

Roland Barthes e a fotografia como elemento da aula: imagem, intoxicação, viver-junto

Cristiano Bedin da Costa

cristianobc@ufrgs.br

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Faculdade de Educação

Departamento de Ensino e Currículo

Área de didática e formação de professores

Resumo:

dobra

Em janeiro de 1980, Roland Barthes redige o que deveria ser o seminário Proust e a fotografia. No manuscrito, o desejo de produzir uma fascinação, intoxicar os presentes com um mundo, tal como ele havia sido pelas fotos e Proust pelos originais. Barthes, que encontraria a morte dias depois, indicava assim sua última fantasia docente: um folhear imagens no qual o mestre não evita a própria ausência. Fascinado, ele está condenado ao malogro da expressão, ao soar incerto ou mesmo um tanto chão. Trata-se da construção de uma contemporaneidade: sem hierarquizar saberes, a aula é um viver-junto onde desejo e ritmo singulares encontram seus lugares.

Palavras-chave: Roland Barthes, fotografia, aula, viver-junto.

Durante as primeiras semanas de 1980, Roland Barthes redige 59 laudas do que deveria configurar o seminário *Proust e a fotografia: exame de um fundo de arquivos fotográficos pouco conhecido*. O documento manuscrito, majoritariamente composto de fichas biográficas sobre algumas figuras do universo proustiano fotografadas por Paul Nadar, indica em sua apresentação o objetivo estipulado por Barthes para aquelas sessões de trabalho: produzir uma *fascinação*, ou seja, *intoxicar* os participantes com um mundo, tal como ele havia sido pelas fotos, e como Proust o foi por seus originais. Para tanto, nenhuma pretensão intelectual, nenhum comentário planejado e nenhuma intenção de

encontrar correspondências entre trechos da obra e os personagens de uma vida. Barthes, que encontraria a morte em março daquele mesmo ano, indicava assim sua derradeira fantasia docente: uma espécie de seminário “recreativo”, um *folhear imagens* no qual a figura do professor, que prepara e organiza a *cozinha material* da aula, não deixa de estar um tanto ausente, já que, devidamente intoxicado, nada pode fazer para evitar o malogro da expressão, o *falar ao lado*, o errar o alvo, o soar impreciso, incompreendido ou mesmo *um tanto chão*. Sob vários aspectos, amar é manter a casa vazia, ou, tal como a fórmula barthesiana grafada no manuscrito: estar fascinado = não ter nada a dizer.

*

Proust e a fotografia conclui o arco barthesiano em seus três anos de trabalho no Collège de France, período apresentado na aula inaugural, proferida em 7 de janeiro de 1977, como a idade do *desaprender*, do «deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos». Do ponto de vista didático, tal experiência é denominada por Barthes (2007, p.45) de «*Sapientia*», ou seja: «nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível». Tal como refere Leyla Perrone-Moisés (2012, p.162-170), os cursos e seminários ministrados nesses anos configuram um esforço de constituição de «um ensino não opressivo», da «desconstrução de toda metalinguagem», da «renúncia a um enciclopedismo tornado impossível num tempo de excesso de informações», da «recusa do dogmatismo e, portanto, da própria fala magistral» e, sobretudo, da defesa do que se pode denominar *moralidade da forma*: «uma ética centrada não sobre a conduta em si, individual ou coletiva, mas sobre a linguagem na qual se fundamenta e na qual se efetiva toda conduta humana». Compromisso ético-político, portanto: em entrevista publicada um mês após sua morte, Barthes (2004a, p.504-511) marca a linguagem como o seu «próprio limite», defendendo a ideia de que o intelectual «não pode atacar diretamente os poderes estabelecidos, mas pode injetar estilos de discursos novos para fazer com que as coisas se mexam». Nesse sentido, a escrita, a docência e a pesquisa compartilham essa espécie de compromisso contestador-estilístico, sendo a *retirada* (por meio de formas de expressão,

fantasias e condutas clandestinas, não dogmáticas) uma estratégia intolerável a qualquer forma de poder: «Pode-se enfrentar um poder pelo ataque ou pela defesa; mas a retirada é o que há de menos assimilável numa sociedade». Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, essa tática de errância intelectual é citada como uma verdadeira doutrina interior, denominada «*atopia* (do habitáculo em deriva)» (Barthes, 2003a, p.62). Trata-se de pensar o quanto esse contínuo abandono da própria condição está intimamente ligado ao ideal de uma prática docente que tem como um de seus propósitos centrais neutralizar o poder alojado no próprio discurso magistral¹, sendo então necessário situá-lo não na perspectiva da lei, mas sim do desejo: «o mestre sendo um desejanter, não um guru» (Perrone-Moisés, 2012, p.166), e que assim abdica, o tanto quanto for possível, de exercer qualquer domínio sobre um tema ou sobre seus ouvintes².

*

Fantasia de idiorritmia: o espaço-tempo da aula como um modo especial de viver-junto, ou seja, uma vida em comum na qual o ritmo pessoal de cada participante encontra o seu lugar, uma vez que «a coabitação não exclui a liberdade individual» (Barthes, 2003b, p. 329). O Falanstério, agrupamento utópico idealizado por Charles Fourier, no qual o viver em sociedade não esmaga o ritmo e os desejos de cada sujeito, aparece como uma referência a um sistema idiorrímico de ensino. Opondo o espaço falanstério a seu contrário, que denominará espaço edipiano (espaço repressivo, de exames, interdições e estabelecimento vertical do sentido recomendável), Barthes (2004b, p.413) reserva a si próprio o papel de «liberar a cena onde vão

¹ No limite, o que está em jogo é a construção de um modo de lidar com o saber, ou seja, um *estilo de vida docente*, uma vez que «o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto» (Barthes, 2007, p.41).

² Ao diferenciar a atopia da utopia, Barthes (2003a, p.62) atenta para a necessária relação de dependência da utopia à ordem do sentido já instaurada, uma vez que seu movimento pode ser entendido como um partir *deste* espaço-tempo para *um outro* (desejado, fantasiado). Desse modo, uma ordem atual é aquilo do que ela procede, e é em relação a essa ordem que ela pode constituir sua singularidade, diferenciando-se de modo relativo. Por sua vez, a atopia independe de qualquer dado de realidade, já que qualquer realidade é usada apenas como possibilidade de deslocamento. De certo modo, a atopia configura uma espécie de curto-circuito utópico, ou melhor, trata-se da utopia em seu devir errante, pelo qual já não visa chegar a lugar e tempo alguns, mas apenas deslizar.

estabelecer-se transferências horizontais», uma vez que o que importa (o *lugar do sucesso* do seminário) «não é a relação dos ouvintes com o diretor, mas sim a relação dos ouvintes entre si». Em certo sentido, tem-se aí um zelo e uma atenção comuns funcionando como *ethos* articulador das relações. Nesse cenário, o professor não é nenhum sujeito sagrado, «mas apenas um regente, um operador de sessão, um regulador: aquele que dá regras, protocolos, não leis».

*

Dentro da obra barthesiana, o estudo da imagem – fotográfica, cinematográfica ou pictural – está sempre vinculado ao desejo de estabelecer, tanto para a obra quanto para quem a encontra, um corte e uma zona de contato diferentes daqueles pelo qual a intencionalidade, o significado e sua interpretação estabelecem as condições gerais para a experiência estética. Trata-se do que Italo Calvino (2010, p.84), em um bonito texto escrito na ocasião da morte de Barthes, define como um incansável esforço de coação da «impessoalidade do mecanismo linguístico e cognitivo», a fim de que a «físicidade do sujeito vivente e mortal» possa ser considerada. É justamente nessa tensão, «nesse debate no fim das contas convencional entre a subjetividade e a ciência» (Barthes, 1984, p.19), que podemos encontrar a indicação de uma ética possível: a resistência a qualquer sistema redutor e o compromisso com o singular e o irrepetível, estando a generalização científica e a sensibilidade poética, portanto, necessariamente enlaçadas. Nesse caminho, noções como as de *sentido obtuso*, apresentada através da análise de fotogramas de S.M. Eisenstein, e de *punctum*, presente em *A câmara clara*³, aproximam-se por buscarem dar consistência a essa espécie de significante sem significado que, mesmo estando *presente* na imagem (sinto-o, por ele sou tocado), define-se por estar *ausente* na língua (de que modo dizer, como descrever o que não representa nada?).

*

Na imagem que persiste (a imagem que se mantém de pé ou que simplesmente teima em existir para mim), o que não se esgota, apesar de toda

³ Conjunto de notas sobre a fotografia escritas por Barthes entre 15 de abril e 03 de junho de 1979.

interpretação, de toda intencionalidade e de toda cultura, é essa espécie de sentido errático que recebo sem dar nome, um *a mais* imagético, que não consigo (por mais tempo que gaste) absorver por completo, já que sua existência está justamente ligada a uma espécie de curvatura no sentido evidente. Tal como refere Barthes (2009, p.50), trata-se de uma presença que se estende «para lá da cultura, do saber, da informação», e que faz com que a leitura fique suspensa entre a imagem e sua descrição. Um acento, portanto: dobra com que é marcada a pesada toalha cotidiana das significações e informações.

*

A princípio, o que o universo fotográfico exige é uma aventura solitária. Ao existir *para mim*, uma foto é também o traço de uma singularidade última, espécie de encanto imagético cujo efeito é tanto seguro quanto *incompartilhável*. Nesse sentido – e eis aqui a realidade apresentada nas linhas iniciais de *A câmara clara* –, a foto participa de uma aprendizagem pela qual acabamos por aceitar que a vida, desde que devidamente *experimentada*, é – irremediavelmente – «feita a golpes de pequenas solidões» (Barthes, 1984, p.11). Presença-ausência, eis o jogo e o próprio sentido da câmara clara (ou lúcida): a imagem que não está simplesmente disponível e que se recebe mecanicamente, sem esforços; mas sim a imagem que exige o traçado subjetivo, que se dá a ver também no espaço em branco, *ali onde ela não está* e onde, no entanto, exige ser vista, solitariamente defendida e manualmente inscrita.

*

Em todas as imagens reunidas em *Proust e a fotografia* estão presentes o rosto, o olhar e a roupa. Assim como na quase totalidade das fotos utilizadas em *A câmara clara*, o interesse barthesiano não diz respeito a objetos, mas sim a *um ser*: este, que não sem certa nostalgia constato que viveu e que agora está morto (seja porque realmente já não vive mais; seja porque aquele gesto, aquela silhueta, aquela pose, aquele traje que recebe e envolve, configuram a expressão exata do corpo nesse instante preciso e irretornável). Trata-se, como dirá Barthes (2004a, p.498), de um traumatismo continuamente renovado: «cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não é mais, quer dizer, com a morte». Interessante

paradoxo: enquanto real *autenticação do ser*, enquanto imagem-testemunho de uma existência (no limite, uma comprovação de certa força vital), toda a fotografia consiste em uma dupla exposição de realidade e passado, ou seja, uma forma particular de tocar os vivos com os mortos.

*

Para Barthes (2005, p.361), «o que está em causa no vestiário é certa significação do corpo, da pessoa». Também pelo que o envolve, o corpo se torna significante, ou seja, constitui certa textualidade, dá *concretamente* algo a ler. Nesse sentido, tal como percebe Peter Stallybrass (2012, p.11-12), diferentemente das joias e demais bens *duráveis* que, mesmo possuindo uma história, «resistem à história dos nossos corpos», uma roupa é sempre *particular*: ela recebe a marca humana (o puimento como memória), ela recebe nosso cheiro, nosso suor e nossa forma, garantindo assim a presença dos nossos gestos após nosso desaparecimento. No entanto, por mais que possa *durar*, uma roupa também é mortal. Assim como nós, tal como cada uma das partes de nosso corpo, uma peça de vestuário é um pequeno pedaço de mortalidade.

*

Na fotografia, a força de um corpo reside no fato de que ele nunca é *demais isto* ou *de menos aquilo*: uma vez fotografado, ele *é*, ele persiste. Na fotografia, o corpo está simplesmente obstinado em *ser*. Trata-se, no entanto, de uma existência tão complexa e sedutora quanto escorregadia. O corpo fotografado «é ao mesmo tempo morto e vivo, e por isso é fascinante» (Barthes, 2005, p.191). Espécie de curto-circuito espaço-temporal, uma foto é também o arranjo de uma dupla posição conjunta, pela qual ser é persistir entre o agora e o que foi. Para o espectador, tal efeito é também um chamado, a atração capaz de instaurar a aventura fotográfica, que nada mais é que o convite – já aceite – ao jogo. Frente a algumas fotografias de Richard Avedon, Barthes (2009, p.305), de olhos nos olhos com os sujeitos postados, percebe no encontro o efeito de uma verdade no mais das vezes insuportável: a evidência de que aquilo que é trespassado pelo olhar é «mais verdadeiro que o que simplesmente se apresenta à vista», ou seja, que o corpo, em sua pose, diz ou ao menos pode dizer mais que aquilo que o fazem dizer. Arrebatamento próprio de cadáveres com olhos vivos.

*

À sua maneira, toda a fotografia está implicada com certo trabalho de *duração*. Trata-se de um conseguir permanecer um pouco mais, esforço para o qual todos podemos prestar testemunho. No entanto, o que permanece não pode ser a identidade civil, noção desde sempre suspeita – «Mas eu nunca me pareci com isto! – Como é que você sabe? Que é este ‘você’ com o qual você se pareceria ou não? Onde tomá-lo? Segundo que padrão morfológico ou expressivo? Onde está seu corpo de verdade?» (Barthes, 2003, p.48). Uma vez que a fotografia funciona como uma autenticação de existência, faz-se necessário que essa prova seja dada por algo «além de uma simples semelhança, civil ou hereditária» (Barthes, 1984, p.159), já que esses são traços percíveis. Na foto, o que descubro – *neste corpo, neste rosto, nestes olhos vívidos* que me olham de frente – é a expressão de uma verdade: esse reduto misterioso onde o ser não está destacado de si mesmo, onde tudo converge para uma singularidade inatacável, pura, incomparável, em suma, onde toda pose é a arquitetura de uma solidão.

*

Em uma fotografia, tudo é evidência: *isso foi, isso necessariamente existiu, assim, nesse instante*. Frente a ela, não deixamos de experimentar uma *certeza de realidade*. «A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá» (Barthes, 1984, p.115). Digamos: nela, a verdade é o que há de *intratável*.

*

Isso foi, isso será: no final do ano de 1987, Richard Dumas fotografou Chet Baker e Diane Vavre. Poucos meses depois, em 13 de maio de 1988, o músico morreria ao cair da janela do quarto 210, no Hotel Prins Hendrik, em Amsterdão. O inquérito é inconclusivo, não sendo possível, segundo as investigações, definir entre suicídio, overdose ou assassinato. No entanto, pela foto, por sua aventura, tudo é perfeitamente *legível*: ele está morto e no entanto irá morrer; e a morte, presente porque já anunciada, não deixa de se confundir com o que resta de vida.

*

«*Assim, sim, assim, e nada mais*»: após percorrer loucamente as fotos da mãe, já falecida, Barthes (1984, p.160-161) *a encontra* em uma fotografia de infância, na qual o ser amado não se mostra separado de si mesmo. Na imagem, tudo, enfim, coincide: se a foto funciona como uma autenticação de existência, é necessário que nela o ser se mostre «tal que em si mesmo». Em *A câmara clara*, Barthes nomeia «ar» esse «suplemento intratável da identidade», «essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma – *animula*, pequena alma individual» capaz de *exprimir* o sujeito, e que por isso funciona como um umbigo que dá vida à imagem: tal como insistia Francis Bacon (Sylvester, 2007) ao falar do trabalho com a matéria em seu procedimento pictórico, trata-se da sensação de vida que emana da carne e do osso, o rastro sempre singular de energia deixado por uma presença humana. «O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo» (Barthes, 1984, p.161), a fixação de uma verdade, ou seja, a presença capaz de garantir que não apenas uma identidade, mas também um valor, possa ser imortalizado pela revelação fotográfica.

*

O «ar» funciona como a imagem verdadeira, como a revelação da verdade *para mim*. Através dele, a força da fotografia se constitui pela fixação e pela impossibilidade de dizer o sentido evidente, tal como Barthes (2011, p.164) escreve em seu *Diário de luto*, iniciado no dia seguinte à morte de sua mãe. Em certo sentido, trata-se de um *acento*, de uma emergência capaz de dotar de alguma vitalidade a opacidade e a indiferença próprias da história, mesmo que o espectador fotográfico, estando por ele envolvido (testemunhando-o), não possa jamais descrevê-lo, comprová-lo, enfim, compartilhar a sua força: como descrever o que não tem proximidades?

*

O «ar», ou então: a verdade enquanto afeto incompartilhável.

*

Presente no corpo, no entanto ausente na fala, o «ar» é essa espécie de «suplemento indizível, a evidência de que, na imagem, há sempre *outra coisa*»

(Barthes, 2005, p.195). Talvez, o próprio desejo (da foto, de seu referente, do ser) de permanecer inesgotável, de instaurar uma *coexistência*. Por ela, talvez seja possível cumprir a primeira das missões delegadas por Barthes (2004b, p.361) a seus últimos cursos (e que também deveria nortear seus projetos futuros, interrompidos pela morte): «dizer aqueles que se ama», testemunhar por eles, garantindo assim que não tenham vivido (e muitas vezes sofrido) em vão. Salvas da frieza ou mesmo do nada da história, essas existências são recolhidas, justificadas em uma produção ou, ao menos, em um estado presente. Para tanto, o professor / o pesquisador não diz o que sente; não fala, egoisticamente, a respeito de seu sentimento sobre nada nem ninguém; ao contrário, ele *comunica* (se preferirmos: difunde, irradia), encarna, torna possível o toque e a degustação *díssa*, que então, talvez, pode durar um pouco mais.

*

Pela fotografia, por seu «ar», compreendemos melhor a aula como lugar de amor, de viver-junto e de verdade.

Referências

- Barthes, Roland. (1984). *A Câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2003a). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade.
- (2003b). *Como viver junta*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes.
- (2004a). *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes,.
- (2004b). *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- (2005). *Inéditos*, vol.3: imagem e moda. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- (2007). *Aula*. São Paulo: Cultrix,
- (2009). *O obvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.

----- (2011). *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

Calvino, Italo. (2010). *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das letras.

Perrone-Moisés, L. (2012). *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Stallybrass, Peter. (2012). *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Sylvester, David. (2007). *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify.