, onde entram unicamente clichês das formações arenosas de que fala o título “linguagem de areias”. Pode-se pensar que é só desde então, porque se tornou atraente para Barthes, nesta sua fase abstrata, que a obra de Clergue deixa a margem em que vinha se mantendo. É o próprio Barthes, em seu *compte-rendu* do livro saído de uma pesquisa acadêmica, como vimos

acima, quem vai notar que, até pelo nome - *Langage des sables* -, o artista está do lado da linguagem. Seguramente, a obra de Clergue “quer dizer”, ele sublinha, tomando o verbo intransitivamente, como de hábito. É por isso mesmo – segue explicando – que essa obra nos toca, afinal, que poderia haver de mais humano que querer dizer alguma coisa? Contudo, isso não significa que o artista tenha em mente alguma de coisa de preciso, continua. “Dizer” pede que se deem nomes às coisas. Ora, o relevo gigantesco das extensões das praias de Clergue, vastas e sem surpresa, em que os mesmos acidentes se reapresentam, simplesmente “abole a barreira dos nomes”. Algo no movimento de vai-e-vem dessas formas cósmicas repetitivas impede sua identificação, o apontamento de um sentido. É inseparável disso pensar que esse é um mundo que não admite a metáfora, quer dizer, uma comparação entre sentidos que realce o sentido. Estamos diante de algo que parece ser uma escritura, porém ilegível, conclui Barthes (2002, t. 5, p.895).

Em todas essas saudações, fadadas a mudar a história dos três fotógrafos, o quase-sentido ou não-sentido é referido ao estilo. A campina de Boudinet é “uma Geórgica à francesa” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 322). Os quadros vivos ao ar livre de Faucon, em sua spectralidade, apelam “à ideia do Imortal” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 474). Enquanto que desenhos de areia de Clergue “mudam a escala de nossa percepção da praia” na mesma proporção em que “Nicolas de Staël sai de cinco centímetros quadrados de Cézanne” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 896).

A Imagem no Contexto da Semiologia Verbal de Barthes

O grau zero do sentido desvela a índole, no limite, verbal da semiologia barthesiana, para a qual a palavra é a mediadora fatal de todas as nossas transações comunicativas. A crítica barthesiana, como também lembra muito oportunamente Cassegrain, não separa jamais a imagem do verbo (CASSEGRAIN, 2015, p. 10). Assim, entender a aludida virada da fotografia convoca inevitavelmente aquele outro operador conceitual de que o “grau zero” é inseparável, desde sempre. A saber: a “escritura”. Por aí passa todo o equacionamento da questão do estilo.

Que se recorde *O grau zero da escritura*. É para marcar um certo impasse da literatura, que também é vista esbarrando modernamente nos signos saturados que a “escritura” intervém, desde esse limiar. Marca mesma da consciência da crise moderna, que impede o escritor de continuar a executar inocentemente a linguagem, sua definição será moral. Como se pode ler, de saída, em *O grau zero da escritura*: “Colocada no cerne da problemática literária, que não começa sem ela, a escritura é essencialmente [...] a moral da forma”. Isso significa que escrever é tomar nota da forma, antes que do mundo. Donde o mundo plano e sem profundidade do *nouveau roman* de Alain-Robbe-Grillet, cujo primeiro reconhecimento se deve a Barthes. Tudo isso está resumido dramaticamente nestas outras palavras introdutórias de *O grau zero da escritura*: “Desde o momento em que o escritor cessou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência

infeliz, seu primeiro gesto foi escolher o engajamento de sua Forma, assumindo ou recusando a escritura do passado. A escritura clássica então se esfacelou e a Literatura inteira [...] tornou-se uma problemática da linguagem” (BARTHES, 2002, p. 172).

Meça-se também a reviravolta que, nessas mesmas linhas, o estilo sofre. Como é sabido, o estilo refere-se, originalmente, ao artefato de ponta cortante ou estilete, no nominativo latino “stilum”, com o qual os antigos escreviam sobre a cera das tabuletas. Renomeado “escritura”, ele passa a recobrir esse primeiro gesto perdido. De fato, se a tradição passou a encarregá-lo de exprimir a alma, a psicologia, a marca interior do artista, que é seu “mito pessoal”, a razão linguística de Barthes vai recuperar o sentido forte da inscrição estilística. Isto é: o grafar puro e simples. À expressão subjetiva oporá o rasgo de um talho contundente. Philippe Sollers enfatizou essa mutação conceitual, num balanço do legado barthesiano para a revista *Magazine Littéraire*, notando que a escritura, tal como Barthes a entende, enterra todos os valores clássicos que estávamos acostumados a imputar à criação literária. “Tudo aquilo a que o estilo se referia antes perde força agora”, depõe ele (SOLLERS, 2009, p. 82).

Se estivermos certos, é nisso tudo que Barthes ainda está pensando quando fala a Denis Roche. A hipótese cabe tanto mais quanto, ao deixar o campo nobre das belas-letras para enfrentar o repertório baixo das imagens mecânicas - como faz desde o início dos anos 1960, de quando datam suas primeiras abordagens detidas da fotografia, a exemplo da supracitada, assim como suas primeiras incursões às imagens moventes, em artigos como “O problema da significação no cinema” e “As unidades traumáticas no cinema”

e “O terceiro sentido: notas sobre alguns fotogramas de S.M. Eisenstein (1970), a semiologia barthesiana vê-se acrescida de novos regimes de sentido, todos correlatos, que continuam fixados num para aquém do sentido.

É nos estudos voltados ao discurso fílmico que se formulam os conceitos de “terceiro sentido” e “sentido obtuso”, nomenclaturas sinônimas que retomam o conceito de “trauma”, já anunciado em *A mensagem fotográfica*, e se definem por oposição ao “sentido óbvio”. No sistema barthesiano, os primeiros recobrem acenos fulgurantes de significação, notações elusivas, mensagens paradoxalmente não codificadas, não reversíveis a signos, situadas no limite do entendimento. Em *A câmara clara* ver-se-iam nomeados “punctum”. Enquanto que o segundo recobriria o “studium”, o saber descarnado de um espectador aplicado, que repercute sua cultura e mitos pessoais. “Os mitos do fotógrafo visam evidentemente (é para o que serve o mito) a reconciliar a Fotografia e a sociedade” (BARTHES, 2002, p. 810).

Por outro lado, é antes mesmo do ensaio *A mensagem fotográfica*, num texto de 1960, recuperado pelos barthesianos cinéfilos, que o “trauma” ou “sentido traumático” desponta nas urdiduras da nova iconologia de que aqui estamos tratando. Intitulado “As unidades traumáticas no cinema”, ele é publicado numa *Revue Internationale de Filmologie*, ligada a um Institut de Filmologie, que realiza testes sobre as reações cognitivas de um grupo de espectadores convidados a postar-se frente a uma seleção temática de materiais fílmicos. É-lhes perguntado o que veem na tela. Convidado a comentar os comentários, Barthes percebe que as respostas acionam sempre uma interpretação prévia. Nota, por

exemplo, que, diante de uma cena em que se vê um rapaz ao lado de uma mulher mais velha, todos os entrevistados foram levados a perguntar sobre quem seriam aqueles dois. Mãe e filho? Mãe e filho envolvidos numa situação incestuosa? Amantes? Nessas condições, o “trauma” reserva-se às perguntas sem resposta, supõe imagens não suscetíveis de serem imediatamente devoradas pelo conceito, situações não forçosamente vocacionadas a serem conceitualmente lidas. Trata-se de possibilidade tão mais inesperada no campo da cinematografia quanto o cinema, na falta de léxico próprio, precisa de estereótipos semelhantes às folhinhas do calendário que voam para acionar um discurso sobre a passagem do tempo; à luz neon que brilha no alto de uma casa noturna para encenar Pigalle; ao sujeito de cabelos divididos ao meio e andar rígido, que caminha batendo as botas na calçada, para sugerir soldado alemão. (BARTHES, 2002, t. 1, p. 1055). Em que cinema estaria pensando Barthes quando imagina uma saída para fora da carapaça da convenção? Resposta possível está na resenha da mesma época do filme *Les anges du péché*, de um diretor de pouca ênfase, Robert Bresson, aí distinguido dos “decoradores” dos estúdios cinematográficos (BARTHES, 2002, t. 1, p. 50).

Continuação desses antigos estudos é a famosa incursão de Barthes a Eisenstein, para atender a uma encomenda dos *Cahiers du Cinéma*. Retorna aí o tópico da diferença entre as significações codificadas e as finas. Donde toda uma preleção de Barthes no sentido de que certas caras particularmente inquietantes de certas personagens do filme *Ivan o Terrível* não se deixam traduzir completamente. Na pequena galeria fisionômica do texto, é o caso daquele rosto de uma mulher do povo que se lamenta, em praça

pública, numa cena de rua. Quanto mais Barthes o examina, mais acha as feições da mulher estranhas, quase cômicas, incompatíveis com a severa pregação política do cinema de Eisenstein. Nesse caso _ concede _ há um esvanecimento do conteúdo, uma espécie de “escândalo” da forma, que trabalha pela presentificação da própria imagem. Ele pensa o mesmo de certas poses bizarras do próprio Ivã. Daí concluir: “Foi assim que cheguei à convicção do sentido obtuso” (BARTHES, 2002, t. 3, p. 492). Nos dicionários, o substantivo “obtusão” significa “diminuição”, “perda”, “falta de delicadeza”, e o adjetivo decorrente significa “pouco aguçado”, “rombo”, “rotundo”, “de forma arredondada” e, por extensão, “o que é grosseiro”, “sem acuidade”. Surpreendentemente, ao transferir tal noção para o campo da imagem fotográfica, Barthes vai redimensioná-lo. O sentido “obtusão” será o forte justamente por ser semanticamente fraco. Como o grau zero, que é um *tertius*, está na terceira margem do sentido.

No regime barthesiano final, o “*studium*” assume o *ethos* falante do fotógrafo, que, mau estilista, projeta-se com seu saber. Enquanto que “*punctum*” crava o agulhão do estilo.

À Guisa de conclusão

O presente artigo dotou-se de diferentes objetivos conjugados. Quis reatualizar o *corpus* fotográfico barthesiano até aqui conhecido, incorporando-lhe um pequeno acervo iconográfico da ultimíssima fase. Mostrou o interessante diferencial desse acervo, que troca as imagens fotográficas despreziosas e comuns do álbum iconográfico barthesiano conhecido por fotos de estofó

artístico. Assinalou a equivalência entre os conceitos de “sentido óbvio”, “terceiro sentido” e “sentido traumático” ao conceito de barthesiano de “punctum”.

Apontou a equivalência entre os conceitos barthesianos de “punctum” e “grau zero”, de modo a referir a última teoria barthesiana das imagens a sua teoria literária e a indicar a coerência teórica de Barthes. Propôs três fotografos atualmente de destaque no plano das artes plásticas francesas à consideração do estudioso brasileiro de fotografia.

Até porque os três fotografos não focalizam mais que o tempo e a lentidão, é inevitável terminar citando Barthes quando nota que “uma foto só se torna interessante para nós se não nos deixa saber por que foi tirada” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 815).

Referências

- BARTHES, Roland. *La préparation du roman: cours et séminaires au Collège de France- 1978-1979 ET 1979-1980*. Paris: Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. Tomo 5.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002. Tomo I.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes: álbum*. Paris: Seuil, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1951.

- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In:* BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.
- CASSEGRAIN, Guillaume. *Roland Barthes ou l'image advenue*. Paris: Éditions Hazan, 2015.
- CAUJOLLE, Christian, FALGUIÈRE, Mathilde, LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Daniel Boudinet: Le temps de la couleur*. Paris: Liénart, 2018. Catálogo de l'exposition.
- BOUDINET. *In:* DICTIONNAIRE des photographes de l'Encyclopaedia Universalis France. Paris: Les Dictionnaires Universalis, 2017.
- FAUCON, Bernard. *Bernard Faucon*. Le Mejan: Actes Sud, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris, Seuil, 2016.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris, Seuil, 2015.
- SOLLERS, Philippe. Sa voix me manqué. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 482, jan. 2009.
- TOURNIER, Michel. Mer, plages, sources et torrents. *In:* TOURNIER, Michel. *Lucien Clergue: 30 anos de photographies-1954-1984*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.