

## Sem a fome da definição: o *punctum* e o haikai

Iury Bueno<sup>1</sup>

RESUMO: O presente texto 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.

## Not eager for definition: *punctum* and haiku

ABSTRACT: This article is devoted to a reflection on the possible intersections between photography and haiku found in the work of Roland Barthes, covering the works, which are susceptible to 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 concepts of "punctum" and "neutral" respectively referring to the photographic image and the writing and equally supposed to escape the paradigm of meaning.  
KEYWORDS: Roland Barthes; Semiotics of Photography; Haiku; Punctum; Neutral.

É no início dos anos 1970 que Roland Barthes pela primeira vez se refere à possibilidade comparativa entre fotografia e haikai. Na obra *O Império dos Signos*, afirma: "... o flash do haikai 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". O interesse barthesiano pela cultura oriental, mais especificamente, a cultura japonesa na forma da poesia curta, o haikai, e pela imagem fotográfica, vai se repetir por uma série de obras do mesmo período, que durará exatamente uma década, até o lançamento de seu derradeiro texto em 1980 na forma de *A Câmara Clara*. 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 mitificações construídas por um discurso fortemente ideológico. 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 antíface. 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 nas décadas de 60 e 70 em três textos: *A mensagem fotográfica* (1961), *Retórica da imagem* (1964) e *O terceiro sentido* (1970). 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. Entre outras terminologias que devem ser consideradas, estão os conceitos de óbvio e obtuso, que sustentam a tese do ensaio *O terceiro sentido*. Podemos pensar que nesse texto de Roland Barthes se encontra a semente do que ele conceituará posteriormente como *studium* e *punctum* na *Câmara Clara*. No *Terceiro sentido*, Barthes faz uma análise de alguns fotogramas do filme de Eisenstein

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail para contato: [iurycbueno@gmail.com](mailto:iurycbueno@gmail.com).

*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 inominável, 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. 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, 2009, p. 50).

Roland Barthes retornará a tratar desse sentido, neutralizante 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, p. 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 extremamente enxuta. Podemos dizer que é uma das menores formas de manifestação poética. Sua estrutura formal é fundada num jogo de palavras de dezessete sílabas distribuídas em três versos. “Toda poesia tradicional japonesa se reduz metricamente à sequência de cinco e sete sílabas, e mesmo a prosa cadenciada das narrativas mantém, como base rítmica, a alternância desses metros fundamentais” (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 10).

Contudo, reduzir o fazer poético do haikai à 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 irá 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 se manifesta. 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; DOI, 2012, p. 20). 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 contêm necessariamente estreito elo com a forma de pensar budista e confucionista.

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. No *Império dos Signos*, Barthes parece perceber o verdadeiro “caminho do haikai” (seu “kadô”): “há um momento em que a linguagem cessa (momento obtido à custa 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). Contudo, algo parece circundar de 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 falarmos sobre os cursos do *Collège de France* e da *Câmara Clara* vamos nos debruçar rapidamente sobre um conceito, poderíamos dizer, um alicerce barthesiano: o Neutro. O Neutro faz-se presente em 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 Neutro encorpria a atitude do cético, do inconformado, do desajustado; mas também serviria de argamassa, elo entre atitudes criativas, sígnicas, que escapariam às cristalizantes fôrmas das estruturas teóricas aceitas como paradigmas. O Neutro como fazer e pensar assistemático. 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 Barthes, o sujeito Neutro não deve temer contaminações. Pensando nessa direção, podemos afirmar 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. Busca de simplicidade com refinamento, não conformismo, liberdade: eis o Neutro barthesiano. 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), despindo-se dos estacionários métodos instituídos para aplicar, de certa forma, uma teoria imaginativo/sentimental a seus assuntos de interesse. No curso *A preparação do romance*, que durou de 02 de dezembro de 1978 a 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 subjetivo e o imaginário, que já tinham assento reservado em toda a obra barthesiana, são aqui escancarados. 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 ver o haikai como uma forma exemplar de alcançar o peculiar em detrimento da totalidade. 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.” E continuando: “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. Para Leyla Perrone-Moisés (BARTHES, 1978, p. 85-86) o que fascina Barthes no haikai é que essa forma poética lhe 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 autoanular. 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 branca*** ou ***todo ano / pensando nos crisântemos / sendo pensado pelos mesmos***. Parece justo dizer, nos valendo das reflexões de Didi-Huberman (2010, p. 56-60) sobre a arte minimalista norte-americana de meados do século 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 sem nada pedir em troca, tocam também o haikai, de certa maneira. 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, 2005, p. 148).

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”, “tonitruante”. 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!*” (BARTHES, 2007, p. 112-113). 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 criança que designa alguma coisa com o dedo e diz: *Ta, Da, Ça!* 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 de Bashô, como exemplar desta ligação: *matsushima, ah / ah, matsushima, ah / ah, matsushima* (LEMINSKI, p. 232); ou então, nas palavras de Teishitsu: “*isto, isto*” / *foi tudo o que pude dizer / diante das flores do monte Yoshino* (BARTHES, 2005, p. 165). 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 emissão 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 rapto do instante. Essa irreducibilidade, essa desnecessidade interpretativa, significativa, tão exigente às nossas formas de poesia, reduzem-se ao apontamento, ao apontar: “*isso foi*”.

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 indesejável, 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 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, p. 77-78).

Haikai e fotografia são aqui tomados como equivalentes. Esse “*estalo*” que permite tal equivalência é o *punctum* manifestando-se. Esse aspecto detonador, que impede a linguagem semântica de se exprimir, Barthes irá chamá-lo também de *Tilt*, mas também de *satori* (valendo-se de um termo oriental que lhe é caro). 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, coloca-se dessa maneira em diálogo direto e adequado às definições do *punctum* barthesiano. Essa antirrepresentação, 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 parecem comungar silenciosamente, afastados da verborragia e do logocentrismo cartesiano.

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, referindo-nos ao sentido obtuso, se a fotografia *punctuante* e o haikai não geram um sentido, tampouco estão ao lado da ausência de sentido.

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 (BARTHES, 2007, p. 91).

Haikai e *punctum* se colocam para além das retóricas, dos comentários, das verborragias. “A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, 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 signícas, 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”.

## 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 de. *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.
- \_\_\_\_\_. *Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai*. Londrina: Revista Entretexos, Vol. 11, n. 2.
- FRANCHETTI, Paulo & DOI, Elza Taeko. *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”. 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.