

Poéticas das Imagens



**A TENTAÇÃO DO HAIKAI E A EXPERIÊNCIA
TRAUMÁTICA DA FOTOGRAFIA EM ROLAND BARTHES**
**THE TEMPTATION OF HAIKAI AND THE TRAUMATIC EXPERIENCE
OF PHOTOGRAPHY IN ROLAND BARTHES**

*Leda Tenório da Motta**
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

*Rodrigo Fontanari**
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Este artigo quer fornecer subsídios para um entendimento do conceito barthesiano de *punctum*. Particularmente atento às referências poéticas, notadamente a do haikai japonês, a que faz apelo à definição de Barthes, busca igualmente assinalar a convergência entre *punctum* e escritura, deduzindo dela a poeticidade que muitos têm reconhecido na teoria barthesiana da fotografia. Acreditamos que tal enfoque inove as muitas aproximações ao *punctum* hoje existentes.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, haikai, escritura, Roland Barthes

HAIKAI – POR UMA FORMA POÉTICA DE ANOTAÇÃO DA VIDA

Estamos em dezembro de 1978, Roland Barthes propõe à sua cadeira de Semiologia literária no *Collège de France*, após *Como viver junto* e *O neutro*, um terceiro e longo curso que durará dois anos (1978-1980) intitulado *A preparação do romance*. Como se anuncia no próprio resumo para o anuário do *Collège*, Barthes, nesse primeiro ano, com o subtítulo “Da vida à obra”, consagra seu curso à “[...] prática inicial de toda escrita (romanesca ou poética): a anotação”.¹ E então, como “realização exemplar de toda anotação”, toma-se de empréstimo o haikai japonês, em seu aspecto, apressa-se a notar ainda Barthes, de “forma breve”. Essa primeira parte do curso de *A preparação do romance* é quase totalmente dedicada a determinados aspectos dessa “forma breve”. Várias sessões são inteiramente destinadas a discuti-los. Passadas algumas semanas de reflexão sobre essa

* Itmotta@pucsp.br

* rodrigo-fontanari@hotmail.com

¹ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 256.

forma poética oriental, Barthes, em aula de 17 de fevereiro de 1979, envereda pelo “efeito de real” que os dizeres do haikai suscitam. Suas reflexões deslocam-se, surpreendentemente, em direção à fotografia. Para entrever que: “a forma de arte que permite conceber o haikai = [é] a Fotografia”.²

Ora, através dessa proposição, Barthes parece reabrir o embate texto-imagem, mas para impulsioná-lo para além daquele diálogo tradicional de complementaridade entre o textual e o imagético. Ele estaria aí às voltas em tentar repensar o estatuto semiótico do haikai e da fotografia. O haikai e a fotografia são expressões da concretização de um desejo barthesiano: “um mundo que fosse isento de sentido”.³ Em termos semiológicos barthesianos, o texto de *Aula* surge dessa busca: “Alguém em quem se debateu, nos bons e nos maus momentos, essa diabrura, a linguagem, só pode ser fascinado pelas formas de seu vazio [*vide*] – que é o contrário absoluto de seu oco [*creux*]”.⁴ Não se trata assim de uma in-significação, mas, ao contrário, “há *sentido*, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”, escreve Barthes na sua autobiografia em fragmentos, *Roland Barthes por Roland Barthes*. O que resta aí não é, senão, o “arrepio do sentido”. Essa capacidade paradoxal da linguagem de se apresentar como puro significante sem significado. Em termos menos linguísticos ou semiológicos, diríamos uma ofuscação da linguagem; pura saliência que teima em produzir uma estranha e perversa pulsão, em que “imagino ver o que escuto”,⁵ diz Barthes.

Se, de fato, aceitarmos essa proposição barthesiana de que é possível vislumbrar uma forma pela outra, a pergunta que nos resta a fazer é a seguinte: em que ponto as linguagens desses dois regimes de expressão aparentemente tão diferentes se entrecruzam? Em outros termos ainda, como a materialidade verbal do poema pode criar a visualidade fotográfica, e como a materialidade icônica do fotográfico pode, por sua vez, suscitar a verbalidade poema?⁶

O caminho para tentarmos responder a essas questões é voltarmos, primeiramente, a algumas características pertencentes a essa forma poética oriental. O haikai apresenta-se, tanto ao Oriente quanto ao Ocidente, como uma forma de olhar para o mundo e de trabalhar a linguagem a tal ponto de fazer ressoar no verbal a experiência sensível e concreta tal como experimentada, anteriormente, pelo poeta.

A forma poética do haikai se caracteriza por três versos cuja métrica é de cinco, sete, cinco sílabas que surge como forma poética autônoma no século XVIII, através de quatro principais autores: Bashô, Busso, Isa e Shiki.⁷ Esses três versos escalonam-se por

² BARTHES. *A preparação do romance*, p. 144.

³ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 100.

⁴ BARTHES. *Aula*, p. 36.

⁵ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 179.

⁶ Roland Barthes entrevê uma arte pela outra em “O terceiro sentido. Notas de Pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”, em 1970, logo que se debruça sobre o fotograma que mostra a aflição de uma senhora aos prantos, que não se constituía aí de uma reação imediata a um choque poético, mas, sobretudo, do fruto de uma diligência intelectual. Essa cena “[...] teria o mesmo corpo do haikai japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo, espécie de ríctus que se suprime o sentido (o desejo de sentido)”. BARTHES. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*, p. 55.

⁷ MUNIER. *Haiku*, p. IV. Todas as traduções das citações são de nossa autoria.

justaposição, como se de uma montagem de versos quaisquer se tratasse, dando-nos a sensação de estarmos diante de um simples quadro pintado a partir de três pinceladas, isto é, uma vinheta, um esboço, um registro de uma impressão cotidiana. O haikai mostra-se como uma “escritura da percepção”, que Barthes logo associa a um estilo *Zen*,⁸ uma vez que para ele o olho que percebe o acontecimento e o revela sobre um pedaço de papel é um “olho mental”.

Para que se possa entender esse encantamento do haikai, talvez devêssemos nos ater ao escrito barthesiano inteiramente dedicado ao mundo sógnico do Oriente, *O império dos signos*. O haikai opera pelo sentido em vistas de obter uma linguagem plana, que não se desdobra (como acontece sempre na poesia ocidental) em camadas superpostas de sentido, o que poderíamos chamar de “folheados” de símbolos”.⁹

Barthes encontra no haikai um “momento forte”, em que a linguagem cessa seu falatório, “enxuga a tagarelice interna da alma”, “[...] uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos Códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa [...]”.¹⁰ Sabe-se que o encantamento barthesiano pelo haikai deve-se a sua brevidade. Essa brevidade não se refere simplesmente ao “plano da forma” (o terceto), ou seja,

[...] não se trata de ser conciso (isto é, de encurtar o significante sem diminuir a densidade do significado), mas ao contrário de 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 dos símbolos.¹¹

A impressão sensorial se sobressai na escrita. Trata-se de uma escrita que imprime, na consciência do leitor, uma experiência corriqueira da vida cotidiana. O haikai é a expressão, se assim poderia dizer, do reverso do tempo; um aqui e agora de um outrora. O real deixa seu rastro sobre o papel sem, entretanto, permitir-se envolver por digressões, alegorizações, comentários, ou qualquer outro tipo de infusão lírica.

Breve, para a tradição japonesa, o haikai seria uma percepção súbita (iluminação) a partir de uma sensação concreta e imediata. Essa anotação sensível que é o haikai coloca o acontecimento no tempo presente, pois sua escritura lancinante não rememora nada, ela busca restituir a emoção primeira que dele provém e toca o poeta haikaista. O haikai não faz portanto uma descrição ou uma pintura exata do real, mas um ajuste entre o significante e o significado, que só é possível pois o poeta procura captar a essência do momento do acontecimento que o fez despertar diante daquele fato: “Esse algo – que é etimologicamente uma aventura – é de ordem infinitesimal: é uma

⁸ Não nos parece um equívoco de Roland Barthes fazer essa leitura numa dimensão *Zen* do haikai, pois, como afirma esse estudioso brasileiro do haikai, Paulo Franchette, dominar essa arte “[...] é adquirir a estranha forma de consciência inconsciente de si mesma de que nos falam tantos textos budistas – uma forma de agir pela não-ação [...]”. FRANCHETTI. Introdução, p. 25.

⁹ BARTHES. *O império dos signos*, p. 97.

¹⁰ BARTHES. *O império dos signos*, p. 98.

¹¹ BARTHES. *O império dos signos*, p. 98.

incongruência de roupa, um anacronismo de cultura, uma liberdade de comportamento, um ilogismo de itinerário etc.”,¹² lembra ainda Roland Barthes.

GRAU ZERO DA ANOTAÇÃO

Muito embora o haikai seja percebido pelo Oriente como a expressão, aqui e agora, da emoção que o originou, o que, de fato, levou Barthes à aproximá-lo da imagem fotográfica, seria, talvez, uma característica bastante singular que o semiólogo nota na materialidade mesmo dessa forma poética oriental: a de ser *tangibilis* (o que se pode tocar, o que é da ordem do palpável). Na materialidade verbal do signo, essa *tangibilia* corresponderia à presença de palavras cujos referentes são objetos concretos, como nos exemplos seguintes: “No orvalho da manhã, / Sujo e fresco, / O melão enlameado.”¹³ (Bashô), ou ainda esse: “Eis a forma / Do vento do outono: / O capinzal.” (Kigin).¹⁴

Philippe Forest, revisitando a presença do haikai japonês na obra barthesiana em seu artigo “Haïku et épiphany: avec Barthes du poème au roman”, sugere que o texto breve, para Barthes, é “[...] a expressão do ‘é isso’ – súbita revelação do real surgindo na nudeza mesmo de uma aparição irreduzível a todo comentário.” E, nesse ponto, continua Forest, “[...] o haikai se assemelha à fotografia, entregando uma experiência do ‘É isso’ [C’est ça] a qual Barthes dará o nome tornado célebre *punctum*”.¹⁵

A força figural da palavra nesse poema produz a impressão de captura do real. Portanto, para o olhar barthesiano o que fascina no haikai são: o tempo presente e o real (esse “efeito de real”). Não por acaso, Barthes ainda sublinha que o haikai é essa espécie de anotação a partir da percepção despertada por um terceiro olho. Nas palavras do próprio Barthes, é “aquilo que cai, aquilo que produz dobra, e, no entanto não é outra coisa”.¹⁶

Barthes ainda volta-se a uma figura da retórica clássica, à hipotipose, que como assinala o *Dictionnaire de la langue française*, trata-se de uma “descrição animada, viva e impressionante, que coloca, por assim dizer, a coisa sob os olhos” ou ainda, essa palavra grega “significa imagem; quadro; é quando nas descrições, se pinta os fatos de que se fala como se o que se diz estivesse atualmente diante dos olhos”.¹⁷ Assim, conclui Barthes: a “*tangibilia* do haikai: espécies de micro-hipotiposes”.¹⁸ Bernard Comment, em seu *Vers le neutre*, detendo-se a essa figura grega da retórica clássica evocada inúmeras vezes por Barthes, notadamente, em relação ao haikai, percebe, nessa aproximação, “uma redução

¹² BARTHES. *O império dos signos*, p. 106.

¹³ FRANCHETTI. *Haikai*, p. 112

¹⁴ FRANCHETTI. *Haikai*, p. 139.

¹⁵ “[...] expression du ‘C’est ça’ — soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité même d’une apparition irréductible à tout commentaire”. “[...] haïku s’apparente à la photographie, livrant également une expérience du ‘C’est ça’, à laquelle Barthes donnera le nom devenu célèbre de *punctum*”. FOREST. *Haïku et épiphany: avec Barthes, du poème au roman*, p. 163.

¹⁶ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 115.

¹⁷ “Description animée, vive et frappante, qui met, pour ainsi dire, la chose sous les yeux”. <<http://www.littre.org/definition/hypotypose>>.

¹⁸ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 117.

semiológica caracterizada pela elisão do significado”. O haikai em toda sua técnica, segue apontando Comment, “[...] soube evaporar o significado; só resta uma magra camada de significante. Sente-se uma hesitação, e uma certa dificuldade a teorizar a natureza do haikai, onde o significado é claramente esvaziado e ausente, mas do qual Barthes não sabe bem o que lhe resta na verdade, da linguagem real”.¹⁹

Toda essa percepção que se pode extrair a partir da leitura barthesiana do haikai faz-se pela via da imagem fotográfica (a isso ainda voltaremos). A força poética do bom haikai, aquele que “pega”, provoca, na fragilidade de um instante, naquele que o lê, a súbita impressão de ver aquilo que se diz (apresenta-se diante dos seus olhos).²⁰ Por essa razão, Barthes sentencia em *A preparação do romance*: “O haikai não me pega, não me atinge, sem *tangible*, sem hipotipose”.²¹

Figurar é cultural, esmagar o significado em detrimento do significante é delirar. Como todo poeta, o haikaista também fala por meio de figuras, formas de linguagem que dão vivacidade à língua. No entanto, tudo ao contrário do trabalho do poeta ocidental, a linguagem, nas mãos do poeta oriental, parece não saltar para a imaginação, ela torna-se fosca isenta de sentido, colocando o significante num infinito deslizar, sem se deixar nem apreender por um significado último, constituindo-se assim numa “lista de detalhes insignificantes”, nem mesclar a uma estrutura interpretativa. Nota então Hidetaka Ishida, professor da Universidade de Tokyo, em “L’écriture japonaise de Roland Barthes”, que a escritura do haikai é esse traçado [...] consistindo num puro retardamento do sentido; ela ressalta desta temporalidade do gesto e do corpo, que o aparecimento final do sentido não pode apagar”.²²

IMAGENS QUE TRAUMATIZAM

Enveredamo-nos, nesse momento, pela trama da imagem fotográfica no pensamento barthesiano. Toda essa primeira parte de *A preparação do romance: da vida à obra* sobre a qual fizemos alusão no início do texto, encerra-se um pouco mais de trinta dias antes que Barthes se debruce sobre a escrita de *A câmara clara*, cujo subtítulo é “Nota sobre fotografia”, seu derradeiro ensaio em vida, que coroa toda sua reflexão sobre o tema.²³

¹⁹ “[...] a su évaporer le signifié ; il ne reste plus qu’un mince nuage de signifiant. On sent une hésitation, et une certaine difficulté à théoriser la nature du haïku, où le signifié est clairement vidé et absenté, mais dont Barthes ne sait pas bien ce qu’il lui reste, au juste, de langage et de réel”. COMMENT. *Roland Barthes, vers le neutre*, p. 186.

²⁰ Em *A câmara clara*, Barthes então dirá da fotografia, para ele essa imagem *empreinte* do mundo, que ela é uma espécie de *tableau vivant* que, como no teatro primitivo, mostra “[...] a figuração da face imóvel pinta sob a qual vemos os mortos.”, escreve Barthes. BARTHES. *A câmara clara*, p. 54.

²¹ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 119.

²² ISHIDA. *L’écriture japonaise de Roland Barthes*, p. 91.

²³ Barthes inicia a escrita de *A câmara clara* em quinze de abril e a encerra em três de junho de 1979. Quarenta e oito dias. Quarenta e oitos pequenos e fulgurantes fragmentos, uma “meditação” sobre a fotografia e sobre a experiência do tempo, pois, nota Éric Marty em sua apresentação do tomo V das *Oeuvres Complètes*, “[...] a fotografia coloca o tempo num reverso exorbitante, a lembrança se torna

Esse livro provoca um duplo espanto. Não tão somente por se tratar de uma inesperada disposição de um crítico literário que trabalhava o mundo das belas-letas voltar-se aos baixos repertórios dos *mass media*, mas, sobretudo, de vê-lo também se curvar, depois da denúncia impiedosa do giro em falso das imagens midiáticas em *Mitologias*, ao aspecto químico e, para ele, bastante traumático da imagem fotográfica ao vislumbrar nelas um fundo tenebroso e estremeedor.

Atentemo-nos a essa peça em prosa que é *A câmara clara* e ao novo estatuto para imagem fotográfica que Roland Barthes acaba por fundar nesse livro: a de que certas imagens – aquelas tidas por ele como pungentes (a isso voltaremos) – podem significar sem necessariamente se deixar apreender pelo discurso verbal que tudo busca reinterpretar.

É a partir da indagação da essência – do *noema* – da fotografia, ou mesmo daquilo que a difere dos outros tipos de imagem, da pintura, do cinema, que deveríamos examinar essas fotos. Tomando muito seriamente as reflexões barthesianas a respeito da fotografia, deparamo-nos com o fragmento 35, no qual o autor relata a razão pela qual a fotografia sempre lhe espantava. Seu espanto nascia do aspecto químico da imagem, pois, embora a arte fotográfica seja devedora da câmara escura dos pintores, foi a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata, pela Química, que possibilitou o registro e a fixação da imagem. Insistindo bastante no aspecto químico da imagem, Barthes atribui à foto um caráter mágico, uma imagem não produzida pela mão do homem *acheiropoietos*. Declara assim Barthes: “A Fotografia espanta-me sempre, como um espanto que perdura e se renova inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa a que estou afeiçoado”. Tal é o fascínio perturbador que esse tipo de imagem desperta em Roland Barthes que, algumas linhas adiante, nota ainda o autor: “A fotografia tem algo a ver com a ressurreição: não se poderá dizer dela o que diziam os Bizantinos da imagem de Cristo de que está impregnado do Sudário de Turim [...]”.²⁴

A fotografia impõe-nos outra reflexão sobre o tempo, pois ela nos diz que algo aconteceu assim, tal qual está dado aos nossos olhos. Pura contingência ou confluência de tempo e espaço. Foi preciso que o fotógrafo estivesse lá, naquele exato momento, e que voltasse o olho da câmara para aquela cena e que disparasse o clique naquele exato momento em que ela acontecia. Eis aí o *noema* da fotografia, a confluência “isso aconteceu” [*ça a été*] e “ter estado lá” [*avoir été là*]. Essa última incursão de Barthes à imagem fotográfica o levou a forjar a seguinte concepção: uma chamuscada [*tuché*] do real sob o filme fotográfico. Numa imagem fotográfica, por força de uma estranha condensação, isso e aquilo, concomitantemente, coabitam esse mesmo espaço. O que é, será e, em seu sendo, já foi. O instante capturado pelo aparelho é essa equivalência absurda. O tempo na fotografia é sem intervalo. Há, portanto, na fotografia duas noções de tempo que correm paralelas e concomitantemente: de um lado, um tempo que é

contralembrança, toda sensação se transforma no seu próprio luto, e todo medo, no medo de uma catástrofe que já aconteceu.” – “[...] la photographie place alors le temps dans un envers exorbitant, le souvenir y devient contre-souvenir, toute sensation y devient son propre deuil, et toute crainte celle d'une catastrophe qui a déjà eu lieu”. Tudo isso nos faz crer que essa “Nota sobre fotografia” se assemelha muito a um diário em que Barthes vai contando as suas perdas e a gravando a tinta a dor do seu luto pela perda da mãe, Henriette Barthes. MARTY. Présentation, p. 20.

aquele do ato fotográfico que, para que a foto exista – ou mesmo para que a foto seja feita – é necessário que aquilo que está representado tenha acontecido. E, de outro, o tempo do registro, da impressão, ou seja, simplesmente o tempo que se imprime sobre a imagem em si mesma, aquela que se revela diante dos nossos olhos, e que nos coloca num tempo sempre presente: aquilo é vivo enquanto registro de algo ou alguém, o que não se pode mudar enquanto os saís impregnados do sujeito fotografado existirem. Dessa confluência não se pode dizer outra coisa senão aquilo que Barthes mesmo já disse: “o retorno do morto”.²⁵ Morto enquanto representação de um sujeito que está morto e ao mesmo tempo, a morte iminente, na medida em que aquele que foi capturado naquele instante, no minuto anterior, já não existe mais, e, se algo ainda existe daquele mesmo sujeito – foto, talvez – pelo desgaste do tempo anuncia a própria morte (apagamento). Quer queira ou não, em toda foto a vida está suspensa, emergindo daí a figura de um morto. Uma verdadeira trama de horror. Porém, por efeito espectral próprio da fotografia, o que é retido na pose está viva. Não mais a lógica, mas uma poética. Fato esse que faz com que Barthes escreva em relação à foto do jovem Lewis Payne condenado por tentar assassinar o secretário do Estado americano feita por Alexander Gardner, que “isso está morto e isso vai morrer”.²⁶

Se para que a imagem fotográfica seja produzida é necessário que haja a presença de um referente, e ainda, se tomarmos a palavra *fotografia* a partir do que nos mostra sua própria raiz etimológica grega, *fótons* ('luz') e *graphie* ('escrita', 'inscrição'), grafia da luz – a ação de “inscrição” da luz sobre certas superfícies sensíveis (superfície de saís de prata) –, a imagem disso resultante torna-se, de algum modo, uma espécie de imagem relíquia, pois, afinal, essa imagem se forma a partir de algo que emanou do sujeito fotografado e ali permaneceu para sempre, eternizado, ou mesmo fixado ou congelado para sempre, na emulsão dos saís de prata. Jacqueline Guittard, acompanhando o progressivo interesse de Barthes pela imagem, sobretudo a fotográfica, em sua tese de doutorado intitulada *La photographie ou l'épreuve de l'écriture*, sob a direção de Éric Marty, na Université de Paris VII, nota, em síntese, nesse último Barthes, que “A fotografia é o ‘intratável’: nela, permanece sempre um suplemento de sentido, um resto irreduzível, impossível de se metabolizar pelo aparelho teórico; tal é a lição de Roland Barthes”.²⁷

Barthes também guia o olhar do espectador a perceber a fotografia não como um signo, pois, “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos”,²⁸ nota o autor. E poeticamente prossegue ainda o crítico: “Diríamos que a Fotografia traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, [...] [estão] colados um ao outro, membro a membro” (p. 16).

²⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 123-124.

²⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 20.

²⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 142.

²⁷ “La photographie est ‘intraitable’: en elle, demeure toujours un supplément de sens, un reste irréductible, impossible à métaboliser par l’appareil théorique; telle est la leçon de Roland Barthes”. GUITTARD. *La photographie ou l'épreuve de l'écriture*, p. 436.

²⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 17.

Nessa imagem quimicamente produzida, coabitam a cena, segundo o olhar de Barthes, dois conceitos que se tornaram norteadores da leitura que o autor faz das fotos. São eles: o *studium* e o *punctum*. Esse pode ser considerado “um não sei o quê” que procede da câmara clara. É quando, então, a imagem se oferece ao mundo da sensibilidade, do afeto, pois no *punctum* não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto. “Como espectador, 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 e penso” (p. 42). O *punctum* refere-se na concepção barthesiana a algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque embora olhar seja capaz de capturar, a linguagem não consegue traduzir. Ela somente aponta a cena. É o campo cego da imagem.

Portanto, o *punctum* é o “detalhe” da fotografia; algo “que parte da cena, e vem me transpassar” (p. 68). Na segunda parte, esse conceito se expande e toma a dimensão da nostalgia, da dramaticidade e da intensidade: é a ideia de “isso aconteceu” (*noema*). Enquanto o *studium* é aquilo que é da ordem da câmara escura, aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico e que, geralmente, está condensado numa imagem que se oferece ao olhar e, sobretudo, ao intelecto. Nos termos do próprio Barthes, *studium* é “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesse por muitas fotografias quer as receba como testemunho político, quer as aprecie como bons quadros históricos” (p. 45).

Demoremos um pouco mais sob o conceito de *punctum*. Ele interessa-nos, na medida em que é esse elemento da imagem que vem estilhaçar o *studium*, “esse acaso que me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (p. 46), escreve Barthes que, por sua vez, leva-nos de volta ao haikai japonês. Em *A câmara clara*, o autor retoma essa aproximação nos seguintes termos:

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer coisa. Essa alguma coisa de um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio [...] a leitura do *punctum* (da foto pontilhada, se assim podemos dizer) é ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera. Ardil do vocabulário: diz-se “desenvolver [*développeur*] uma foto”; mas o que a ação química desenvolve é o indesejável, uma essência (de ferida), o que não transformar-se, mas apenas repetir-se [...] Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do haikai. Pois a notação de um haikai também é indesejável: 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 detonador), uma explosão produz uma estrelinha no vidro do texto ou da foto: nem o Haikai nem a Foto fazem “sonhar” (p. 78).

O *punctum* arraiga o trauma.²⁹ É da certeza de que a cena realmente aconteceu, e que aquilo que foi registrado não pode ser transformado, que nasce o trauma fotográfico. Quando o *punctum* advém aos olhos do espectador, é um terceiro olho que é atingido, já

²⁹ Lembremo-nos que *trauma*, em grego, significa ‘ferida’, em sua raiz indo-europeia indica ‘atrito’ ou ‘choque’, do qual nasce, justamente, a ferida, remetendo assim, a nosso ver, ao sentido primeiro da noção de *punctum* barthesiano. RAYE. *Le Robert*, p. 3899.

não se vê a imagem. A percepção ocular se detém insistentemente à dimensão minúscula de algo corriqueiro da vida que salta da cena fotográfica e vem perturbar e desarranjar a emoção do espectador, através de experiências profanas ligadas à dimensão do nosso cotidiano, o que leva a imagem fotográfica a uma dimensão epifânica. Então, essa dimensão da “ficção química”, através da qual a fotografia é repensada em *A câmara clara*, vem preencher o espírito barthesiano de afago pela crença ou a esperança numa ressurreição da foto (traço luminoso) em meio a essa confusão perversa do real e do vivo – essa “*imobilidade viva*”³⁰ de que fala Barthes –, que nela insiste em permanecer.

Ora, parece-nos, de fato, que se Barthes não separa a foto pungente do bom haikai é porque, de alguma maneira, o *punctum* toma de assalto, a partir de outros termos, aquelas mesmas prerrogativas, aquelas mesmas dimensões que Barthes apontava do haikai, (*tangibile e hipotipose*) para imagem fotográfica. O fotográfico salta do quadro cênico, tal é a força mimética da imagem que faz crer que o olho está diante da própria cena no momento mesmo em que ela acontece. Ouçamos Barthes: “[...] sob o efeito de uma experiência nova, a da intensidade, eu induziria, da verdade da imagem, a realidade de sua origem; eu confundia verdade e realidade numa emoção única, na qual eu colocava doravante a natureza – o gênio – da Fotografia [...]” (p. 116). Não por acaso, *A câmara clara* gira em torno da ideia de que a imagem fotográfica aponta para uma emanção do referente que pulsa vivamente na emulsão de sais de prata que a registrou para sempre e vem salientemente tocar o olhar desse sujeito que se põe a vê-la: um real que não se pode tocar. Uma imagem louca, friccionada pelo real. Tanto é que o próprio Barthes nos deixa de alerta: “A Fotografia torna-se uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, partilhada (de um lado, ‘não está lá’, do outro, ‘mais isso realmente este’) imagem louca, como *tinturas* de real” (p. 169).

Para arrematarmos a aproximação entre o haikai e a fotografia, é Bernard Comment ainda quem lembra que o haikai é o modelo que “incarnaria suficientemente bem no ato fotográfico”, já que ambos buscam apreender “pedaços do mundo em sua instantaneidade antes de desaparecer”.³¹ A essa constatação somaríamos a seguinte proposição: tanto a escritura do haikai quanto a própria escritura da luz que é a fotografia, semiologicamente, nos conduzem, mais longe que a um significado, em direção a uma pura materialidade do referente.

UM “DETALHE” QUALQUER DERRAMADO NUM INSTANTE

O desejo barthesiano do haikai não se prende, notadamente, às suas exigências métricas ou a quaisquer outras regras formais desse poema. Seu interesse volta-se à habilidade poética do haikaista de conseguir conservar toda a fulgurância de um instante. É o que o encanta também diante de uma fotografia pungente, esse instante que indica

³⁰ BARTHES. *A câmara clara*, p. 78.

³¹ “[...] s’incarnerait assez bien dans l’acte photographique, qui saisit des morceaux du monde dans leur instantanéité aussitôt évanouie”. COMMENT. *Roland Barthes, vers le neutre*, p. 190.

para o espectador que a olha que “[...] alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa.” Por isso, assinala, por fim, Barthes: “[...] se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é uma imagem viva de uma coisa morta”.³² Essa instantaneidade, esse *flash* do qual nascem os haikais e a fotografia, Barthes insiste em lê-los de uma perspectiva bastante orientalista ao denominá-los de *satori*. Ele entende essa noção como uma “aquisição de um novo ponto de vista”, uma experiência súbita; uma reversão do espírito em que a linguagem falha e não resta mais do que o desejo e a necessidade de dizer: “É isso é exatamente isso [...] tal como é”.³³

Por implodir com qualquer rigorosidade do haikai, Barthes coloca-o muito próximo das formas de escrituras que lhe são caras, a saber: a anamnese e o biografema. As anamneses são biografemas que permitem dizer a vida sem contá-la, de ficar na impessoalidade sem ceder à ficção. É o que faz Barthes na entrada “Pausa anamnese”, de *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que escreve: “Chamo de anamnese a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai. O biografema nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo”.³⁴ Anamnese, biografema, fragmento são outras nomenclaturas que aderem à glosa barthesiana e que buscam recuperar, de maneira bastante ocidentalista, a fulgurância da escritura poética do haikai, pois eles quebram “[...] o que eu chamarei de cobertura [*nappe*], a dissertação, o discurso que se constrói na ideia de dar um sentido final ao que se diz”,³⁵ testemunha o próprio crítico numa entrevista de 1975 concedida à revista *Magazine Littéraire*, “Vingt mot-clés pour Roland Barthes”.

A fotografia pungente e o haikai são “escrituras do presente”, que tendem a “escrituras brancas” ou, ainda, a uma espécie de anotação tomada 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 sob a chapa fotográfica. O que vemos sobre essas superfícies são traços que reproduzem “[...] o gesto designador da criança pequena que aponta como o dedo qualquer coisa [...] dizendo apenas: *isto!*, com um movimento tão imediato (tão privado de toda mediação: a do saber, do nome ou mesmo da posse)”.³⁶ Por isso mesmo, talvez, Barthes, em *O império dos signos*, observando o gesto gráfico do haikai, recorra à ideia de uma fotografia tirada à japonesa “[...] mas tendo esquecido de carregar o aparelho com a película”, já que a foto é, no limite, esse traço de um gesto designador. Tal experiência é relatada por Barthes diante da fotografia do Jardim de Inverno (1898), em que se figura sua mãe com 5 anos de idade e o irmão dela, com essas palavras: “[...]”

³² BARTHES. *A câmara clara*, p. 118.

³³ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 166.

³⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 126.

³⁵ “[...] ce que j’appellerai le nappé, la dissertation, le discours que l’on construit dans l’idée de donner un sens final à ce qu’on dit”. BARTHES. *Vingt mots-clés pour Roland Barthes*, p. 855.

³⁶ BARTHES. *O império dos signos*, p. 113.

a Fotografia do Jardim de Inverno, na qual faço mais do que reconhecê-la (palavra grosseira): na qual eu a encontro: brusco despertar, fora ‘semelhança’, *satori* no qual as palavras falham, evidência rara, talvez única, do ‘Assim, sim, assim, e nada mais’.³⁷ Philippe Forest, naquele mesmo ensaio de que falávamos, é quem resume bem a trama entre o haikai e foto. Para ele, “[...] através do poema, como através da fotografia, alguma coisa faz imagem e tem valor de marca deixada no tempo por um acontecimento, acontecimento que não pode ser exatamente recontado mas designado, apontado com o dedo [...]”.³⁸ Eles produzem o “efeito de real”, isto é, denotações diretas do real, “o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz.”,³⁹ pondera, por sua vez, Barthes.

Enfim, são formas poéticas imagéticas e verbais que, no limite, fazem pulsar a linguagem e escutá-la de modo sensível como se ela tocasse o real. É quando, então, a linguagem já não funciona mais como um mecanismo de representação, reprodução do real (um plágio malogrado porque a linguagem é sempre o lugar da falta), porém como uma saliência, um gesto que nos fazer perceber o “latejar do signo”. Força que silencia o código e seu encadeamento, e suspende todo o desejo e necessidade de um sentido último que leva à paz das nomeações. Fiquemos, para arrematar as ideias, com as palavras de Marie Gil em *Roland Barthes: au lieu de la vie*, que sublinha nos escritos barthesianos uma escuta progressiva da linguagem com meio carnal, sensual, e não mais simplesmente estrutural e fechada em suas convenções:

Da “linguística” ao “prazer do texto”, há a realização da semiologia no “romanesco” em que a ruptura com a linguística estrutural, no plano institucional, é uma erótica do significante que reconduz Barthes quando ele se volta aos procedimentos de *O império dos signos*, contra o dogmatismo intelectual. Ele define seu “combate” desde então como uma batalha “pelo significante, pela sua suntuosidade erótica, pela sua pulsão, pela sua liberação”. Não é mais a “língua” em sua estrutura, no sentido abstrato, que o interessa doravante, mas a língua falada, incarnada, carnal e fonética, uma língua corporal que ele tanto pode apreciar no Japão, que, não se agarrando nem a referente nem a significado, só lhe restaria a fonética.⁴⁰



³⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 160, grifos do original.

³⁸ “Par le poème, comme par la photographie, quelque chose fait image et qui a valeur de marque laissée dans le temps par un événement, événement qui ne peut pas être exactement raconté mais désigné, pointé du doigt”. FOREST. *Haïku et épiphanie: avec Barthes, du poème au roman*, p. 163.

³⁹ BARTHES. *A preparação do romance*, p. 144.

⁴⁰ “De la ‘linguistique’ au ‘plaisir du texte’, il y a réalisation de la sémiologie dans le ‘romanesque’ - d’où la rupture avec la linguistique structurale, sur le plan institutionnel. C’est à une ‘érotique’ du signifiant que renvoie Barthes lorsqu’il revient sur la démarche de *l’Empire des signes*, contre le dogmatisme intellectuel. Il définit son ‘combat’ dès lors comme une bataille ‘pour le signifiant, pour sa somptuosité érotique, pour sa pulsion, pour sa libération’. Ce n’est plus la ‘langue’ dans sa structure, au sens abstrait, qui l’intéresse désormais, mais la langue parlée, incarnée, charnelle et phonique, une langue corporelle qu’il a d’autant pu apprécier au Japon que ne saisissant ni référent ni signifié, il ne restait que la phonétique”. GIL. *Roland Barthes: au lieu de la vie*, p. 345-346?

ABSTRACT

This article aims to provide support for an understanding of the concept of Barthes's *punctum*. Particularly attentive to the poetic references, notably the Japanese haiku, which the definition of Barthes appeals to, this article also search to highlight the convergence between *punctum* and writing, deducting from it the poeticity that many have recognized in Barthes' theory of photography. We believe that such an approach innovates the many existing approaches to the *punctum*.

KEYWORDS

Photography, haikai, writing, Roland Barthes

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 9. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I: da vida à obra.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. 2. ed. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. Vingt mots-clés pour Roland Barthes. In: *Oeuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. t. 4, p. 851-875.
- COMMENT, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris: Christian Bourgois, 2002.
- FOREST, Philippe. Haïku et épiphanie: avec Barthes, du poème au roman. *Ebisu (Revue de la Maison Franco-Japonaise de Tokyo)*, n. 35, Printemps-Eté 2006.
- FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Haikai*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- FRANCHETTI, Paulo. Introdução. In: _____ (Org.). *Haikai*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 9-65.
- GIL, Marie. *Roland Barthes: au lieu de la vie*. Paris: Flammarion, 2012.
- GUITARD, Jacqueline. *La photographie ou l'épreuve de l'écriture*. 2009. Thèse sous la direction d'Éric Marty, UFR Histoire et Sémiologie du texte et de l'image. Université de Paris VII – Denis Diderot, 2009.
- ISHIDA, Hidetaka. L'écriture japonaise de Roland Barthes. In: BOUGNOUX, Daniel (Dir.). *Empreintes de Roland Barthes*. Nantes: Cécile Defaut / INA, 2009. p. 85-95.

HYPOTYPOSE. In: LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 2. éd. rev. et aug. Disponível em: <<http://www.littre.org/definition/hypotypose>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

MARTY, Éric. Présentation. In: BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. t. IV. p. 9-22.

MUNIER, Roger. *Haïku*. Paris: Fayard, 1978.

RAYE, Alain. *Le Robert. Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992. 3 v.

Recebido em 3 de maio de 2014
Aprovado em 6 de agosto de 2014