

## Do espanto literário ao espanto fotográfico: o *punctum* barthesiano

### From the Literary to the photographic astonishment: Barthes's *punctum*

Rodrigo Fontanari

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. E-mail: rodrigo-fontanari@hotmail.com

#### Resumo:

Este artigo constitui-se de notas para o acercamento das raízes literárias da noção barthesiana de *punctum*. Entendendo a literatura enquanto fotografia, pretende-se demonstrar que essa noção já estava sendo antevista, de certa maneira, nos ensaios críticos dos anos de 1950, de Roland Barthes. Dessas notas espera-se encaminhar o argumento de um entendimento da literatura fotográfica do vanguardista francês, não por acaso cineasta, Alain Robbe-Grillet, sem continuidade.

#### Palavras-chave:

Literatura; Fotografia; *Punctum*; Roland Barthes; Alain Robbe-Grillet.

#### Abstract:

The article consists of notes for the approach of the literary roots of Barthes' notion of *punctum*. Understanding literature as photography, it intends to demonstrate that this notion was already being drafted, in a certain way, in the critical essays of Barthes in the 1950s. These notes are expected to forward the argument of an understanding of the photographic literature of a French *avant-garde* and not by chance filmmaker Alain Robbe-Grillet without continuity.

#### Keywords:

Literature; Photography; *Punctum*; Roland Barthes; Alain Robbe-Grillet.

## 1 As raízes do *punctum*

Muitos leitores um pouco apressados da obra de Roland Barthes ao pretender discutir a questão da literatura enquanto fotografia e, por consequência, estender as prerrogativas da noção de *punctum* fotográfico ao universo das palavras, acabam por compreender equivocadamente a pungência das imagens reivindicada pelo semiólogo francês. Ora, sabe-se, numa leitura que toma seriamente cada palavra, cada frase, cada termo de *A câmara clara* (1984), que *punctum* é esse operador barthesiano que vem

sacudir e produzir um curto-circuito na crítica, isto é, na metalinguagem, fazendo silenciar a tagarelice circundante, uma vez que o signo não se fecha completamente: o significante não encontra o repouso tranquilizante do significado. Tanto que Jean-Pierre Richard, em *Roland Barthes, dernier paysage* (2006), nota que, o interessante na noção de *punctum*, para além de unir sugestivamente sob o mesmo termo tanto a acepção de *dor da incisão* quanto de *pathos*, é a acepção de “fracasso mesmo a dar, ou a fabricar um sentido” (RICHARD, 2006, p. 27) que, no limite, é por ele evocado.

Antes de mais nada, é necessário voltar cuidadosamente às raízes literárias dessa noção barthesiana.

## 2 A pungência da literatura

Aliás, apesar de ser um conceito estabelecido para o campo das imagens técnicas, o *punctum* – aquilo que “parte da cena como uma flecha e vem nos perfurar” ou ainda “esse acaso que, nela [na fotografia], me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46) – flerta com a literatura, já que, para o olho semiológico de Barthes, certas fotografias são como poemas curtos e breves. Mais especificamente, podem, notadamente, ser equiparadas ao poema japonês, o *haikai*, em que as palavras do poeta voltam à pura designação sem acontecimento nem comentário. Sobre o *haikai*, escreve o filósofo e erudito poeta francês Paul-Louis Couchoud (2002, p. 25), não se trata de uma inscrição, mas de “um simples quadro de três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro (*touche*), uma impressão”. A impressão não é aí transformada em descrição pelo poeta.

A forma do *haikai* constitui o modelo de apreciação da imagem fotográfica. Tal qual num *haikai*, escreve Barthes em *A câmara clara*, as fotos pungentes ou *punctuantes* aproximam-se da forma de notação do *haikai*, pois aí “tudo é dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica”, isto é, nada “pode transformar-se, apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente)” (BARTHES, 1980, p. 78). Assim, tanto o poeta quanto o fotógrafo, por meio de suas práticas artísticas, conseguem suspender a saturação dos discursos e das representações para tocar diretamente o real.

Aliás, essa equivalência não soa estranha se levar em consideração que é da verbalidade que acompanha a imagem que já se ocupava a primeira semiologia barthesiana das imagens, em 1970, num ensaio intitulado *O terceiro sentido*, em que Barthes concebeu uma nomenclatura especial para dizer isso. A nomenclatura óbvia, cujo sentido latino da palavra é aquilo que vem naturalmente ao espírito, ponderando o que vem antes ao espírito é o que pode ser verbalizado. É tudo isso que faz com que um intelectual estruturalista seja um caçador de paradigmas, um investigador de posições verbais e representações de qualquer código. Todavia, o óbvio, por vezes, em certos diretores, pode vir atravessado pelo sentido obtuso que é aquele que vem a mais, como um suplemento, que a inteligência não pode absorver completamente. Não é mais o pensamento que se apropria das imagens, são as imagens que eclipsam ou embotam pensamento. “Há nelas um ar significativo que excede o sentido” (BARTHES, 1990, p. 55), dirá ele nesse ensaio.

Esse par, óbvio e obtuso, estabelecido no ensaio publicado em 1970 e intitulado *O terceiro sentido*, antecipa a dicotomia última cunhada em *A câmara clara*, aquela do *studium* e do *punctum*. Do latim *studare*, o termo *studium* não significa *estudo*, mas de uma *aplicação a algo*, de *gosto por alguma coisa*. Ele pode até ser, para Barthes, atravessado por alguma emoção, mas será sempre um empreendimento sem acuidade ou gume, passará sempre pela “mediação sensata de uma moral ou de uma política” (BARTHES, 1984, p. 46); o *punctum*, substantivo tirado do verbo latino *pungere*, pungir, ferir com objeto pontiagudo, picar, espicaçar. E o verbo do substantivo ponta, ponta aguda. O *punctum* reverbera, no limite, uma representação silenciosa e tanto mais aguda, vindo visar um vasto quadro das fotografias que se traduzem em palavras, um sentido que escapa e não pode ser recuperado por nenhuma linguagem ou para nenhuma linguagem.

Associando os quatro termos, é o que admite Éric Marty, professor de literatura francesa na Universidade de Paris VII e organizador das *Oeuvres complètes* (1993) de Roland Barthes, em sua apresentação do terceiro tomo dessas obras,

Entre os textos da segunda fase do período 1968-1971, sem dúvida, deve-se prestar uma atenção particular ao texto sobre os fotogramas de Eisenstein intitulado ‘O terceiro sentido’, de tal modo ele antecipa as reflexões da última obra, ‘A câmara clara’. O ‘sentido obtuso’ da fotografia, apesar das diferenças, aparenta-se ao ‘punctum’: ele perturba e esteriliza a metalinguagem (a crítica), é indiferente a qualquer roteiro, não

se preenche, mas 'mantém-se em estado de eretismo perpétuo, nele o desejo não desemboca no espasmo do significado, que, de hábito, precipita o sujeito na paz das nomações. [...] Barthes dá então a esse 'sentido obtuso' um equivalente textual: o haiku [...] (MARTY, 2009, p. 173).

Ora, as reflexões são ainda mais complexas se parar para pensar que se trata, em *A câmara clara*, do mesmo movimento de volta à literatura que se vê em *Mitologias* (1989), como fazem alguns comentadores da obra de Barthes ao sinalizar que *O grau zero da escritura* (2004) é a versão literária de *Mitologias*, em que o *segundo grau* da conotação é, nesse livro, conduzido também ao seu *grau zero*.

Pode-se também ousar a jogar com a ideia de que *A câmara clara* é a versão totalmente fotográfica de *Mitologias*, em que Barthes não se satisfaz em apenas denunciar a ultrassignificação (a ampliação de um sistema primeiro) praticada pelas mãos e olhos habilidosos de certos fotógrafos, mas, também, aponta para certas possibilidades fotográficas em que a imagem é conduzida ao seu *grau zero*, à sua infrassignificação (a um estado pré-semiológico da linguagem), isto é, ela espicaça, ou para falar nos mesmos termos de Barthes, a foto *machuca* e não *grita* (BARTHES, 1984).

### 3 O *nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet

Ao retroceder mais um pouco no pensamento barthesiano e observá-lo mais atentamente, é possível mesmo entrever que o espanto fundamental que faz pulsar o conceito de *punctum* já está, de certa maneira, anunciado nos primeiros ensaios críticos dedicados as transformações literárias provocadas pelo descritivo do *nouveau roman* francês.

Explique-se melhor essa aproximação. Trata-se, aqui, mais precisamente, de voltar a uma relação mais antiga em Barthes, aquela entre a fotografia e a escritura por ele dita *literal* ou *objetiva* (a isso voltar-se-á com mais vagar) de um romancista francês que não por acaso também se envolve com imagens técnicas, ao se tornar cineasta, Alain Robbe-Grillet. Como se sabe, Roland Barthes o acolheu no início dos anos de 1950, com particular ardor, chegando a acompanhar o movimento em sua expansão para o campo da cinematografia.

Não se trata aqui – é preciso advertir o leitor – de pretender encaminhar a discussão em torno do velho embate palavra *versus* imagem. Partindo de uma das características logo observada por toda a crítica literária a respeito da descrição do *nouveau roman* francês – a de que ela é puramente fotográfica, ao imobilizar o tempo numa espécie de presente imutável como se de um instante fotográfico consistisse e ao isolar o sujeito de tal maneira que ele possa existir em sua simples aparência (HOLLIER, 1993) –, trabalha-se com a hipótese de que a arte das palavras pode ser capaz de agir como uma arte visual, isto é, singularizar, pela palavra, a reprodução do que se viu, do que se percebeu, sem, no entanto, querer dizer mais do que disse ou fazer o espectador perceber mais do que se dá a ver. Noutros termos ainda, produzir o mesmo *sentido* (e não *efeito*) de espanto a partir de substâncias diferentes.

Apresenta-se, brevemente, o movimento literário francês denominado *nouveau roman*: o “último movimento coeso de vanguarda do romance francês”, como prefere entender o escritor, crítico e professor de literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Silviano Santiago, no prefácio do volume *Por que amo Barthes* (SANTIAGO, 1995). Trata-se de uma tendência muito mais do que um grupo coeso cuja primeira característica é diagnosticada, na França, desde 1938, com a publicação de *Tropisme*, de Nathalie Sarraute (2012). Porém, apenas em meados dos anos de 1958, essa tendência mereceu algum tipo de atenção por parte da crítica. Provocando mudanças em certas técnicas de descrição e de enunciação, nas noções de psicologia do personagem, ocorre nas páginas dos *nouveaux romanciers* um influxo narrativo. Através da descrição pura de objetos inanimados a partir da frieza calculada de seus narradores emocionalmente distantes, transforma o romance na literatura da pura constatação.

Há, ao menos parece possível de assim pensar, a possibilidade de entrever, já nos primeiros ensaios críticos, escritos em meados dos anos 1950, e, posteriormente, reunidos no volume *Crítica e verdade* (2007), o delineamento literário do que, tempo mais tarde, viria a ser denominado de *punctum*. Alguns dos ensaios reunidos nesse volume visam recepcionar o *nouveau roman*, notadamente, os primeiros romances do romancista-cineasta Alain Robbe-Grillet. São eles: *Les gommages* (1954) e *Le voyeur* (1955), em que o crítico literário enquanto semiólogo da escola de Saussure se encanta pela descrição dita *neutra* ou *branca*, de Alain Robbe-Grillet – e pela necessidade dos

romancistas dessa tendência em apreender o mundo pelo sentido da visão; o que rendeu a esse grupo de escritores, por parte da crítica, a denominação de *escola do olhar*. E, nesse ponto, a escrita desses primeiros romances robbe-grilletianos são exemplares. Ao voltar o olhar inteiramente lavado de qualquer desejo ou necessidade de sobrepor às coisas do mundo uma centelha de sentido, desnuda-se um real inteiramente disposto pela aparência em que os objetos se revelam espantosamente foscos, sem qualquer carga de significação ulterior. Eis aí o espanto que se derrama sob a literatura de Robbe-Grillet.

Não se está, é possível imaginar, nem um pouco distante daquele mesmo espanto intuído nas páginas de *A câmara clara*, diante de certas fotografias, que Barthes nomeia de imagens pungentes. Imagens cuja forma retém “*apenas a coisa exorbitada*”, que “*enche de força a vista*”, pois, “*nela nada pode se recusar, nem transformar*” (BARTHES, 1984, p. 136).

O mesmo ocorre com o trabalho romanesco de Robbe-Grillet, cuja descrição de uma fatia de tomate, por exemplo, produz em Barthes as seguintes notas: “*não remete a nenhuma transcendência*”. Ela é “*descrita de tal modo que não pretende provocar nem desejo, nem repulsa, e não significa nem a estação, nem o lugar, nem mesmo a comida*” (BARTHES, 2007, p. 103). Assim, encontram-se, nos primeiros romances robbe-grilletianos, “*pontos de opacidades*” que criam “*resistência (muda) ao desejo que anima e arrebatada toda leitura*”, arremata, por fim, o crítico francês (BARTHES, 2007, p. 103).

Volte-se à letra do texto de Barthes, atendo-se àquelas notas disparadas pelo crítico ao alvejar os primeiros romances de Alain Robbe-Grillet. Em 1954, na revista *Critique*, Barthes envia o bastante conhecido ensaio intitulado *Literatura objetiva*, dedicado sobretudo ao romance *Les Gommès*, de Robbe-Grillet. Essas páginas que discorrem não apenas sobre o lugar expressivo que os objetos passam a ocupar no romance robbe-grilletiano, mas, giram em torno de acentuar as diferenças entre as descrições desse *nouveau romancier* em relação àquela narrativa realista tradicional. E para começar a ressaltar o caráter visual ou ainda fotográfico dessa descrição moderna de Robbe-Grillet, Roland Barthes oferece ao seu leitor, na epígrafe de seu texto, a definição da enciclopédia *Le Littré* do adjetivo *objetivo* que é evidenciado no

seguinte trecho: “vidro *objetivo*, vidro de uma luneta destinada a ser dirigida para o lado do objeto que se quer ver” (BARTHES, 2007, p. 81, grifo nosso).

A descrição do romancista Robbe-Grillet cruza-se com o gesto mesmo do fotógrafo; como se o tecer do texto sobre a página em branco, fizesse alusão a essa arte que emoldura, enquadra o objeto: a fotografia. Tal gesto torna, logo nota Barthes, a descrição antológica: o objeto perde toda função e toda substância, transformando-o puro *espetáculo*. É nesse ponto que o descritivismo moderno difere do realismo tradicional, enquanto nesse os “objetos têm formas, mas também odores, propriedades tácteis, lembranças, analogias, em resumo pululam de significações”, naquele, pela *óptica* de Robbe-Grillet, questiona-se os objetos, ao retirar deles toda “derivação lírica” para restituir-lhes sua “magreza essencial” (BARTHES, 2007, p. 83), esgotando-o em sua pura descrição.

O *nouveau roman* robbe-grilletiano, continua a sublinhar Barthes, conduz a linguagem a uma espécie de rebaixamento de sua *eloquência*, “não por uma submissão a uma medida retórica”, mas “porque o objeto não tem outra resistência senão a de suas superfícies”, sendo, portanto, “sugestivo apenas com relação a si próprio” e por isso mesmo, “não arrasta seu leitor para um *alhures* funcional ou substancial” (BARTHES, 2007, p. 84). Os objetos são aí, finalmente, levados a um *silêncio* que não é da ordem *do alusivo* ou *do sacral*, mas se funda “no limite do objeto, não no seu além”, termina por notar Barthes (2007, p. 83).

Importa ainda dizer que as análises descritivas de Alain Robbe-Grillet “minuciosas, pacientes”, como prefere lê-las Barthes, corroem o objeto ao atacar “aquela película adjetiva” sobreposta pela arte clássica com a finalidade de “levar o leitor à euforia de uma unidade restituída” (BARTHES, 2007, p. 85). Ao destruir essa *película adjetiva*, o *nouveau romancier* desfaz a “carapaça do objeto”, suprimindo assim “todo “engajamento humoral” (BARTHES, 2007, p. 85) em relação a ele.

Vão nessa mesma direção as linhas de outro ensaio não menos conhecido de Barthes cujo título é *Literatura literal*, publicado no ano seguinte, em 1955, na mesma revista *Critique*, em que o termo *literal* faz ressoar aquele mesmo *silêncio* entrevisto em *Les gommages*, porém, em *Le voyeur*, a história “não há mais nenhuma qualificação” e portanto, “os dados da história [...] reduzem-se a alguns objetos aparecidos pouco a

pouco do espaço e do tempo sem nenhuma contiguidade causal declarada”, assinala por fim Barthes (2007, p. 95).

No terceiro e último ensaio, *Conclusões sobre Robbe-Grillet*, o crítico literário passa em revisão sua posição em relação à obra do romancista, brinda seus leitores com a seguinte nota: “Todo romance é um organismo inteligível de uma infinita sensibilidade: o menor ponto de opacidade, a menor resistência (muda) ao desejo que anima e arrebatada toda literatura, constitui um *espanto* que se derrama sobre o conjunto da obra” (BARTHES, 2007, p. 103).

Essa nota de Barthes torna-se admirável, na medida em que escrever não consiste em nada afirmar, mas antes, em passar esse espanto fundamental, que não se funda em outra coisa senão na exclusão de “toda derivação lírica” – expressão de Barthes (BARTHES, 2007, p. 76) ao se referir ao método robbe-grilletiano de abordagem do material literário. Esse espanto de que fala Barthes a respeito das descrições secas e frias de Robbe-Grillet pedem para serem remetidas àquela mesma leitura espantosa reivindicada pelo semiólogo, quase 30 anos mais tarde, em *A câmara clara* à certas fotos pontilhadas ou pontiagudas. Uma leitura que é “ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera” (BARTHES, 1980, p. 77).

#### 4 De volta ao Grau zero

Ora, se não soa estranho colocar lado a lado as fotografias pungentes e as descrições frias do *nouveau romancier*, de Alain Robbe-Grillet, essa aproximação não é gratuita. Ela apenas se confirma possível quando é apreendida como uma perspectiva renunciada em seu livro de 1953, *O Grau zero da escritura*. Tanto a escritura robbe-grilletiana quanto a foto *punctuante* são atingidos pela utopia do *grau zero* ou da escritura *branca, neutras*, conforme a reflexão barthesiana, entendendo por *grau zero* “uma zona vazia na qual a palavra, libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais” (BARTHES, 2004, p. 65). Refere-se a esse momento em que se reencontra, na palavra, “a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade” (BARTHES, 2004, p. 65). Em outros termos, a palavra “perde voluntariamente qualquer recurso à elegância ou à ornamentação”. A linguagem em



seu *grau zero* é, por fim, uma forma de “existir de um silêncio” (BARTHES, 2004, p. 66).

Através de toda a reflexão sobre as formas romanescas e sua designação por meio de uma oposição clássica *versus* moderna, que é, no limite, o que Barthes faz em *O Grau zero da escritura*, o semiólogo fornece, então, um modelo de apreciação e de leitura de outras artes, fazendo da literatura a referência primeira na elaboração de critérios de apreciação de outras linguagens artísticas.

Como se sabe, desde a publicação dos ensaios críticos reunidos em *Crítica e verdade*, que Roland Barthes vai enveredar por uma literatura cujo sentido é por ela suspenso. Aliás, é essa a tônica da noção de *grau zero*, que é bem sugerida nessa entrevista de 1961, para revista *Tel Quel*, intitulada *Literatura hoje*. A literatura moderna não oferece ao leitor uma resposta para o mundo, mas, ao contrário, ela devolve ao leitor um mundo em forma de pergunta. Pergunta construída não no sentido de tentar saber qual é o mundo ou se o mundo tem sentido, mas somente em apontar, designar: “eis o mundo: existe sentido nele?” (BARTHES, 2007, p. 74). A literatura torna-se um sistema de *significante decepcionante*, na medida em que a resposta não está dada na própria pergunta. E toda a arte de Robbe-Grillet, sinaliza Barthes (2007, p. 104), “consiste justamente em *decepcionar* o sentido ao mesmo tempo que o abre”. Até porque, completa o crítico-semiólogo, a obra deve se deter no justo momento em que “ela vai significar alguma coisa, no momento em que, de pergunta, ela vai transformar-se em resposta; é preciso construir a obra como um sistema completo de significação e entretanto, que essa significação seja desiludida” (BARTHES, 2007, p. 75).

As coisas tornam-se ainda mais complexas se pensar que a literatura enquanto fotografia, sob a óptica barthesiana do *punctum*, não busca de modo algum dizer mais do que se quer dizer, nem mesmo, pretende fazer o leitor perceber mais do que se está dito, como se pode acreditar numa leitura rasa de *A câmara clara*. Pelo contrário, tanto as noções de literatura *objetiva* ou *literal* como também a concepção de *punctum* fotográfico, ambas visam a descrever objetos sem “valor ontológico”, que o conduz a “uma espécie de silêncio de significação” (BARTHES, 2007, p. 104).

Se a literatura, aos olhos de Barthes, pode ser equiparada à fotografia, é porque, tal como a imagem fotográfica, o *nouveau roman* robbe-grilletiano entrega ao

espectador, “uma presença imediata no mundo – uma co-presença; mas essa presença não é apenas da ordem política (‘participar dos acontecimentos contemporâneos pela imagem’), ela é também da ordem metafísica” (BARTHES, 1984, p. 126-127).

São essas pequenas centelhas do acaso que chamuscaram a placa sensível de sais de prata que abrem a imagem para um *para além* do que se dar a ver, mas que, ao mesmo tempo, essa mesma abertura é incapaz de produzir qualquer possibilidade de jogo retórico. Tal *fracasso* da linguagem está dado na própria legenda atribuída por Barthes à foto de André Kertész intitulada *Ernest*, pois, como comenta o crítico-semiólogo: “É possível que Ernest ainda viva hoje em dia: mas onde? Como? Que romance!” (BARTHES, 1984, p. 126). São indagações que se abrem diante da imagem e que o leitor/espectador é incapaz de fornecer uma resposta assertiva para aquilo que se dá a ver, restando-lhe apenas deslizar o olhar sobre a superfície da imagem.

Portanto, revendo ainda a obra barthesiana em perspectiva, isto é, de *A câmara clara* ao *O Grau zero da escritura*, a literatura só poderia existir enquanto fotografia, se ela fosse capaz de silenciar o desejo e a necessidade do comentário, o que é, obviamente, todo o contrário de um querer dizer mais do que foi dito. Não à toa, o próprio conceito de *punctum* se define num “ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio” (BARTHES, 1984, p. 124). Com isso Barthes coloca, por sua vez, a literatura e a fotografia na contramão da memória involuntária posta em jogo na catedral rememorativa que é *Em busca do tempo perdido* (1913/1927), de Marcel Proust. Pois, não por acaso, nota ainda Barthes, em *A câmara clara*, “a Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 1984, p. 123).

Por isso mesmo, na aula de 27 de janeiro de 1979 de *A preparação do romance*, Barthes interpreta a escritura do *haikai* como uma forma de “encontrar (e não reencontrar) o Tempo [...] salvo imediatamente = concomitância da anotação (da escrita) e da incitação: fruição imediata do sensível e da escrita” (BARTHES, 2005, p. 100). Trata-se de uma espécie de *tilt*, noutras palavras, de um “tinido breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por uma coisa”, que Barthes mesmo resume bem nesta outra frase: “Uma visão sem comentário”. O *haikai* estabelece assim “uma categoria nova e paradoxal: a “memória imediata”, como se o *Notatio* (o fato de anotar)

permitisse lembrarmos imediatamente [...] a memória imediata não prolifera, não é metonímica” (BARTHES, 2005, p. 102).

De resto, pode-se acreditar, como pretende assinalar Marie Gil em sua biografia intelectual, *Roland Barthes, au lieu de la vie* (2012), que o semiólogo encontra no Japão “o ideal de um signo terminal [...] que parar o folhear infinito de um sentido, que vale por ele mesmo” (GIL, 2012, p. 312), conduzindo o signo à condição de *isenção do sentido* através de um discurso perfeitamente legível.

## 5 O detalhe significante

Com isso Barthes elege definitivamente uma forma de escritura que explora o limite do signo, tornando-a um *significante sem significado*. A isso é preciso acrescentar, não se constitui num significante qualquer, mas num *detalhe significante*. Quer-se dizer com isso que toda poética e estética barthesiana vai se interessar pelo *detalhe* concreto, cujo referente pode ser tocado, palpável (*tangibilia*).

No entanto, o *tangibilia* – a palavra que faz ver o próprio objeto – por si só não basta. Esse “flash do referente” (BARTHES, 2005, p. 117) – insistirá Barthes em *A preparação do romance* – não pode ser estereotipado (gasta), para que o que há nele de concreto não se tenha já completamente evaporado. É preciso ser *fresco*, portanto, *forte*. O frescor da linguagem como antídoto ao estereótipo é aliás a reivindicação de Barthes na entrada *O cansaço e o frescor*, de *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), em que começa por nota: “O estereótipo é aquilo que *começa* a cansar-me. Daí o antídoto, alegado desde o Grau zero: o frescor da língua” (BARTHES, 2003, p. 104).

Trata-se aí de uma busca por um signo que designa o sentido sem, no entanto, dizê-lo. Isso não é outra coisa senão todo apelo semiótico do próprio *haikai*. Quem já leu as aulas sobre o *haikai* em *A preparação do romance* sabe que toda poética do *haikai* se volta à captura de um “instante único”, sem “nenhum congelamento”, pelo contrário, procura por um “instante absolutamente fresco: como se comêssemos a coisa anotada, na própria árvore, como um animal que masca a erva viva da sensação”, termina por notar Barthes (2005, p. 101).

Ora, se é o “frescor da linguagem” que é mirado desde sempre na semiologia barthesiana, é porque, antes de tudo, ela visa ao mesmo tempo tanto a “isenção do

sentido” quanto o “arrepio do sentido” (BARTHES, 2003, p. 113). Como deixa sugerido o próprio Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, sua autobiografia em terceira pessoa do singular, o caminho para “isenção de sentido” é o *concreto*, entendido aí naquela mesma acepção da *tangibilia* do *haikai*, isto é, em tudo aquilo que nele permite supor “como resistente ao sentido” (BARTHES, 2003, p. 113). Ao passo que o “arrepio do sentido”, por seu turno, é o *espanto* “diante do natural da frase”, pois, “óbvio se descama, estala a máquina das linguagens se põe em marcha, a ‘natureza’ estremece” (BARTHES, 2005, p. 113). Com outras palavras ainda, o “sentido, antes de se abolir na insignificância, estremece ainda: há sentido, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição” (BARTHES, 2005, p. 113).

Na prática a semiologia barthesiana cruza com uma teoria da leitura proposta na derradeira aula do primeiro ano do curso *A preparação do romance, a crítica do patético*, na medida em que ao não separar o signo do afeto, ela visa reestabelecer o afeto do sentido. E, portanto, diferentemente da análise estrutural, que parte de unidades lógicas, essa crítica parte de *elementos afetivos*, isto é, daquilo que na obra é capaz de produzir *tilt*: reduzir a linguagem a um “dizer que não se pode dizer [...] Nada há a dizer, em suma, a não ser o limite vertiginoso da linguagem, o *Neutro dêitico* ‘isto’” (BARTHES, 2005, p. 165).

Não se está aí referindo a uma “impressão subjetiva, arbitrária”. Tudo isso guarda certa proximidade com instante prenante de Diderot ou instante fecundo de Lessing, em que há uma espécie de condensação de sentido, ou melhor do afeto do sentido, que “arrebata a emoção e a crença do espectador”, pois “as coisas são traduzidas em sua naturalidade, sem comentário”, como já sinaliza ainda Barthes (2005, p. 166).

Privados de toda mediação e acepção cultural, os signos não são ornados de significações, ao contrário, são puras designações, o que provoca uma impossibilidade de interpretação, “nenhuma inferência possível de sentido, de simbolismo” (BARTHES, 2005, p. 164). O arrebatamento emotivo do espectador é então provocado não pelo desvendamento, mas pela “coalescência afetiva”, que faz surgir o ininterpretável, o “último grau do sentido, do *depois do quê, nada a dizer*” (BARTHES, 2005, p. 220).

Uma última palavra a respeito desse arrebatamento emotivo ocorre quando o sentido e não o efeito produz o despertar da emoção dessa forma, dessa força que bloqueia toda a interpretação. Está-se muito próximo dessa emoção que não é nem psicológica nem romântica: o espanto. Estar espantado é estar emocionado (tocado) sem emotividade (sem histeria); tomado de um sentimento sem sentimentalidade.

Esse espanto, esse arrebatamento da linguagem que a semiologia barthesiana busca nas várias formas de artes (da literatura à fotografia), propõe para as artes modernas uma outra prerrogativa de sublimidade ou de sublime bastante diverso de tudo aquilo que as artes clássicas entendiam por essa noção: uma transcendência, descrição de *algo mais* que desagua para além do limite da linguagem e da própria representação. Uma experiência que não pode ser traduzida, ou melhor não encontra seu equivalente no discurso.

Ao fazer referência ao conceito sublime, tem-se consciência de que se está lidando com um conceito estético que perpassa a história e teoria literária e é abordado por diversos autores e esse arco temporal que vai da cultura helenística da Grécia passando pelo neoclassicismo francês do século XVII e desaguando no Romantismo. Um arco temporal impossível de ser abarcado num espaço reduzido deste texto. Por isso interessa apenas sinalizar que de Longino a Kant (1995) o que perdura de certa maneira na concepção de sublime é o seu caráter épico: aquilo que é absolutamente grandioso, que fascina pela sua própria indefinição, pois é possível encontrar reverberações dessa concepção em Longino (1996, p. 18) que o define como “o eco da grandeza da alma”.

O conceito de sublime é, aqui, notadamente compreendido à luz da releitura do desconstrucionista americano Thomas Weiskel, em *O romântico sublime*: “a alegação essencial do sublime é a de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano” (WEISKEL, 1994, p. 17). O “momento sublime” funda-se sobretudo pelo “exagero emocional” que “sustenta uma ilusão, uma união metafórica com o criador que suprime a inferioridade de nossa condição de meros ouvintes”, como nota Weiskel (1994, p. 18).

De volta ainda ao *punctum*, é preciso lembrar que esse conceito barthesiano não é atingido por nem um tipo de “exagero emocional”. Todo seu sentido nasce do que Barthes mesmo nomeia de “momento do intratável”, aquele em que “não se pode

nem interpretar, nem transcender, nem regredir” (BARTHES, 2005, p. 221). Toda sua pungência repousa num dizer que não se pode dizer. Está-se diante de um outro regime estético em que a sublimação se revela por meio de uma zebrura emocional e sensual: um traço mínimo, porém não isento de significação. Um querer-dizer que faz um apelo ao sentido, mínimo e sem barulho (uma ausência de sentido preciso).

Trata-se de um sublime sem heroísmo, como se espera de um Roland Barthes também cultor de Bertold Brecht, para evocar essa outra linha de influência bem conhecida e também pertencentes às articulações literárias do *punctum*, uma vez que, como se sabe, é como o teatro brecheteriano que Barthes começa a desconfiar do excesso de teatralidade do sentido nas representações ao não se fixar em seus extremos: nem da comoção; nem da não-comoção – permanecendo num entre. Um sublime que flerta com um gesto minimalista e que remete, portanto, a concepção mesma de *Neutro* barthesiano (BARTHES, 2003) – válida tanto para as artes verbais quanto as não-verbais –, a recusa ao dogmatismo, repousando toda forma de linguagem num estado intermediário livre de todo peso do sentido, destinada a burlar o sistema de signos. Pois, nas palavras de Roland Barthes (2003, p. 18), o neutro busca “exonerar o sentido”, isto é, “remover, burlar o paradigma, suas cominações, suas arrogâncias”. Eis o sublime barthesiano.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A preparação do romance**. Da vida à obra. v. I. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Grau zero da escritura**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Óbvio e obtuso**. Ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **O neutro**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GIL, Marie. **Roland Barthes, au lieu de la vie**. Paris: Flammarion, 2012.

HOLLIER, Denis (org). **De la littérature**. Paris: Bordas, 1993.

KANT, Emmanuel. **Crítica da faculdade de juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTY, Éric. **Roland Barthes: o ofício de escrever**. Tradução de Daniela Cerdeiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

RICHARD, Jean-Pierre. **Roland Barthes, dernier paysage**. Paris: Verdier, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Breve nota explicativa. In: ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo Roland Barthes**. Tradução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

WEISKEL, Thomas. **O Romântico sublime**. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. São Paulo: Imago, 1994.

Recebido em: 17.05.2017

Aceito em: 28.06.2017