

# Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai

## Marshall McLuhan and Roland Barthes before of Photography and of Haiku

---

Rodrigo Fontanari \*

**RESUMO:** Buscaremos convergir as reflexões estabelecidas por Marshall McLuhan e Roland Barthes, teóricos da fotografia e da arte oriental. Trata-se de fornecer subsídios para um entendimento do punctum – definido por Barthes como algo que vem do quadro da foto interpelar seu contemplador – à luz das reflexões barthesianas sobre a poesia, notadamente o haikai japonês, uma das obsessões desse semiólogo, a partir do paradigma de classificação mcluhiano, que considera que os meios de comunicação e as artes podem ser tomados como meios quentes e meios frios.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marshall McLuhan. Roland Barthes. Fotografia. Haikai.

**ABSTRACT:** This article seeks to converge the ideas established by Marshall McLuhan and Roland Barthes, theorists of photography and oriental art. It is providing subsidies to an understanding of the punctum - defined by Barthes as something that comes from the framework of its beholder photo challenge – the Barthes reflections on poetry, notably the Japanese haiku, one of the obsessions of this semiologist from the mcluhian classification paradigm, which believes that the media and the arts can be taken as "hot media" and "cold media".

**KEYWORDS:** Marshall McLuhan. Roland Barthes. Photography. Haiku.

---

\* Possui graduação em Publicidade e Propaganda com Ênfase em Marketing pela Universidade de Ribeirão Preto (2005) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). Doutorando no PEPGCOS/PUC/SP. E-mail: rodrigo-fontanari@hotmail.com

## O haicai e a fotografia

Nas sessões de 6 de janeiro a 10 de março de 1979, Roland Barthes, durante o seu curso intitulado no Colégio de França intitulado A preparação do Romance, aborda o “fantasma” do haicai. Como Barthes nos lembra em Aula, “A ciência pode, portanto, nascer do fantasma. É a um fantasma, dito ou não dito, que o professor deve voltar anualmente, no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem (...)” (1980, p.45).

A viagem fantasmática de 1979 engendra em torno do “efeito de real” do poema japonês, haicai. Por “efeito de real”, podemos entender “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que se diz.” (2005, p. 144). De maneira mais direta o “efeito de real” é a legibilidade.

Para que possamos compreender esse efeito de linguagem – a legibilidade despertada na forma de haicai – é necessário retomar o sentido do poema. Há um encantamento do haicai, que nasce do fascínio exercido sobre o Ocidente, não pela sua métrica, que nos é negada, mas pelo seu tamanho, sua brevidade, sua tenuidade, num certo sentido, analisando-o metonimicamente, pela sua aeração.

Ao contrário de toda a literatura ocidental, que se volta para as formas discursivas longas, a oriental privilegia o breve, o instante. O haicai é uma forma exemplar de anotação do presente: “ato mínimo de enunciação, forma ultra breve, átomo de forma que anota (marca, cinge, glorifica: dota de uma fama (renome/reputação) um elemento tênue da vida 'real' presente concomitante.” (2005, p. 47-48).

Além de sua forma de linguagem breve, o haicai encanta pela sua morfologia estética, ou seja, o modo como se apresenta na página. Ele cria uma estrutura tal como uma pilha de tijolos dispostos em três degraus. O olhar vaga nessa superfície, os espaços em branco (vazio oriental) anunciam um descanso. Há sempre um jogo de espaçamento e intervalo, elementos essenciais para conceber o haicai. Afinal, toda sua estrutura morfológica gira

em torno de uma prática do tempo e do espaço. Ao atingir o final do jogo estabelecido pelos fatos de fala na frase em um tempo breve de leitura, é permitido ao corpo executar no espaço restante uma respiração (vazio oriental). Trata-se de um jogo jocoso que o indivíduo estabelece sensualmente com o enunciado.

Não é de maneira alguma errônea assumir que existe no haikai um afeto leve. Algo "cai" diante do sujeito e o desperta para o satori, conceito que pode ser traduzido por "iluminação". O haikai é tangível. As palavras usadas têm em si uma concretude, um referente que provoca no leitor uma emoção específica: espanto.

Há, como vimos acima, uma forma de agradar do haikai, um encantamento, mas, essa estética do poema é incerta. Existe uma impotência de dizer o motivo pelo qual agrada, o que entretanto é diferente de não ter o que dizer (sem comentário). "É o grau zero da escrita, um comentário branco, um branco comentário." (BARTHES, 2005, p.62).

Anunciada a sua forma, vejamos do que trata um haikai. Como nos coloca Barthes em *O império dos signos*, o haikai não descreve nada, ele é contradescritivo. É uma conjunção de verdade de uma forma, criado pelo instante. Podemos afirmar que o incidente é a marca desse poema japonês. Portanto, podemos dizer que, para elaborar um haikai, é necessário que tenha se posto diante do sujeito um referente, entendido como: uma "evocação", "visão" que, trabalhada pelo sujeito, o transforma em signo.

Isso nos faz retornar mais detalhadamente ao sentido de incidente. Roland Barthes lhe dedica todo um fragmento de *O império dos signos*, intitulado Incidentes. Entendemos por incidente aquilo que mal pode ser anotado, um rascunho pobre, o essencial para que se possa escrever alguma coisa. Ela é a matéria-prima do haikai. Em síntese podemos situar o incidente como um acontecimento imediatamente significativa privado de todo e qualquer comentário. Está, assim, exposta a essência poética do haikai.

A essência do haikai é comparável ao conceito barthesiano de momento de verdade, que é um fato de leitura e não um fato de escrita, ou seja, não

provém de uma técnica realista, como já apontamos anteriormente, mas de um momento de história que está intimamente ligado ao momento de enunciação de leitura que desperta um nó no curso da leitura. O sujeito leitor é conduzido a uma sensação de convulsão, de emoção e de realismo: “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 verdade (foi verdade)” (2005, p.216). O momento de verdade, dessa forma, é aquele momento em que não há mais nada a dizer: “isso existiu”. Pela força discursiva do haikai, sua brevidade faz dele um meta-signo. A emoção do vivido pelo sujeito escritor volta como um raio luminoso retardado com a mesma intensidade de emoção que outrora foi sentido (“emoção do evento”).

Ainda em relação à sua legibilidade, o haikai não implica uma limitação da linguagem, de concisão em que o significante se encurta sem que o significado perca sua densidade. Trata-se, antes, de uma forma de agir sobre a raiz do sentido para fazer com que esse sentido não se difunda: “a brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, a forma justa.” (BARTHES, 2007, p.99).

De uma forma geral, o haikai, corresponde a um momento intensamente vivido por um indivíduo que é fixado em forma de linguagem (fala), sem o peso da dimensão psicológica do sujeito, tal como na poesia ocidental. Não nos parece errôneo dizer que, para Barthes, o haikai é o lugar em que a linguagem descansa do sentido. Os haicais satisfazem o desejo do semiólogo de se deparar com as formas vazias da linguagem. Ao contrário do oco, o vazio não traz nenhum significado moral histórico.

O poeta do haikai encontra-se no soberano bem da escritura, pois não há como separar a escrita do haikai do mundo: eles estão unidos pela forma tenaz do discurso. Essa tenacidade advém da justeza do discurso. Ouçamos o próprio Barthes em *O império dos signos*: “A justeza do haikai (que não é, de modo algum, pintura exata do real, mas adequação do significante e do

significado, supressão das margens, borrões e interstícios que geralmente excedem ou esburacam a relação semântica".(2007, p. 100).

Eis-nos diante da fotografia. Para Barthes, a única forma de arte que permite conceber o haikai é a fotografia. Tal como a fotografia, o haikai é um traço do real que neste se aderiu à superfície do papel na forma de signo lingüístico, enquanto que naquele, raios luminosos emanados dos objetos se depositaram sobre os sais de prata do papel fotográfico. Tanto o haikai como a fotografia, o desejo metalingüístico parece se apagar: nada a dizer, tudo é dado de saída, de imediato. Eles parecem querer bloquear o processo de transformação em linguagem-objeto. O poeta haicaísta não descreve, mas elabora num golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poema. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica. Essa semelhança entre a fotografia e o haikai é poeticamente descrita por Roland Barthes em *A câmara clara*:

(...) o que a ação química desenvolve é o indesevolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob a espécie da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haikai. Pois a notação de um haikai também é indesevolvível: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. (2004a, p. 78).

Há tanto no haikai quanto na foto uma brevidade, no sentido de que tudo está posto no horizonte apresentado, nada em abismo e, por isso, não é preciso interpretação, em oposição à poesia ocidental ou à pintura. Essas formas de arte – o haikai e a fotografia – são objetos onde a linguagem cessa, a consciência cala e solta só um grito: é isso!

A esse fenômeno de fazer cessar a linguagem, Barthes denomina de "tilt", conceito correspondente à "sacudida mental" (satori). É a ele que se deve a ideia de anti-interpretativo. Em outras palavras, há um bloqueio da linguagem desencadeando uma única fala possível: é isso! Nas palavras do próprio autor,

é “aparição brusca do referente no passeio (da vida) e da palavra na frase.” (2005, p. 162)

Para Barthes, o “aqui está!” do haikai está intimamente relacionado à noção de zen: nada de especial. Tudo é apresentado “tal como é”; as coisas são postas em sua naturalidade, sem comentário. Evidentemente, é o oposto do realismo em que se exacerba a atribuição de sentido, sobre o pretexto de exatidão. A beleza de um haikai está na sua capacidade imediata de provocar esse silêncio, pelo não desejo de toda metalinguagem. Para Barthes o encantamento do haikai, seu imperativo de “verdade”, advém “de uma disposição de hiperconsciência: consciência aguda, pura, sem nenhuma interposição”. (2005 , p. 172)

Na realidade, a fulgurância da linguagem poética do haikai é uma das faces do seu encantamento. Superada a vertente da linguagem, aquilo que é evidente ao olhar, Barthes começa a pensar fenomenologicamente a relação entre o haikai e a imagem fotográfica. Para tanto, ele estabelece uma ponte filosófica entre ambos, pela via da fenomenologia, corrente de pensamento que tem a visão como instância decisiva do conhecimento, Roland Barthes formula a hipótese de que o noema (objeto considerado pela reflexão em seus diferentes modos de ser dado) da fotografia deva ser pensado do lado do “isso existiu” (“Ça a été”).

Assim, o noema da fotografia será, então, o intratável, segundo aponta o próprio autor em *A câmara clara*: “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (operator ou spectator); esteve lá e, todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já deferido”. (2004a : 115-116)

Feita a apresentação do sentido fenomenológico da fotografia passemos à hipótese barthesiana da relação entre o haikai e a fotografia. Para o autor, o haikai se aproxima do noema da fotografia (“isso existiu”). Nesse sentido, o haikai trabalha uma matéria heterogênea (as palavras) para torná-las fiáveis e conseguir o efeito do “isso foi”. Portanto, propomos que o haikai “dá a

impressão (...) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, absolutamente". (2005, p.148)

Essa relação entre noema da fotografia e haikai já aparece rascunhada nas páginas de *O império dos signos*. Leiamos como Barthes apresenta, em linhas gerais, a produção de um haikai diante da noção de "isso existiu":

(...) na medida em quem todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição: momento literalmente "insustentável", em que a coisa, sendo apenas linguagem, vai se tornar fala, vai passar de uma linguagem a outra e constitui-se como a lembrança desse futuro, por isso mesmo anterior. (2007, p. 101).

A noção de "isso existiu" da fotografia converge também com a linguagem poética do haikai. É pura contingência; há uma individuação do momento que, somado à ação presente, garante ao leitor a noção exata de que aquilo realmente aconteceu. E por outro lado, essa mesma linguagem se eleva a uma transcendência. Nas próprias palavras de Barthes, "o haikai dá, ao mesmo tempo, a vida do Fato e sua abolição" (2005, p. 149). Fica, por ora, estabelecido que o noema ("isso existiu") do haikai se constrói a partir da forma verbal, pois, embora sempre escrito no presente, remete a um tempo passado.

É a noção de contingência de fato que reforça a idéia de realidade. É uma espécie de prova testemunhal, ainda que paradoxal, visto que é em função da subjetividade da enunciação que a autenticidade do testemunho se funda.

Cabe ainda situar que há uma diferença noemática entre a fotografia e o haikai. Este produz um efeito abstrato, mas ao mesmo tempo vivo, enquanto que aquela é obrigada a dizer tudo. No entanto, não há dúvida de que há uma estreita relação entre haikai e fotografia. Embora a foto seja plena e saturada de detalhes inerentes ao projeto fotográfico, o haikai e a foto ainda mantêm uma característica em comum que permite continuar buscando apoio na hipótese inicial com que Roland Barthes trabalhava: eles não podem se desenvolver, pois não há como acrescentar nada; logo, não se pode dar continuidade uma foto nem um haikai.

É válido registrar ainda que, na fotografia, o olhar se coloca insistentemente, vasculha o objeto fotográfico, mas o sujeito observador (espectador) não pode mais trabalhá-la. Tudo está concluído. Salvo em momentos em que partimos de uma imagem fotográfica para elaborarmos sonhos e mesmo fabular algo com elas (interiorizá-las), e diferentemente da pintura, em que o sujeito observador trabalha o seu olhar sobre a tela na própria imagem (aqui ele precisa decifrar/interpretar a imagem, lá, é posto de imediato).

### **Marshall McLuhan e Roland Barthes: um encontro possível?**

Passando da relação que apresentamos entre o haikai e a fotografia, propomos elaborar uma possível aproximação teórica entre Marshall McLuhan e Roland Barthes para as questões que tangem tanto à fotografia e à arte quanto à poesia oriental pela qual Barthes interessou, o haikai. A partir dos pontos convergentes e também divergentes, buscamos compreender e elucidar as ideias do livro de Roland Barthes sobre retratos fotográficos e suas "notas" tão pontiagudas e poéticas (*punctum/studium*) a respeito dessas imagens técnicas.

McLuhan (1911-1980) e Barthes (1915-1980) provavelmente foram tomados pela mesma atmosfera de ideias, já que foram contemporâneos. Barthes, engajado nas ideias do mundo francês e influenciado pelos paradigmas da linguística estruturalista, construiu a ciência da Semiologia, voltada ao estudo da linguagem profunda e suas construções ideológicas, numa tentativa de passar por natural aquilo que é culturalmente construído. McLuhan, por sua vez, estava atento ao avanço das comunicações de massas e dedicou-se a uma epistemologia dos meios de comunicação e suas relações com o corpo e os sentidos corporais – uma midiologia – sem se preocupar com o efeito ideológico, mas com as interferências dos meios de comunicação nas sensações humanas.

No entanto, o que nos interessa realmente neste momento é o ponto em que seus interesses convergem. Ambos tratam de aspectos da arte e da poesia

oriental. McLuhan esforça-se para compor e demonstrar a teoria dos meios frios e meios quentes, afirmando o quanto esta arte zen é fria em relação à arte ocidental. Barthes está "encantado" e preocupado em pensar o signo do Oriente, concluindo o quanto é oco em oposição ao ocidental. Para ele, o mundo oriental é um passeio sobre significantes, aonde o signo linguístico é dado sem a maquilagem (trapaceamento) do Ocidente.

**Para que possamos iniciar nossas reflexões teóricas, é necessário primeiramente entender o que são para McLuhan (cf.2005) os meios quentes e os meios frios<sup>1</sup>. Segundo este midiólogo, podemos separar os meios de comunicação pela capacidade que eles têm de envolvimento dos sentidos corporais. O que distingue um meio frio de um meio quente é que, enquanto o meio frio satura o sujeito de informações e intensifica o objeto representado (alta definição), o meio quente é mais fragmentário, convidando o sujeito à participação e à complementação dos seus sentidos corporais.**

O meio quente e o meio frio provocam efeitos diferentes sobre o indivíduo. O quente permite menos participação do que o frio. Em síntese, um meio exclui (quente) e o outro inclui (frio). Na visão do autor, o meio quente preenche o leitor (espectador), ao passo que o meio frio é por ele preenchido. Neste sentido, a fotografia é um meio quente no qual o espectador é o responsável pela construção dos elos de sentido.

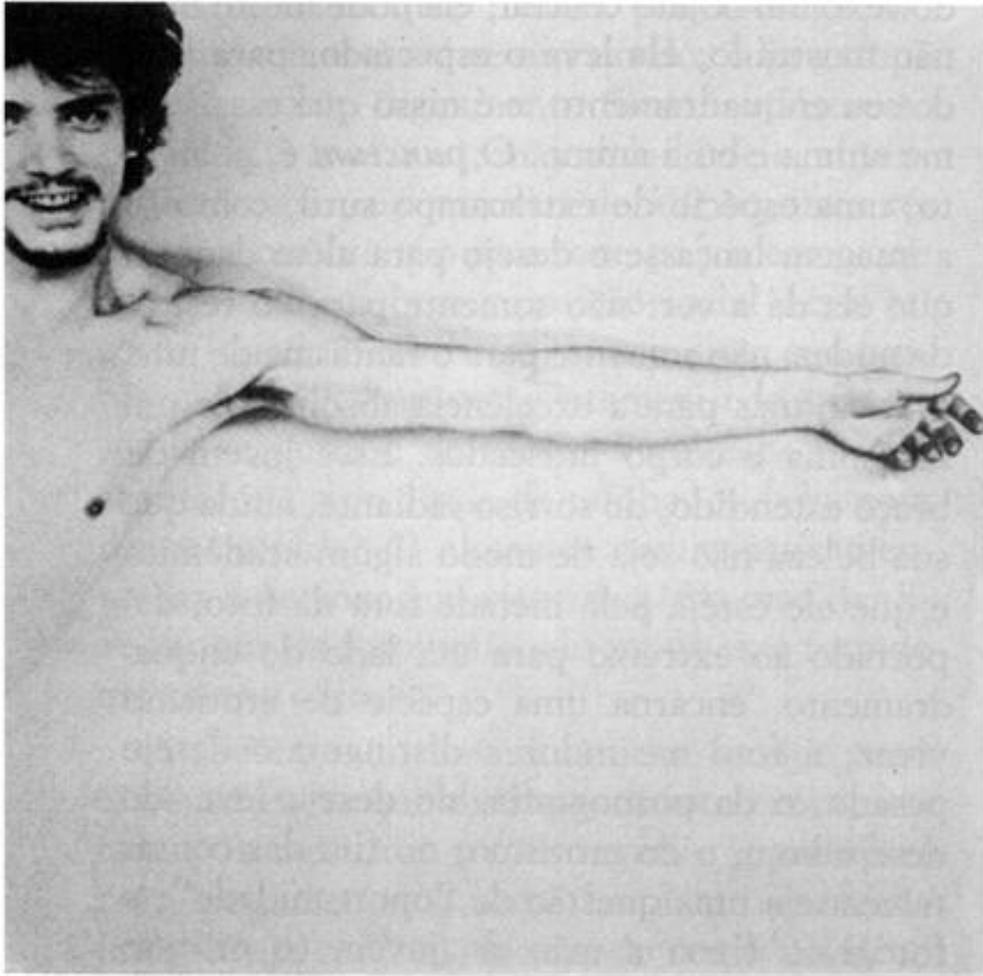
Em linhas mais gerais, podemos compreender como meio quente aquele que prolonga um único sentido corporal de tal maneira que tudo ali naquele meio é dado em um estado de alta saturação de dados, em oposição a um meio frio, em que muito pouco é fornecido e muito deve ser preenchido pelo espectador. Aprofundando o conceito de meio frio como elo, em *Os meios de comunicação com extensões do homem*, no prefácio à terceira edição, McLuhan afirma que:

---

<sup>1</sup> McLuhan nos acena com a importante constatação de que, geralmente, as pessoas letradas são pouco conscientes da natureza abstrata do meio tipográfico. As formas de arte mais gritantes e participantes é que parecem "quentes", enquanto que a forma abstrata, mais literária, parece "fria". (2005, p.49).

(...) o "princípio-meio-fim" é uma estrutura contínua, encadeada e repetitiva, que não comparece na arte fria do Oriente. A arte e a poesia Zen criam envolvimento por meio do intervalo, da pausa e não na conexão empregada no mundo ocidental visualmente organizado. O espectador se torna artista na arte oriental por que ele mesmo deve contribuir com todos os elos. (2005, p.10).

A partir desta citação de Mcluhan podemos refletir sobre a fabricação de sentido da arte e da poesia oriental. O sentido do haikai se faz em um eixo sintagmático que é materialmente uma sequência de elos. Para uma melhor compreensão, é possível afirmar que, segundo Ferdinand de Saussure, as relações que unem os termos linguísticos podem se desenvolver em dois planos ou eixos: sintagmático e associativo. Este último refere-se às "unidades que têm entre si algo de comum associam-se na memória e assim se formam grupos que reinam diversas relações" (BARTHES, 2006, p. 63). Já o primeiro é "uma combinação de signos que tem por supor a extensão; na linguagem articulada, essa cadeia é linear e irreversível (...) cada termo tira seu valor da oposição ao que precede e ao que segue; na cadeia de palavras, os termos estão realmente unidos in praesentia" (BARTHES, 2006, p.63).



**Figura 1: Robert Mapplethorpe:** Jovem de braço estendido. In: Roland Barthes. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

A fotografia de Mapplethorpe é um bom exemplo que contrapõe os conceitos de McLuhan e Roland Barthes. Essa foto que mostra um fragmento de corpo nu, longe da vulgaridade das imagens pornográficas, evoca uma sensação de uma imagem inacabada que contém ainda espaços inocuados, um espécie de intervalo, um extracampo bastante sutil que não busca simplesmente recuperar toda a nudez do corpo, mas permite ao espectador ir mais além, no pulsar mesmo da essência da imagem, tal como nos convida a meditação aprender a deixar o olhar encontrar sua fonte, buscar enxergar quando tudo impede de ver. Ainda que saibamos que nada vemos \_ não podemos dizer que haja nessa foto uma região ou um elemento da fotografia

justamente com o qual poderíamos nomear aí o erótico - essa fotografia toca, porque ela insinua o erótico, nomeia-o, sem, para tanto, ser visualmente agressiva: tudo na imagem é dado ou sugerido numa enorme sutileza, do gesto, sem algum excesso. Há um corpo que insinua o erótico que nos acena no quadrante fotográfico cuja aparição é leve e, por isso, essa fotografia parece alcançar seu kairós que podemos remeter à forma poética do haikai na medida em que essa imagem deixa de querer nos mostrar um corpo intocável para nos revelar um outro, tão próximo de nós mesmos, que de nós ele escapa. Essa foto que anuncia um corpo escondendo-o e empurrando para longe os excessos, é um tipo de imagem que nada apreende, pois não procura reter ou fixar, nessa forma breve, o erotismo, porém, ele irrompe inesperadamente, talvez, através da nuance do sugestivo gesto, \_ o corpo que se entrega no milímetro certo \_ e nada além disso. Em última instância é o espectador que entra na imagem e faz do que ela dá a ver, emergir o erotismo, com o qual, o fotógrafo simplesmente joga ao sugerir, apontar, nomear sem nada explicitamente dizer.

Para o mundo das artes orientais em apreço, o leitor se eleva ao nível de editor ou autor. É ele quem faz a tessitura do texto e constrói o significado, criando cadeias e elos com os significantes e atribuindo-lhes possíveis significados. Diante dele, colocam-se significantes verdadeiros e puros. O que mais chama a atenção para esse mundo zen é que não exige um repertório de significados (plano associativo), mas unicamente uma amarração dos significantes expostos (plano sintagmático), já que tudo é dado no plano raso dos signos vazios que está fora do mundo abismal do signo pleno em que um significante puxa um significado que traz outro ao infinito.

### **A fotografia (meio quente) em convergência com o haikai (meio frio)**

A convergência da fotografia (meio quente) em haikai (meio frio) não se trata de uma atividade intelectual titânica que visa a aproximações

epistemológicas de conceitos distantes. Como nos lembra o próprio autor que formulou os conceitos de meios quentes e frios, "nenhum meio tem sua existência ou significação por si só, estando na dependência da constante inter-relação com outros meios" (MCLUHAN, 2005, p.42).

Estamos, então, diante da possibilidade de tomar um meio pelo outro. Para McLuhan, a arte e a poesia orientais são um meio frio. Desta forma, o haikai também é um meio frio. Como escreve Barthes no curso *A preparação do Romance*, se há a possibilidade de tomarmos uma forma de arte por outra então, a fotografia pode ser concebida em um haikai.

No entanto, as reflexões semiológicas barthesianas sobre a relação entre a fotografia e o haikai vão mais além. Em 1979, meses antes de escrever *A câmara clara*, em aula de 17 de fevereiro de 1979, do curso *A preparação do Romance*, Barthes já antecipa suas relações entre a fotografia e o haikai, ainda que neste momento o termo *punctum* fotográfico e o haikai não tenham sido explicitados.

Por outro lado, é válido retomarmos ao que havia em certas fotografias que poderiam equivaler à forma poética e artística oriental. Para Barthes, havia *punctum* em certas fotos. Como ele mesmo escreveu em *A câmara clara*:

(...) o que a ação química desenvolve é indesejável, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias do Haikai. Pois a notação de um haikai também é indesejável: tudo é dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. (2004, p. 78).

As fotos que carregam a ideia de *punctum* (ferida) dialogam com o haikai. Barthes coloca a fotografia com *punctum* e o haikai no mesmo plano. Para McLuhan, a fotografia é um meio quente (alta saturação de informação) e a poesia e a arte zen são um meio frio. É possível dizer que Barthes esfria o que é quente (fotografia) com seu olhar totalmente novo, aproximando o haikai e a fotografia.

Podemos entender que a foto com punctum poderia ser considerada uma oposição a todas as outras fotos studiosas; um meio frio. Nas relações invertidas do olhar barthesiano, o studium seria quente e o punctum seria frio, necessariamente. Isto ocorre porque o studium é uma tagarelice, um saber ou mesmo uma reportagem do mundo, e o punctum é o vazio que precisa do olhar e dos outros sentidos para ter significado.

### **Punctum (frio) / Studium (quente)**

Por ocasião do lançamento do seu livro *A câmara clara*, Barthes foi convidado a conceder inúmeras entrevistas. Em dado momento, perguntaram-lhe se é possível dizer, após *O prazer do texto* (livro que teve sua publicação em 1976), que *A câmara clara* seria "O prazer da imagem". De início, ele nega. No entanto, ressalva que, se dividíssemos o livro em dois instantes distintos, encontraríamos na primeira parte o prazer da imagem. Na segunda parte, quando faz uma reflexão dolorosa acerca da foto de sua mãe morta, que revela a essência do que ele via ou sentia em relação à fotografia, a foto pode ser considerada um punctum. Isso o levou a pensar a foto como uma impressão (expressão) dolorosa que estaria na violência observada diante daquilo que realmente existiu e foi vivenciado ("Ça a été"). Assim, já não se fala mais em prazer, mas em dor (fisgada). Estamos diante do êxtase fotográfico. Para Barthes, esse livro poderia ser tomado muito mais como um "fragmento do discurso amoroso da ordem da perda". (2004b, p. 280)

Os pares temáticos de valores opostos que esses intercruzamentos de conceitos teóricos possibilitam elaborar são: empatia/apatia, prazer/dor e quente/frio. A partir desses pares, é possível tomar a fotografia com punctum como meio frio (afinal, é o observador que preenche com o seu olhar a sensação de dor e de vazio que a foto pode causar).

Cabe retomar o que é para Barthes o vazio do signo linguístico. Para a escola de pensamento a que ele pertenceu, o estruturalismo, os fatos de cultura são tomados como linguagem e, portanto, lidos como signos linguísticos

(saussurianos). Tal linha de pensamento formada por Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes e Michel Foucault primava pelo desejo forçoso de um esvaziamento do significado, ou mesmo de seu atenuamento em proveito do significante. Para esta corrente de pensamento, os símbolos são mais reais do que aquilo que simbolizam: o significante precede o significado. O ser humano, indivíduo de linguagem, está subordinado às leis do significante. E é com elas que se deve aprender a jogar.

Indo ao encontro dos conceitos semiológicos barthesianos, ao aceitarmos que o meio frio pode ser equiparado a uma foto com punctum. É possível também dizer que o punctum é o sentido do neutro (silêncio), uma vez que a foto punctuosa é uma imagem aonde a linguagem cessa e o sujeito que se coloca diante dela (observador) não encontra nenhuma palavra e nenhum desejo de exprimir o que vê.

Uma foto com punctum não é um prazer da imagem, mas a dor e a fisgada da imagem. O que resta disso é o silêncio, o vazio. Entrelaçando com as questões semióticas ou semiológicas, o signo linguístico, a partir de então, poderia ser entendido como um "meio gelado". Ou seja, além de esfriar o quente, poderíamos elevar essa inversão conceitual à sua máxima: o olhar crítico do barthesiano gela o signo fotográfico quente, neutralizando-o.

Relacionando tudo isso àquilo que o próprio McLuhan (cf. 2005) escreve a respeito dos efeitos dos meios quentes e dos meios frios sobre os sentidos corporais, temos que o aquecimento de um dos sentidos corporais (meios quentes) leva à hipnose, enquanto o resfriamento de todos os sentidos (meios frios) conduz à alucinação ("êxtase fotográfico"). Tal ideia nos parece de certa forma pertinente, na medida em que Etienne Samain, em seu texto *Um retorno à Câmara clara: Roland Barthes e a antropologia visual*, afirma também que o punctum barthesiano é "delirante".

Essa relação dos efeitos não passou impune nem deixou de ser pensada também por Roland Barthes no último fragmento de sua obra derradeira, *A câmara clara*, em que o autor se põe a questionar se as fotos seriam loucas ou

sensatas em relação aos possíveis efeitos que algumas delas podem causar em seu observador. Ouçamos o próprio Barthes:

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim, podemos dizer, original. Fazendo voltar à consciência amorosa e assusta a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico. (2004a, p. 175).



**Figura 2:** Paisagem  
**Fonte:** coleção do autor

Ora, o que propomos ao aproximar, pelas mãos de Roland Barthes, o punctum do haikai, é a possibilidade de ambos abrirem uma relação meditativa e poética com o instante, exercícios tanto do olhar, quanto da palavra de uma tênue e extrema dificuldade. Tanto o haikai como a boa fotografia suscitam no espírito daquele que o lê ou a olha, nenhuma possibilidade, nem mesmo algum desejo de retórica. Há uma necessidade de se fazer interromper o espírito discursivo e a vertigem emocional, para que o instante seja reconhecido, recebido, experienciado. É talvez isso que venha nos ascenar essa fotografia, evidentemente, que nessa foto encontramos os dois campos de tensão, studium e punctum. O studium é dado de saída, conseguimos constatar o hábito francês de caminhar, correr, exercitar-se mesmo que no tempo mais frio, bem como a sua maneira de se vestir etc, e os monumentos, os elementos arquitetônicos e a paisagem, nos fazem saber e conhecer, num fragmento, um pouco da cidade de Paris. No entanto, um segundo elemento vem provocar uma fissura na imagem, abrí-la, é essa mulher, sua efigie, tomada de costas e que se afasta, compõe com a paisagem, uma experiência da perda, num plano em perspectiva, elaborado pelas seqüências de árvores e pela própria calçada. Analisando, num olhar mais distanciado da foto, o caminho tracejado e determinado pelo concreto do chão e os passos desorientados da senhora evidenciam essa sensação de perda e de abalo. Essa image, que num primeiro momento se apresentava plena, quente, agora, esfria, até mesmo, nos congela sobre a experiência do vazio que desperta no leitor. Esse ser que não se revela na plenitude, e que, mais doloroso ainda, nos escapa, é um espécie de signo vazio que nos foge. A efigie dessa senhora é o ponto detonador da imagem, não pode nada ai ser transformado, ela se vai, só podemos repetir a experiência da perda, cada vez que a olhamos, e aí nos perguntarmos: Seria possível que essa senhora ainda viva hoje em dia? Como? Onde? Em Paris? Mesmo sendo em Paris, seria eu capaz de reencontrá-la? Um romance! Essa fotografia poderia talvez ser descrita, sobre a forma breve de um haikai, assim:

*Passos desconcertados, corpo sem rumo*  
*À guisa do vento*  
*Ela vai*

## Referências

- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. 5 T. Paris: Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do romance vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do romance vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- SAMAIN, Etienne (Org). *O fotográfico*. São Paulo: SENAC, 2005.

Enviado em abril de 2011.

Aceito em outubro de 2011.