

O olhar sem a fome da definição

Iury Carlos Bueno¹
Universidade Federal do Amazonas

Resumo

O presente artigo é dedicado a uma reflexão sobre as possíveis intersecções entre fotografia e haikai encontradas na obra de Roland Barthes, abarcando aquelas obras do autor suscetíveis de ilustrá-las, a saber: *Império dos Signos* (1970), *O Neutro* (1977-1978), *A Preparação do Romance* (1978-1979) e *A Câmara Clara* (1980). Nosso foco é sobre o possível emaranhamento do conceito de "punctum" e "neutro", respectivamente, referindo-se à imagem fotográfica e à escrita, e igualmente supondo um escape do paradigma do significado.

Palavras-chave: Roland Barthes, Semiótica da Fotografia, Haikai, *Punctum*, Neutro.

Abstract

This article is devoted to a reflection on the possible intersections between photography and haiku found in the work of Roland Barthes, covering those works of the author of susceptible illustrating them, namely: *Empire of Signs* (1970), *The Neutral* (1977-1978), *The Preparation of the Novel* (1978-1979) and *Camera Lucida* (1980). We focus on the possible entanglement of the concept of "punctum" and "neutral" respectively referring to the photographic image and the writing equally supposed to scape the paradigm of the meaning.

Keywords: Roland Barthes, Semiotics of Photography, Haiku, Punctum, Neutral.

É no início dos anos 1970 que Roland Barthes pela primeira vez se refere a possibilidade comparativa entre fotografia e haikai. Na obra *O Império dos Signos* afirma: "... o flash do haikai² não ilumina, não revela nada; é como uma fotografia que tirássemos com muito cuidado (à japonesa), mas tendo esquecido de carregar o aparelho com a película" (BARTHES, 2007, p. 112). O interesse barthesiano pela cultura oriental, mais especificadamente, a cultura japonesa na forma da poesia curta, o haikai, e pela imagem

¹ Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas.

² Toda vez que optarmos pela palavra haikai nesta forma, será para manter a preferência de Barthes e outros autores como Haroldo de Campos nesse tipo de grafia. Durante o restante do tempo, ou seja na nossa voz, optamos pela grafia proposta por autores nacionais estudiosos do assunto como Franchetti, Verçosa, Leminski: haikai. Sempre é bom lembrar que no uso comum haikai-haikai-haiku podem ser entendidos como sinônimos, pois se referem a mesma forma poética. Quando se referem a poesia japonesa de dezessete sílabas *haikai* e *haiku* podem ser tomados como sinônimos. Contudo, nos alerta Franchetti, quando nos referirmos a escola de poesia fundada por Bashô, não poderemos usar a terminologia *haiku*. Isso seria um anacronismo, pois o termo foi criado recentemente para designar um poema curto independentemente das contextualizações tradicionais pelas quais são regidos os *haikais*.

fotográfica, vai se repetir por uma série de obras do mesmo período, que durará exatamente uma década, até o lançamento de sua derradeira escrita em 1980 na forma de *A Câmara Clara*. Este trabalho tem como objetivo verificar e refletir sobre as possíveis intersecções entre fotografia e o haikai encontradas na obra de Roland Barthes, abarcando aqueles textos do autor suscetíveis de ilustrá-las, a saber: *Império dos Signos* (1970), *O Neutro* (1977-1978), *A Preparação do Romance* (1978-1979) e *A Câmara Clara* (1980).

De onde vem esse interesse apaixonado de Roland Barthes pela fotografia e mais tardiamente pela poesia haikai? E mais ainda, por quê o autor francês acha possível relacionar signos de estrutura tão distinta? Na obra barthesiana a fotografia está presente desde *Mitologias* (1957). Nos escritos da década de 50, Barthes denuncia, na forma de crônicas, com um grau intenso de ironia, aspectos do dia a dia da cultura francesa aceitos como “genuínos”, como algo que “simplesmente é assim desde sempre”, que na verdade não passavam de mistificações construídas por um discurso fortemente ideológico. Do vinho às lutas televisionadas, da propaganda de sabão ao rosto de Greta Garbo, do *tour de France* ao Guia Azul de turismo, nada escapa a zombaria barthesiana.

A linguagem da mitologia burguesa é insidiosa porque ela se apresenta como geral, anônima e eterna; mostrar que ela é particular, que tem uma fonte precisa, que é historicamente datada (ligada aos interesses de uma classe em determinado momento) é um modo eficiente de destruí-la (PERRONE-MOISÉS, 1983, pp. 26-27).

No montante ácido dos artigos de *Mitologias* Barthes dedica um espaço ao discurso fotográfico. Seja nas representações dos atores fotografados pelo estúdio Harcourt, em sua impassibilidade de máscara mortuária; seja na ocultação das reais intenções políticas da fotogenia eleitoral; seja no fracasso do fotojornalismo espetacular em nos provocar emoções sinceras; seja na busca de uma identidade única para o humano na exposição de Steichen; o discurso fotográfico, neste instante barthesiano, sempre é despido de sua antiface. A crítica de Barthes neste momento é ideológica sem ser chula ou panfletária. Para Leda Tenório da Motta “... a briga comprada em *Mitologias*, com a pequena burguesia francesa não impede Barthes de detestar as críticas marxistas “piedosas”, nem o livrará de apaixonar-se por fotografias” (MOTTA, 2011, p. 60). Aliás, paixão esta, que retornará na década de 60 e 70 em três textos (publicados em forma de livros somente após a sua morte). *A mensagem fotográfica* (1961), *Retórica da Imagem* (1964) e *O terceiro sentido* (1970). Os dois primeiros artigos foram publicados originalmente na revista *Communications* e o último no *Cahiers du Cinéma*. Nesses artigos Barthes nos mostra uma outra faceta do crítico: a do analista de linguagens, do

semioticista estrutural. Sem deixar de lado as orquestrações ideológicas que envolvem o discurso fotográfico, Barthes soma a isso uma leitura fortemente influenciada pela semiologia estruturalista de Ferdinand de Saussure. Termos como “mensagem sem código”, “conotação e denotação” vão gerar muita discussão nos meios acadêmicos. Para Geoffrey Batchen:

Ele [Barthes] rapidamente conclui que, devido à "estrutura única que constitui uma fotografia", a imagem fotográfica tem um estatuto especial: "é uma mensagem sem código" (...) Outros tipos de imagem, tais como desenhos, combinam uma mensagem denotada (seu conteúdo analógico, a coisa que o desenho descreve) e uma mensagem conotada (o seu estilo de representação, mas também "a maneira como a sociedade, em certa medida, pensa disso que se comunica"). Em uma fotografia, Barthes observa, essas duas qualidades, denotação e conotação, são inseparáveis. Na verdade, Barthes afirma que "de todas as estruturas de informação, a fotografia aparece como a única que é exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem "denotada", uma mensagem que esgota totalmente o seu modo de existência (BATCHEN, 2009, p. 7).

Outras terminologias que devem ser consideradas, são os conceitos de óbvio e obtuso, que sustentam a tese do ensaio *O terceiro sentido – notas sobre alguns fotogramas de S.M. Eisenstein*. Podemos pensar que neste texto de Roland Barthes se encontra a semente do que ele conceituará posteriormente como *studium* e *punctum* na *Câmara Clara* como veremos mais adiante. Por hora vejamos: no *Terceiro sentido* Barthes faz uma análise de alguns fotogramas do filme de Eisenstein - *Ivan, o Terrível*. No texto, o autor francês, propõe que numa cena podem existir três níveis de sentido: um nível informativo (roupas, cenários, personagens conhecidos ou não, etc.) que poderia também ser chamado de nível da comunicação; um nível simbólico (tema da narrativa, intenções do diretor e/ou fotógrafo, momento histórico, etc.); além desses dois níveis, Barthes propõe um sentido evidente porém errático, um sentido inomeável, inquieto, incomodativo. É um detalhe, algo que está na imagem, porém não pode ser definido metodologicamente. Uma espécie de significante sem **um** significado, mas com significado. A esse sentido terceiro Barthes nomeou sentido obtuso em contraponto aos outros dois denominados óbvios.

O sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o "pastiche"), está do lado do carnaval (BARTHES, 2005, p. 50).

Leda Tenório da Motta acrescenta:

Foi ele o primeiro a insistir em interpor ao sistema binário de Saussure esse terceiro termo que, no jogo articulatório da língua, refere-se, justamente, à possibilidade de uma interrupção da paragramatização (...) a idéia de uma categoria neutra entra na semiologia barthesiana das imagens, como “terceiro sentido” ou “sentido obtuso”, terminologias introduzidas por Barthes desde 1970 (MOTTA, 2011, p. 114).

Roland Barthes retornará a tratar desse sentido, esterelizante e perturbador, indiferente ao significado, que “se pudesse ser descrito (contradição nos termos), teria o próprio ser do *haiku* japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo, espécie de cicatriz com que o sentido é marcado (o desejo do sentido)” (BARTHES, 2009, pp. 59-60) na obra *A câmara clara* com uma nomenclatura diferente, mas de conceituação inegavelmente próxima. Contudo, antes de chegarmos ao livro despedida de Barthes, precisamos nos situar, mesmo que rapidamente, sobre o haikai.

O haikai é uma forma de poesia enxuta. Podemos dizer que é uma das menores formas de manifestação poética. Sua estrutura formal é fundada num jogo de palavras de 17 sílabas distribuídas em três versos. “Toda poesia tradicional japonesa se reduz metricamente a seqüência de cinco e sete sílabas, e mesmo a prosa cadenciada das narrativas mantém, como base rítmica, a alternância desses versos” (FRANCHETTI, 2012, p. 10). Herdeiro de outra forma de poema curto, o *tanka*, clássica forma poética composta da seguinte maneira 5-7-5-7-7 sílabas, trinta e uma na soma final, o haikai pode-se dizer, se apropria das três primeiras estrofes do *tanka*, conhecidas como *kami-no-ku* (estrofe de cima), para desenvolver suas peculiaridades. Para Franchetti, outra singularidade que o haikai herda do *tanka*, chama-se *renga* ou canto interligado (uma espécie de encadeamento das diferentes partes do poema e na relação estabelecida entre elas), podendo ser realizada esta relação por um único poeta ou coletivamente. Muito difundido na vida da corte japonesa, o *renga*, contudo foi se estilizando excessivamente, multiplicando suas regras, dificultando “a manifestação daquele equilíbrio entre o tradicional e o pessoal, o convencional e o espontâneo que caracterizavam a melhor poesia japonesa” (ID., *op. cit.*, p. 16). O haikai rompe com esse paradigma.

Contudo, reduzir o fazer poético do haikai a sua estrutura formal, seria perder o que de mais rico e elevado se manifesta em sua leitura. É só por volta da metade do século XVII que o haikai ira instalar-se, por assim dizer, no seu lugar devido: como gênero poético independente. E é pelas mãos de Matsuo Bashô (1644-1694) que o verdadeiro espírito do haikai irá se manifestar.

Bashô é um caso à parte entre os poetas de haikai, não só porque fosse um dos melhores. A real dimensão não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia – ou melhor

dizendo, de vida de poesia (FRANCHETTI, 2012, p. 19).

Segundo Leminski, aos 23 anos Bashô, que era da casta dos *samurais* (guerreiro feudal japonês, espécie de militar), perde o senhor a quem servia, Todô Shinshirô, e entra conseqüentemente para a classe dos *rônin* (*samurais* sem senhor feudal a quem servir). Apesar dos escassos registros, os seus primeiros anos de vida devem ter sido como o de muitos jovens destinados a carreira de *samurai* (com severa disciplina de corpo e alma). Com a perda de seu protetor, Bashô vai tentar a vida no funcionalismo público, como superintendente das águas em Edo, hoje Tóquio. O trabalho dura pouco. Bashô tenta sobreviver então como professor de poesia: no caso instrutor de haikai. “Como tal, vai levar os vinte e sete anos que lhe restam, viajando a pé, sustentado por discípulos, amigos e desconhecidos, nesse Japão feudal e tribal, onde é muito fácil peregrino virar hóspede” (LEMINSKI, 2013, pp. 91-92). O andarilho Bashô passa de discípulo a mestre na arte poética do haikai. Para Franchetti, o principal presente de Bashô para as futuras gerações foi o fato de ele ter conseguido erigir o haikai ao o nível de um *michi* de um *dô*, “isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo” (FRANCHETTI, 2012, p. 23). Fruto de uma mescla de pensamentos que de certa forma misturam ética, religião e estética a poesia japonesa da época de Bashô só pode ser entendida se levarmos em consideração essas linhas de força aparentemente contraditórias para nós ocidentais. Franchetti nos alerta que os fundamentos da estética japonesa contém necessariamente estreito elo com a forma de pensar budista e confucionista. De Confúcio vem o conceito de *makoto*, traduzido por “verdade”, “sinceridade”. Qualidades extremamente valorizadas na produção poética oriental que por extensão podem fazer pensar em “elevação do caráter”. Do budismo os julgamentos estéticos mais respeitados e antigos são o *yûgen* – “mistério” ou “essência profunda” de um assunto ou objeto; *ushin* – remete a elegância de estilo, indica o poder transcendente das palavras; por último o conceito de *mushin* – remete a beleza intuitiva, “não redutível a explicação ou análise” (IB., *op. cit.*).

O conceito de *mushin* é particularmente interessante a nossos propósitos. Essa irreduzibilidade a qualquer tipo de explicação sugere, como veremos, uma pista, uma indicação sobre o que Roland Barthes vê de aproximativo entre o haikai e a fotografia. Antes disso é necessário ainda dizer que Bashô acrescenta ao haikai três conceitos que vão além dos já estabelecidos acima. Seriam eles: *sabi*, *wabi* e *karumi*. *Sabi* e *wabi* conotam solidão, num sentido positivo, uma espécie de despojamento material, viver e criar com o mínimo de elementos. O terceiro termo, *karumi*, revela o ideal estético de Bashô: simplicidade. Segundo

Franchetti:

Em várias passagens do *Kyorai-shô* (Notas de Kyorai) e do *Sanzôshi* (Os três livros – Livros canônicos da *Shômon*³ – Bashô censura versos que demonstram artesanato excessivo, e eis como ele define o haikai ideal, portador de *karumi*: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (FRANCHETTI, 2012, p. 24).

O haikai, com Bashô, é elevado a uma espécie de prática espiritual. Sem romper com a tradição, o poeta *samurai*, transforma a poesia japonesa de forma radical. Bashô procura expressar o tradicional com novos meios.

Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku transforma-se e converte-se em anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto (PAZ, 1996, P. 67).

Percebemos então que não podemos reduzir o haikai a uma estrutura formal: o poema curto. Essa brevidade poética não é exclusiva da poesia japonesa e mesmo dentro do fazer poético japonês podemos encontrar outras formas “enxutas” de poesia que nem por isso podem ser definidas como tal. Voltemos ao *Império dos Signos*, nesta obra o próprio Barthes parece perceber o verdadeiro “caminho do haikai” (seu “kadô”): “a um momento em que a linguagem cessa (momento obtido a custo de muitos exercícios), e é esse corte sem eco que institui, ao mesmo tempo, a verdade do Zen e a forma, breve e vazia, do haikai” (BARTHES, 2007, p. 97). Barthes voltará a insistir nessa brevidade e vazio de sentido que circunda de certa maneira o formalismo rígido do haikai. Aliás, toda a busca barthesiana em direção a esse oriente idealizado na poesia de Bashô, na cerimônia do chá, na escrita pictorial, no teatro Nô, nos dá uma antecipação daquilo que Barthes irá almejar nas inúmeras vezes em que colocou lado a lado a poesia haikai e a fotografia. Mas qual seria elo de ligação justo e pleno para que uma tal comparação seja viável?

Se Barthes no *Império dos Signos*, já admitia que seria virtual aproximar uma imagem técnica (no caso a fotografia) de um fazer poético (o haikai), é mais do que coincidente o aprofundamento dessas possibilidades no curso ministrado nove anos depois no *Collège de France* intitulado *A preparação do romance*, curso que sem disfarce prepara caminho para *A câmara clara*. Perfeitamente natural para um leitor atento ao desenvolvimento da obra barthesiana essa percepção. Contudo, algo parece circundar de

³ Escola de poesia fundada por Bashô.

forma não tão aparente os meios de que Barthes se valeu para poder comparar a fotografia (como ele a entendia) e o haikai. Antes de voltarmos ao curso do *Collège* e a *Câmera Clara* vamos nos debruçar rapidamente sobre um conceito, poderíamos dizer, um alicerce barthesiano: o Neutro.

O Neutro faz-se presente à toda obra barthesiana do início ao fim. Sendo uma espécie de busca, um objetivo a ser alcançado, seja na vida pessoal, seja na obra intelectual. O próprio Barthes justificava antes do curso homônimo de 1977-1978: “para preparar este curso, o que fiz foi circular a palavra “Neutro”, referente para mim de um afeto obstinado (na verdade, desde O grau zero da escritura)” (BARTHES apud MOTTA, 2011, p. 34). O Neutro encorparia a atitude do cético, do inconformado, do desajustado; mas também serviria de argamassa, elo de ligação a atitudes criativas, sígnicas que escapariam às cristalizantes fôrmas das estruturas teóricas aceitas como paradigmas. O Neutro como fazer e pensar assistemático. Mas como definir o Neutro? Leda Tenório da Motta nos dá uma indicação:

Mais detidamente, perguntemo-nos, agora: o que seria esse Neutro que confere uma lógica interna aos escritos de Barthes? Utopia de uma linguagem sem marcas, ele designa o sentido velado, o “branco” do sentido, branco sendo seu sinônimo, aliás, uma parada, uma suspensão da linguagem (BARTHES apud MOTTA, 2011, p. 33).

O Neutro abole o sentido oculto. O branco da linguagem é o desmascaramento das exegeses, o sentido pleno de si, nu, não-predicativo, iluminativo no sentido quase místico do termo. O que dá sentido ao Neutro é sua capacidade de se desviar, de não se deixar encurralar nas malhas do emotivo e tampouco dos instrumentalismos acadêmicos. Sua busca é inter/trans semiótica. Para Leda Tenório da Motta o Neutro se distancia das instrumentalidades, foge das comoções baratas e dos sentidos ocultos. “Aqui o mito aboliu-se em proveito de um estado, mais que impassível, inerte (Motta, 2011, p. 88”.

Para Barthes (2003), o sujeito Neutro não deve temer contaminações. Pensando nessa direção, e como afirmamos acima, o estatuto inter/trans semiótico do estado Neutro, podemos pensar que é a partir dessa conceituação básica e onipresente na obra barthesiana, que elementos aparentemente tão díspares como uma fotografia e um haikai podem ser conjugados. No curso sobre o Neutro apresentado no *Collège de France*, nos meses de fevereiro à junho de 1978, curso que curiosamente antecipa *A preparação do romance* (1978/1979) e *A câmara clara*, Barthes justifica o tema do curso, e mais, dá fundamento para toda a neutralidade de sua obra:

Chamo Neutro tudo o que burla o paradigma (...) Tentação de remover, burlar, evitar o paradigma, suas cominações, suas arrogâncias – exonerar o sentido – esse campo polimorfo de esquiva, do paradigma, do conflito (...) O Neutro não remete a “impressões” de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. “Burlar o paradigma” é uma atividade ardente, candente (BARTHES, 2003, pp. 16-19).

Aliás, as figuras de linguagem escolhidas por Barthes para “modelar” o Neutro como ele o entendia, não carecem de intensidade e força: RESPOSTA, SILÊNCIO, DELICADEZA, CÓLERA, *KAIRÓS*, ANDRÓGINO entre outros, são alguns exemplos. Busca de simplicidade com refinamento, não-conformismo, liberdade: eis o Neutro barthesiano. Neutro esse que irá, como dissemos, atravessar todo pensamento de Barthes, inclusive em seu orientalismo escancarado na forma do *satori*. Barthes ao optar pelo Neutro parece cada vez mais rejeitar as formas racionalistas de lidar com os objetos (sejam eles a literatura ou a fotografia) despidendo-se dos estacionários métodos instituídos, para aplicar de certa forma uma teoria imaginativo/sentimental a seus assuntos de interesse. Com a fotografia não seria diferente. Para o autor francês:

Conjunção de intelecto e afeto: aparece para a opinião (*a dóxa*) como um para-doxo: Toda uma tradição clássica, racionalista, desconfia do “coração” e pede que ele seja controlado pela cabeça: imaginação (mesmo que não seja nosso imaginário): “senhora de erros e falsidades”, condenada por Descartes, Pascal, Bousset, Malebranche etc. ≠ homem “paradoxal” nesse aspecto, é Vico: constrói a teoria geral da imaginação, faculdade nascida antes das outras: o conhecimento imaginativo ou sabedoria poética = forma primeira de todo conhecimento – a linguagem poética precedeu a prosa: fábulas, “universais da imaginação” (ID., op. cit., 209).

É nessa contra corrente do pensamento linear e histórico que Barthes irá se debruçar, de forma aparentemente mais intensa, nos seus últimos anos de vida. Nesse momento, o então catedrático do *Collège de France*, irá professar de forma mais intensa e prolongada seu amor ao haikai e à fotografia. No curso *A preparação do romance*, que durou de 02 de dezembro de 1978 à 23 de fevereiro de 1980, Barthes dedicará praticamente oito semanas exclusivamente para essa forma de fazer poética oriental e sua possível parecença com a fotografia. O curso foi posteriormente compilado na forma de um livro em dois volumes. Para Éric Marty o verdadeiro ritmo de leitura da obra e seu princípio organizador é o de uma aula, “ritmo que Barthes imprimia *a posteriori* em seu manuscrito, assinalando, pela data e hora, o lugar em que ele se deteve naquele dia, e de onde ele deveria retomar na semana seguinte” (Marty, 2005, p. IX). Não é outra a opinião de Leyla Perrone-Moisés, uma das maiores especialistas e tradutora de Barthes para o nosso país. Deve o leitor de *A preparação do romance*, ficar

atento, pois “como textos de base, destinados à exposição oral, eles são muito sintéticos e pouco sistemáticos no uso da sintaxe, da pontuação, das maiúsculas, das aspas, itálicos etc” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. XXV). Apesar disso o curso é minuciosamente escrito. Na busca da utopia literária barthesiana, iniciada desde os primeiros escritos do mestre francês, *A preparação do romance*, para Nathalie Léger é “mais do que uma resposta, é plenamente uma lição, já que coloca em cena o périplo de uma pesquisa e apresenta dramaticamente, diante de seu auditório, a lei de toda a busca: nada conhecer do objeto buscado, conhecer apenas algo de si mesmo” (LÉGER, 2005, p. XIV). Durante a introdução do curso o próprio Barthes irá afirmar a maneira como o curso será dirigido:

Pertenço a uma geração que sofreu demais com a censura do sujeito: quer pela via positiva (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), quer pela via marxista (muito importante, mesmo que isso não apareça mais em minha vida) – mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura (BARTHES, 2005, p. 4).

O subjetivo e o imaginário, que já tinham assento reservado em toda a obra barthesiana, são aqui escancarados. E é nessa sede pelo particular que Barthes vai conduzir seu leitor, sem concessões, à origem “fantasmática” e “pessoal” do curso, para no dia 06 de janeiro de 1979, iniciar sua aula com o tema: HAICAI – “MEU HAICAI”. Essa insistência na força da escritura particular perante uma pretensa objetividade do mundo, pretendida por muitos, mas incapaz de dar conta das aflições emotivas que nos movem nesse universo de signos, parece dar a Barthes ver o haikai como uma forma exemplar de alcançar o peculiar em detrimento da totalidade. Para Barthes o haikai ultrapassa os limites de uma função fática para percorrer os caminhos de um signo existencial. Indivíduo e individuação parecem ser as primeiras manifestações do Neutro nessa paixão barthesiana pelo haikai. Outras figuras vão aparecer (nuance – vazio – imobilidade), mas, como nos diz Barthes, “o haikai vai no sentido de uma individuação intensa, sem compromisso com a generalidade.”

Mas o que é haikai para Roland Barthes? Não são poucas as tentativas do mestre francês em definir esta forma de manifestação poética. Se a descrição precisa do haikai não se esgota em sua brevidade (poema curto) o que mais pode caracterizar o poema japonês? Vejamos o próprio Barthes: “O haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva, na medida em que todo estado da coisa é imediatamente, obstinadamente, vitoriosamente convertido numa essência frágil de aparição” (BARTHES, 2007, p. 101). É nessa imunidade descritiva que o haikai se protege contra as imposições das definições, das significações. Ao ser por natureza incapaz de definir, o haikai se isenta das amarras do discurso “verdadeiro” ou

sentimental. Octavio Paz ao se referir à influência do Zen na arte do haikai resume a fala do mestre Chikamatsu: “O poeta não diz: isso é triste, mas faz, sim, com que o próprio objeto seja triste, sem necessidade de sublinhá-lo” (PAZ, 1996, p. 44). Para Leyla Perrone-Moisés o que fascina Barthes no haikai é que essa forma poética nos dá a possibilidade de ir contra a corrente dos sentidos exauridos da linguagem ocidental, fugir dos círculos semânticos “viciados e viciantes” em que os sentidos de tão abundantes tendem a se auto-anular.

O que diz o haikai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psico-lógico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haikai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido (PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 87).

Contudo, esta faceta não predicativa do haikai, se dá (para nos espantar ainda mais) no bojo de uma rigidez formal imaculável. Como nota Octavio Paz, o haikai se divide infinitamente numa configuração dual que se inicia com um ato descritivo/enunciativo, posteriormente seguido de um gesto verbal inesperado, o acaso. A compreensão poética do haikai nasce desse conflito.

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes: uma da condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol); a outra, relampejante, deve conter um elemento ativo (PAZ, 1996, p. 46).

O haikai não tem pretensões intelectuais. Como uma “bomba” poética os micropoemas nos agridem com a sua aversão ao discurso intelectualizado, tão caro a nós ocidentais, e nos jogam no absurdo da realidade crua e sem o mascaramento do sentido. O que definir de:

o mar escurece
a voz das gaivotas
quase branca⁴

ou:

todo ano
pensando nos crisântemos

⁴ Matsuo Bashô. In: Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Pág. 104.

sendo pensado
pelos mesmos⁵

Parece justo dizer, nos valendo de uma reflexão de Didi-Huberman (2010), sobre a arte minimalista norte-americana de meados do séc. XX, que o haikai parece ir também numa busca tautológica em sua manifestação de signo. Esse sonho visual da coisa mesma sem outro significado que não ela, a promoção do objeto a uma unidade ausente de significações (portanto sem equívocos) sem esconder nada e nada pedir em troca, tocam também o haikai de certa maneira. Contudo, não haveremos de esquecer que o próprio Didi-Huberman contrapõe argumentos julgando impossível tal tautologia. É o que nos aponta no Brasil, o crítico literário mais importante a dar atenção ao micropoema japonês, Haroldo de Campos. Nas suas palavras, o haikai deve ser destituído de interpretações melífluas e exóticas, para dar-mo-nos conta de sua principal riqueza: “a linguagem altamente concentrada e vigorosa” (CAMPOS, 1977, p. 55) e mais “no pensamento por imagens do poeta japonês o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (Campos, 1977, p. 65). Na fala de Haroldo de Campos podemos perceber que pela data (1977) o teórico brasileiro compartilha de certa maneira a inquietação barthesiana que relaciona fotografia e haikai. “O *haikai* contagia visualmente, em parcelas de radiação”, diz (ID., *op. cit.*).

Mas voltemos *A preparação do romance*. Para entendermos o processo que levou Barthes a afirmar, “Minha proposta é que o haikai se aproxima muito do noema⁶ da fotografia: “Isso foi”(....) Portanto, minha proposta de trabalho é que o haikai dá a *impressão* (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, absolutamente” (BARTHES, 2005, p. 148), é necessário adentrar na última fase do pensamento barthesiano, onde se estabelece toda a força teórica de Barthes no que diz respeito à fotografia: nos referimos *A Câmara Clara* (1980). O fato do próprio autor se referir aos termos noema e “isso foi” (termos usados frequentemente na *A Câmara Clara*) nos dá mais um forte indício de que o seu último livro se desenvolveu simultaneamente com o curso ministrado no *Collège*, mesmo que a data oficial de início e término, 15 de abril a 3 de junho

⁵ Shiki. In: Paulo Leminski. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Pág. 104.

⁶ Na terminologia de Husserl, o aspecto objetivo da vivência, ou seja, o objeto considerado pela reflexão em seus diversos modos de ser *dado* (p. ex., o percebido, o recordado, o imaginado). O N. É distinto do próprio objeto, que é a coisa; p. ex., o objeto de percepção da árvore é a árvore, mas o N. dessa percepção é o complexo dos predicados e dos modos de ser dados pela experiência: p. ex., árvore verde, iluminada, não iluminada, percebida, lembrada, etc. (ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pág. 713.)

de 1979, seja posterior a aula. Acreditamos que esse diálogo entre a forma de pensar o curso e a forma de estruturar o livro são inevitáveis. Nunca é demais salientar que não pretendemos misturar desordenadamente poesia e fotografia, mas apenas acusar, juntamente com Barthes, suas virtuais proximidades. Se o haikai tem semelhança com a fotografia, e isso, para Barthes, parece ser ponto pacífico, que tipo de fotografia é essa? Pois na obra *A Câmara Clara* existe uma distinção radical no trato fotográfico que perturba o mestre francês. Assim vejamos o que faz da *Câmara Clara* uma obra única.

Geoffrey Batchen, num momento de descontração, nos conta uma anedota referente *A Câmara Clara*. Segundo ele, numa recente conferência sobre Barthes, na Espanha, o organizador do evento alertou que, daquele que nunca tivesse ouvido falar da *Câmara Clara*, seria cobrado uma multa. Para Batchen: “A piada é mais uma prova da onipresença do livro, mas também de uma certa fadiga da obra” (BATCHEN, 2009, p. 3). O comentário do pesquisador norte americano não é desmerecedor, pelo contrário nos alerta para um fato que tem se tornado corriqueiro: a banalização da terminologia barthesiana. Conceitos com *studium* e *punctum* tem se difundido pelos mais diversos tipos de trabalhos acadêmicos ao ponto de se vulgarizarem e “congelarem”, como nos diz Batchen, naquilo que Barthes mais detestava: a *doxa*. Felizmente, uma obra como a de Barthes não se esgota facilmente e paralelamente a essa popularização muitos outros trabalhos dignos de nota tem proliferado.

A Câmara Clara tem como elemento central, a questão referencial da fotografia. Mas, mais do que isso, Barthes reafirma na *Câmara Clara* a sua busca da escritura individuante. Não é por acaso que muitos críticos da obra, a acusem de ser demasiadamente emotiva e subjetiva. Como nos diz Entler, mais do que construir uma teoria, Barthes “prefere falar da experiência de estar diante de algumas imagens” (ENTLER, s/d, p. 5). Não podemos negar que temas como a relação da fotografia e da morte, do tempo relacionado à criação, à representação e ao consumo dessa imagem, também estejam presentes. Contudo, o que Barthes se pergunta (e nisso ele antecipa uma certa tendência ontológica que fará moda nas academias posteriormente) qual é o *noema* da fotografia. Para dar conta do que seria o fenômeno fotográfico, Barthes parte do espanto que o atormenta: o dar-se conta da inevitável necessidade do objeto para que a fotografia possa existir; essa relação umbilical entre o signo e o referente. Para isso, Barthes não se coloca como um observador objetivo, onisciente, mas como um ser afetivo, diante de imagens que lhes remetem a afetos.

Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente

alguns corpos (...) Aceitei então tomar-me por mediador de toda a Fotografia (...) Eis-me assim, eu próprio, como medida do “saber” fotográfico (BARTHES, 1984, pp. 19-20).

Essa mediação emotiva e corporal justificada por Barthes, o leva a considerar o signo fotográfico no plano do real. Aliás, por mais incomoda que seja essa conclusão para qualquer semioticista, este será o cerne e sustentáculo de toda a argumentação barthesiana na *Câmara Clara*. Numa longa e poética explanação, ele afirma sua opção pelo realismo:

Hoje, entre os comentaristas da Fotografia (sociólogos e semiólogos), a moda é a da relatividade semântica: nada de “real” (grande desprezo pelos “realistas” que não vêem que a foto é sempre codificada), apenas artifício: *Thesis*, não *Physis*; a Fotografia, dizem eles, não é um *analogon* do mundo; o que ela representa é fabricado, porque a óptica fotográfica, está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional uma effigie bidimensional. Esse é um debate em vão: nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da Fotografia não está de modo algum na analogia (traço que partilha com todos os tipos de representações). Os realistas, entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham influir na sua leitura - , não consideram de modo algum a foto como uma “cópia” do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que o fato possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepe-se ao poder de representação (ID., *op. cit.*, pp. 130-132).

Paralelamente a isso, não podemos deixar de nos deter na maior contribuição que a obra *A Câmara Clara* deixou como legado: os conceitos de *studium* e *punctum* (termos esses que retomaremos adiante na ligação haikai-fotografia). *Studium* e *Punctum* são conceitos básicos na obra barthesiana. Vejamos a seguinte colocação:

[...] eu constatava que algumas (**fotografias**) provocavam em mim pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse o tema); e que outras, ao contrário, me eram de tal modo indiferentes, que a força de vê-las se multiplicarem, como erva daninha, eu sentia em relação a elas uma espécie de aversão, de irritação mesmo (ID., *op. cit.*, p. 31).

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

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (ID., *op. cit.*, pp. 45-46).

Barthes nunca se colocou de forma a desprezar o *studium*, pelo contrário, como vimos em seus trabalhos sobre fotografia anteriormente publicados é desse conhecimento que o semioticista francês se vale para julgar não só as fotografias, mas as imagens em geral. De qualquer forma o *studium* é previsível, repetitivo. Leda Tenório da Motta, num momento de sutil ironia nos diz: “O “*studium*” parece reconduzir o enfaro hamletiano, quatro séculos depois, com o sujeito melancolizado posto agora diante de uma outra mídia” (MOTTA, 2011, p. 184).

De outro lado o *punctum* é a virtude presente em algumas imagens que as torna reféns da emotividade. Esse elemento emotivo é de difícil descrição, mesmo originando-se da própria imagem o *punctum* tem um poder atrativo que ultrapassa as descrições: espécie de ação conotativa que relaciona emotivamente o leitor ao signo fotográfico. Metaforicamente pode ser relacionado a uma ferida, a um corte, a um grito, um detalhe. O *punctum* é o sentido obtuso. Algo que dificilmente se pode compartilhar. Ronaldo Entler nos diz que “nesta ordem de relação, ele já não é senhor dos processos que desencadeiam” (Entler, s/d, p. 7). O *punctum* funcionaria como um catalisador de emoções incontroláveis, o “detalhe que leva ao afeto” (Motta, 2011, p. 31). Sem compromisso com a significação, o *punctum* é fantasmático. Barthes durante todo o percurso da *Câmara Clara* irá distribuir inúmeras definições de *studium* e *punctum*. Claramente o *punctum* é o preferido de Barthes. Ele aparecerá em muitos de seus comentários a respeito das fotografia que ilustram o livro, mas é numa imagem apenas descrita verbalmente, a foto do *Jardim de Inverno*, onde sua mãe recentemente falecida, aparece ao lado de seu irmão num momento da infância de ambos, que o *punctum* ganha realmente seu devido lugar. Não nos cabe aqui, contudo, discutir o *punctum* com relação a essa *quase-imagem* em particular. Por ora vejamos algumas definições do próprio Barthes:

O *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado (...) Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica (BARTHES, 1984, pp. 71-73).

Palavras como “detalhe”, “mal educado”, “indiferença ao saber cultural”, “não ser mais um signo, mas a coisa mesma”; fazem parte do repertório barthesiano para definir o *punctum*. Barthes, contudo, numa palinódia a suas afirmações sobre o *punctum* no início do

livro, vai na segunda parte da obra desistir de encontrar o noema fotográfico em todas as fotografias, para se dedicar apenas a uma: a fotografia do *Jardim de Inverno*. O que Barthes vê nessa foto, é indescritível, é a manifestação mais terrível, por assim dizer, do *punctum*. Para Barthes, a partir da visão dessa imagem, a fotografia ganha um outro tipo de *punctum*. “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso foi*”), sua representação pura” (ID., *op. cit.*, p. 141). Essa afirmação “*isso foi*” é crucial no desenvolvimento das reflexões barthesianas sobre o meio. A fotografia, para Barthes, passa então a conjugar quase que concomitantemente as manifestações temporais do passado, presente e futuro. Mas é o certificado de presença, a coisa necessariamente real colocada diante da câmera, que gera esse assombro em determinadas fotografias: a atestação da promessa inevitável da existência e conseqüentemente da morte. Aliás esse tema do luto *punctuante* na obra de Barthes tem sido bastante explorado por autores com Dubois, Schaeffer, Rouillé, Batchen, Sontag, Krauss etc. Não obstante o conceito de *punctum* pode gerar outros tipos de análises interpretativas sobre o fazer fotográfico, inclusive nos permite voltar ao centro de nossas atenções que é a busca do cruzamento entre haikai e fotografia. Para Rodrigo Fontanari se Barthes insiste em equiparar a fotografia e o haikai é por atribuir-lhes “a mesma propriedade de matar a linguagem e captar o instante” (FONTANARI, 2012, p. 187). Essa capacidade, de ambas as linguagens fragmentarem individualmente seus objetos numa espécie de silêncio semântico, permite compará-las segundo o pensamento barthesiano. Nas palavras do próprio Barthes:

Minha proposta é que o haikai se aproxima muito do noema da fotografia: Isso foi(...) Portanto, minha proposta de trabalho é que o haikai dá a *impressão* (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, absolutamente (BARTHES, 2007, pp. 112-113).

Ou seja, uma fotografia para ser comparada a um haikai, deve ser uma fotografia *punctuante*. O Neutro deve fazer-se sentir nesta imagem. Elemento sem o qual a fotografia se torna “comum”, “rasa”, “repetitiva”, “tediária”, “tornitruante”. Não obstante as diferenças, fotografia e haikai tem muitas características em comum. Se, como vimos, no *Império dos signos*, Barthes já acenava para essa possível ligação, é a partir do conceito de “*isso foi*”, que tais comparações começam a ganhar mais intensidade. Em 1970, Barthes já havia notado a capacidade do haikai de chegar ao extremo da síntese, do apontamento, da designação. O haikai, uma espécie de índice, segundo Barthes, “reproduz o gesto designador da criança

pequena que aponta com o dedo qualquer coisa (o haikai não faz acepção do assunto), dizendo apenas: *isto!*”. A semelhança com a atestação de existência fotográfica é inegável. Na *Câmara Clara* vemos a seguinte afirmação de Barthes relacionando a fotografia ao “gesto da criancinha que designa alguma coisa com o dedo e diz: *Ta, Da, Ça!*”⁷ Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais” (BARTHES, 1984, p. 14). Podemos citar um haikai, escrito a mais de trezentos anos (mas extremamente contemporâneo), de Bashô, como exemplar desta ligação:

matsushima, ah
ah, matsushima, ah
*ah, matsushima*⁸

ou então, nas palavras de Teishitsu,

“isto, isto”
foi tudo o que pude dizer
diante das flores do monte Yoshino⁹

Tanto haikai quanto fotografia agem como índices, traços do real. Ambas as formas representativas dependem do objeto real disposto, num caso na forma de signo verbal, no outro, como emanção luminosa do referente diante de uma superfície sensível. Tanto em um quanto no outro, nada a acrescentar, tudo está posto, indefectivelmente. Não há narrativa no haikai, assim como na fotografia há apenas o raptó do instante. Essa irreducibilidade, essa desnecessidade interpretativa, significativa, tão exigente às nossas formas de poesia, reduzem-se ao apontamento, ao apontar: “isso foi”. Esse aspecto é percebido por Barthes na *Câmara Clara*:

Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim, um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório) (...) o que a ação química desenvolve é o indesevolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é

⁷ Para Júlio Castañon Guimarães, tradutor da *Câmara Clara* para o Brasil, “enquanto os dois monossílabos iniciais são desprovidos de significado, o último corresponde à contração do pronome demonstrativo francês *cela* “*isso*”.

⁸ Matsuo Bashô. In: Paulo Laeminski

⁹ Teishitso. In: Roland Barthes. *A preparação do romance Vol.1*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 165.

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 Haiku nem a Foto fazem sonhar (BARTHES, 1984, pp. 77-78).

Essa citação nos permite aprofundar a proposição deste trabalho. Haikai e fotografia são aqui tomados como equivalentes. Esse “estalo” que permite tal equivalência, o *satori* visual ou verbal, é o *punctum* manifestando-se. Esse aspecto detonador, que impede a linguagem semântica de se exprimir, Barthes irá chamá-lo também de *Tilt*, mas poderíamos defini-lo como *satori* (nos valendo de um termo oriental caro a Barthes). Ambas as formas são representativas de uma espécie de “iluminação” para usarmos um termo aproximativo comum no universo religioso ocidental. Mas, mais que uma “iluminação”, o “*tilt*” ou *satori*, seria uma espécie de abdução emotiva e sensorial. Uma forma de *heureka* onde encontramos o sentido das coisas sem a necessidade da verbalização. É ser tocado por algo ou alguma coisa numa plenitude, numa explosão mental. Podemos compará-lo ao despertar, ao acordar depois uma longa escuridão. Octavio Paz define esse estado, comparando-o aos instantes de meditação e contemplação: “é um não ser no qual, de alguma maneira, dá-se o pleno ser. Plenitude de vazio” (PAZ, 1996, p. 162). Para Barthes o *tilt* corresponde, também, ao *isso foi*. A beleza de um haikai, tanto como de uma fotografia, se dá justamente em seu talento para silenciar as metalinguagens, como num “cubo” minimalista de Thony Smith. Forma de registrar rapidamente, em apenas três versos, as manifestações do presente, se coloca dessa maneira em diálogo direto e adequado às definições do *punctum* barthesiano. Segundo Rodrigo Fontanari, para Barthes o *tilt* corresponde “à “sacudida mental” (*satori*). É a ela que se deve a idéia de anti-representativo. Em outras palavras, há um bloqueio da linguagem desencadeando uma única fala possível: é isso!” (FONTANARI, 2012, p. 32). Essa anti-representação, o episódio, o momento em sua absoluta intensidade e ausência de narratividade, leva Barthes a descobrir no haikai e na fotografia uma válvula de escape ao “mundo ultra significado, mais que significado”, a esse “inchaço conotativo” (MOTTA, 2014) que tanto aborrece o mundo contemporâneo ocidental. Local de suspensão do pensamento histórico-linear, onde espaço-tempo parece comungar silenciosamente, afastado da verbosidade e do logocentrismo cartesiano. Caderno ou câmera, o haicaista e o fotógrafo se encaixam no perfil do *flanêur* baudelairiano, do andarilho vagamundo (Bashô era um). Como não pensar na fotografia de rua, prática cada vez mais esquecida de contemplação; na ação abdução da poesia que desvenda o olhar viciado. Nas palavras de Barthes:

O haikai apetece: quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas “impressões” cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade (em virtude de um duplo mito, um clássico, que faz da concisão uma prova de arte, outro romântico, que atribui um prêmio de verdade a improvisação) (BARTHES, 2007, p. 90).

Improviso e simplicidade, o acaso acontecendo, contingente, e sendo captado por uma câmera ou pelo flash verbal do haikai. Ambos se dão por inteiro, recortes precisos da incerteza da vida. Como dissemos anteriormente, nos referindo ao sentido obtuso, se a fotografia *punctuante* e o haikai não geram um sentido, tampouco estão ao lado da ausência de sentido. Barthes afirma:

“Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos” (ID., *op. cit.*, p. 91).

Haikai e *punctum* se colocam para além das retóricas, dos comentários, das verborragias. “A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tornitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “discrição”, mas de música” (BARTHES, 1984, p. 84). Essa característica quase mágica, alquímica das duas formas *sígnicas*, dá, tanto à fotografia quanto ao haikai uma “aura” de pureza que se justifica unicamente no seu estatuto de existência. Foto e haikai parecem tocar emotivamente Barthes por permitirem-no se afastar do ruído, da incessante corrida pelo significado, do *blábláblá*, da feira, da *doxa*. Como ele mesmo dizia: “Técnica, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte”etc. : nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar à consciência afetiva” (BARTHES, 1984, p. 85).

A obra de Roland Barthes foi muitas vezes rotulada de inqualificável, de ser incongruente, fragmentária, subjetiva demais e não-formalizada dentro de parâmetros filosóficos e/ou semióticos. Um “peixe fora d’água” que se arriscou, a nosso ver, propositadamente fora dos limites impostos pela academia e pelo bem-pensar de sua época. Barthes flertou com o estruturalismo, marxismo e existencialismo sem ter, contudo, abdicado de sua independência estética e emotiva de se relacionar com a linguagem. O signo, num sentido mais amplo (como pretendido por Saussure), abarcava para o pensador francês, não apenas a palavra, apesar da palavra ser sua senda, mas tudo aquilo que pudesse existir com força ou ternura a ponto de lhe fisgar a atenção intelectual. Barthes flanou por toda uma vasta rede de possibilidades híbridas em que os signos, criaturas significantes, multiplicavam-se

num mundo onde o estatuto da certeza, *cogito*, predominantemente cartesiano parecia não dar conta das contradições: mente *x* objeto, razão *x* sensação, realidade *x* mito, sim *x* não. A eliminação, ou a tentativa dessa eliminação, dos contraditórios, tão festejados no mundo ocidental, parece ter sido, pelo contrário, a busca de Barthes: do grau zero, ao neutro, passando pelas mitologias, o satori oriental e o luto fotográfico: maneiras de dizer e se construir o cético: o Neutro. Barthes sempre buscou a utopia do “grau zero”, da neutralidade significa em sua obra: de certa forma tanto a fotografia como o haikai contemplam esse desejo quimérico do olhar sem a fome da definição.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. **A preparação do romance Vols. 1 e 2**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes – uma biografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FONTANARI, José Rodrigo Paulino. **Roland Barthes e a Fotografia – A verdade da máscara**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2012.

_____. **Marshal McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai**. Londrina: Revista Entretextos, Vol. 11, n. 2.

FRANCHETTI, Paulo & TAEKO DOI, Elza. **Haikai – Antologia e História**. Campinas: Ed.

Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Vida** – 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTY, Eric. **Roland Barthes** – ofício de escrever. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes** – uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras & Fapesp, 2011.

_____. **Barthes e punctum**. Palestra. In: III Seminário de Estética. São Paulo: PUC, 2014.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Lição de Casa**. Pós-fácio in BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Roland Barthes** – O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VERÇOSA, Carlos. **OKU** – Viajando com Bashô. Salvador: Ed. Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1996.