

ROLAND BARTHES E A ESCRITURA: UM OLHAR POÉTICO SOBRE O SIGNO FOTOGRÁFICO ¹

Robson Aurélio Adelino Braga ²

A fotografia segundo a teoria indicial

Quando as abordagens em torno da fotografia encontraram na teoria semiótica de C. S. Peirce o conceito de *índice*, ouviu-se a declaração triunfal de que estava estabelecida a ontologia do signo fotográfico. A partir desse momento, os ventos da moda estruturalista já não enfunariam as velas do debate acadêmico, e esmaeceria o ímpeto de estabelecer sistemas de significação sobre uma suposta estrutura imanente da imagem fotográfica.

A análise *indicial* que se seguiu pretende fundar-se inteiramente na descrição do dispositivo técnico que propicia a gênese da imagem; considera que são os pressupostos técnicos da câmara escura que dão origem à imagem fotográfica como o registro de um traço físico-químico. A fotografia, segundo essa abordagem, “é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível.” ³

Assim, baseada nessa descrição, que fornece o critério de discriminação da imagem fotográfica, a teoria do índice deduz que a fotografia pertence à ordem dos signos definidos pela contigüidade física entre a imagem e o referente. A imagem fotográfica pertence então à mesma categoria de signos que a fumaça (indício de fogo), a cicatriz (marca de um ferimento), a poeira (depósito do tempo) etc., signos que Peirce classifica sob a denominação de índice. O pertencimento da fotografia a essa linhagem de signos define o seu

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: Comunicação e cultura do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo); bacharel em Sociologia e Ciência Política pela UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

³ SCHAEFFER, Jean Marie. A imagem precária. Campinas: Papyrus, 1996, p. 16. 4

estatuto semiótico, a natureza essencial de sua significação, que é a de designar um referente real.

O corolário dessa definição ontológica do signo fotográfico é a revogação da sua ligação necessária com outras modalidades de significação, notadamente a icônica e a simbólica. Lembremos que a significação icônica é definida pela “semelhança da imagem de um objeto com as condições da visão humana desse objeto”⁴; já a significação de caráter simbólico é fundamentalmente arbitrária, dependendo das convenções estabelecidas no âmbito da recepção; resulta, portanto, de “relações semióticas colocadas por uma comunidade humana entre o signo e o que ele transmite, sem que o signo e o seu objeto sejam ligados de outra maneira a não ser por essa convenção”⁵. Mesmo admitindo que os “signos naturais” (índices) encerram uma ambigüidade semiótica que possibilita a sua utilização como suporte de signos convencionais, conclui-se que, neste caso, assim como na relação de semelhança que se possa estabelecer entre a imagem e o objeto, não se trata de relações inerentes à materialidade intrínseca do signo fotográfico; as relações de caráter simbólico e analógico fazem-se no âmbito da recepção, à revelia da natureza essencial do signo que postula apenas a ligação causal e física entre a imagem e um referente real.

Nos termos de sua formulação, a teoria do índice fotográfico rechaçou as possibilidades de desenvolvimento da tese inicialmente exposta em dois ensaios escritos por Roland Barthes e que representam a sua primeira abordagem sobre o tema da fotografia.⁶ Trata-se, no caso de Barthes, da tentativa de recensear e classificar as regras estruturais que atuariam na construção da imagem e que conduziriam a formas regulares de significação que uma análise progressiva acabaria por conformar num sistema, estabelecendo assim um “código” ou uma “retórica” da imagem fotográfica. Barthes tentava assim inscrever a fotografia no âmbito do projeto semiológico postulado por Saussure e abandonado ao ímpeto dos seus epígonos, qual seja: estabelecer uma “ciência geral dos signos, ou Semiologia”, que teria por objeto “qualquer sistema de signos, seja qual for a sua

⁴ Idem, p. 17.

⁵ Idem, p. 33.

⁶ Os ensaios referidos estão incluídos na coletânea *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. São eles *A mensagem fotográfica* e *A retórica da imagem*.

substância, sejam quais forem os seus limites: as imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos [e que], se não constituem ‘linguagens’, são, pelo menos, sistemas de significação”⁷.

A expressão mais vigorosa da teoria indicial aplicada à fotografia está, a nosso ver, na contribuição de Jean-Marie Schaeffer em *A imagem precária*. Aí ele objetivou, com relativo êxito, ultrapassar a mera constatação do caráter indicial da fotografia. Inscrevendo a sua análise no quadro das abordagens pragmáticas da comunicação, ele tentou apontar as conseqüências que o estatuto semiótico próprio da imagem fotográfica gera no âmbito da recepção.

Mas a força afirmativa da noção de índice na discussão em torno da fotografia não deve anular a validade das análises que optaram por seguir outros caminhos, menos comprometidos talvez com as intenções conclusivas que objetivam capturar conceitualmente o objeto, submetendo-o ao cerceamento de um sistema dentro do qual todas as suas manifestações encontram, de pronto, as mais seguras asserções interpretativas, mas mais profícuas quando se trata de restaurar a vitalidade do objeto naquilo que ele mantém como uma reserva problemática, refratária à domesticação teórica e às operações mentais que procuram se impor à custa da sua complexidade.

A fotografia revelou-se desde o início um objeto sobre o qual os esquemas interpretativos incidem sempre de forma parcial e incompleta. Nos rastros deixados pelas abordagens teóricas que trataram do tema distinguimos opções teóricas diversas e o embargo constante imposto pela natureza peculiar do objeto às generalizações teóricas; até o ponto em que saltam ao primeiro plano de um olhar retrospectivo sobre esses escritos as opções contrastantes de um modelo teórico que busca divisar certezas científicas, como no caso da abordagem semiológica barthesiana e na teoria do índice fotográfico, e de um “antimodelo” de investigação que abdica da certeza científica em favor de uma demanda colocada pelo caráter único da relação entre o objeto e o olhar que se

⁷ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 11.

lança sobre ele; é este último o caso da última intervenção de Barthes em *A câmara clara*.

Barthes: a fotografia e a escritura no limiar da poesia

Para entender melhor o contraste em questão é preciso ter em mente certos traços que conferem ao procedimento intelectual de Roland Barthes um caráter original.

O pensamento de Barthes é marcado pela instabilidade e pela contradição. Se, por um lado, Barthes está associado ao esforço sistemático, minucioso e formalizante que o levou a ganhar notoriedade como um dos pais fundadores da Semiologia, por outro lado, o seu pensamento expõe um caráter lábil, plástico, sujeito a rupturas bruscas, que o levou a ser acusado de praticar imposturas e de escorregar abusivamente no subjetivismo. Barthes, porém, resiste a essas acusações, reclamando para si “o direito de o discurso crítico ser um discurso artístico autônomo, que nada tem a ver com qualquer *verdade*, mas apenas com a *validade*, que é uma coerência interna do sistema.”⁸

Essa reivindicação de direito, essa afirmação de legitimidade de um modo de reflexão peculiar encontra-se exemplarmente formulada no texto da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, que Barthes pronunciou em 1977. Aí ele declara-se publicamente “um sujeito incerto”, “impuro”, disposto a apoiar-se “nas forças excêntricas da modernidade” e inclinado, com freqüência, “a sair de um embaraço intelectual por uma interrogação dirigida ao meu prazer.” Começa assim por explicitar abertamente, diante da audiência de uma instituição secular, a dissonância entre o seu procedimento crítico e as expectativas convencionais das disciplinas acadêmicas:

...se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo

⁸ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 38.

*reconhecer que produzi tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise.*⁹

O que Barthes denomina aqui “escritura” ou “literatura” é a máxima inscrição do sujeito no ato da emissão dos enunciados, é a voz subjetiva que fala através do texto sem que o sujeito tente ocultar-se pela completa submissão à legislação dos códigos epistemológicos estabelecidos; é, pois, uma linguagem reflexiva, auto-referencial, que visa recolocar o sujeito no centro do ato de enunciação; uma linguagem que é, no dizer de Barthes, “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.”¹⁰

Advogando o direito de praticar a sua escritura num terreno onde ela enfrenta a resistência de todas as tradições consagradas do discurso acadêmico, Barthes está se insurgindo contra as “vozes autorizadas” que refletem a vigência insuspeitada do poder através da linguagem. Pois uma das manifestações do poder infiltrado na linguagem, tributária das características desse poder apontadas por Barthes – “a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição” – reside no discurso chamado científico. A escritura barthesiana pretende funcionar como contraponto a esse discurso:

*A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (...) através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.*¹¹

A escritura pretende iluminar tanto o objeto como o sujeito que se debruça sobre ele, e a presença do sujeito transparece no uso que ele faz da linguagem. A linguagem que constitui a escritura recusa a condição de linguagem utilitária corrente no trato explicativo das teorias; não é a linguagem que é abolida como um mero *meio*, tão logo o *fim*, a explicação, seja atingido.

*...as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.*¹²

⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 7.

¹⁰ Idem, p. 17.

¹¹ Idem, p. 19.

¹² Idem, p. 21.

A linguagem escritural revela, pois, uma profunda afinidade com a linguagem poética, no que essa linguagem mantém uma permanente simetria entre forma e conteúdo. Pois o poema, como nos mostra Paul Valery,

*...não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la idênticamente.*¹³

Em *A câmara clara*, Barthes abdica de todo o repertório conceitual que vinha empregando no tratamento da fotografia e opta por abordá-la no nível das sensações que ela provoca face à sua experiência individual como espectador. Barthes declara-se insatisfeito com os discursos críticos em voga – da sociologia, da psicologia, da psicanálise – que resvalam, segundo ele, para uma redução da complexidade do problema da fotografia. A alternativa passa a ser, então, a assunção plena da subjetividade diante da fotografia, a tradução da experiência particular do observador perspicaz numa linguagem expressiva como último recurso para captar a “essência” ou o “gênio próprio” da fotografia: “Mais valia”, diz Barthes, “de uma vez por todas, transformar em razão a minha declaração de singularidade e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (Nietzsche) um princípio eurístico.”¹⁴

Essa opção de Barthes por rejeitar os princípios normativos dos sistemas conceituais com os quais vinha trabalhando e por erigir a subjetividade em razão legisladora, fundindo a experiência intelectual e a experiência sentimental, a reflexão e a escritura é o que confere ao ensaísmo barthesiano o caráter de uma “eudoxia”, o conhecimento obtido com a participação dos sentidos. A tensão entre uma demanda referencial e uma aspiração formal, que transparece em *A câmara clara*, torna possível afirmar que essa obra cumpre uma vocação do ensaio que o situa em algum lugar no caminho que conduz à autonomia do poético.

¹³ VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 213.

¹⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 19.

Paralelo com um poema de Ferreira Gullar: a assunção definitiva do olhar poético sobre a fotografia

Sendo assim, será talvez legítimo, como estratagemas para a compreensão da contribuição central que *A câmara clara* traz para o estudo da fotografia – contribuição que é indissociável da nova atitude intelectual que a gerou –, ir buscar na poesia o apoio que nos elevará acima dos arrimos conceituais, oferecendo-nos a perspectiva da “eudoxia” barthesiana. Apoiemo-nos, então, num poema de Ferreira Gullar ¹⁵:



Fotografia de Mallarmé

*é uma foto
premeditada
como um crime*

*basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
– um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros*

¹⁵ GULLAR, Ferreira. *Muitas vozes: poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 38-39.

*cairá – e
especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade*

*sabe-se:
após o clique
a cena se desfez na
rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo*

*agora
meras manchas
no papel raso*

*mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha*

O que motivou Barthes a escrever *A câmara clara* foi a insatisfação gerada pelos seus estudos anteriores e por outras abordagens conceituais em dar conta de esclarecer o “traço distintivo” pelo qual a fotografia se diferencia da comunidade das imagens. Essa distinção permitiria identificar “o Novo de que ela [a fotografia] foi o advento”. A reflexão de Barthes o levará, por via da sua experiência pessoal como “*Spectator*”, a verificar com mais ênfase o fato de que a fotografia, como realização material, resulta da associação de dois processos técnicos – um de natureza química, definido pela sensibilidade à luz de certas substâncias, e outro de natureza física, dado pela refração da imagem através de um dispositivo óptico – e trata então de retirar todas as conseqüências que tem esse caráter físico-químico para uma apreciação do “gênio” próprio da fotografia frente a outras modalidades de imagens.

Propõe-se assim uma ruptura entre as formas de reprodução mimética do mundo, tal como eram praticadas antes e depois do advento da fotografia. O que diferencia essas duas etapas é justamente o grau de aperfeiçoamento e inovação praticados na produção da imagem fotográfica. Os novos avanços da técnica vieram interferir num campo da produção humana outrora inteiramente lastreado pela subjetividade. Essa mutação no processo de produção de imagens faz com que toda fotografia seja, de certa forma, o resultado de um ato “premeditado”, para utilizar uma expressão de Gullar na abertura do poema citado. Porque toda foto, e não somente a que retrata a pose um tanto enfatuada de Mallarmé, carrega atrás de si o longo processo de gestação de uma técnica que tornou possível capturar os gestos e situações mais fugazes. A pose de Mallarmé não poderia ser captada com a mesma exatidão e verossimilhança pela paleta de um daqueles exímios retratistas que, na França de Luis Felipe, forneciam à burguesia ascendente os retratos que simbolizavam a sua nova condição social, nem por qualquer daqueles artefatos miméticos (fisiontraço, silhueta) que precederam a fotografia. Mesmo alguns anos antes (a foto de Mallarmé foi feita por Nadar em 1896) a imagem congelada do poeta teria sido prejudicada pela deformação imposta pelo longo tempo de exposição que a fotografia exigia, em função do caráter prematuro de sua técnica – mesma razão que a impediria de ter sido feita no interior de um estúdio com parca luminosidade. “Premeditada” é então a invenção da técnica que possibilitou ao

homem a realização do antigo desejo de capturar o mundo em imagens; a *pré-meditação* é a história da aspiração pela imagem “realista” e dos intentos que a fotografia veio, por fim, efetuar. É a invenção dessa técnica, consubstanciada na câmera, que prepara o súbito gesto aquisitivo da tomada fotográfica. O caráter súbito, instantâneo, automático desse gesto é, por sua vez, o que permite dizer de uma fotografia que foi “premeditada”, como jamais se cogitaria dizer em relação a uma pintura.

“Premeditada... *como um crime*”. Mais uma vez a imagem talhada pela pena do poeta se presta a analogias nem um pouco casuais. Susan Sontag procurou estabelecer a analogia entre o ato de fotografar e a agressão praticada com o uso de uma arma de fogo. Uma fantasia ligada ao uso da câmera fotográfica se expressaria no uso freqüente de palavras como “carregar”, “apontar” e “disparar” uma câmera. Sontag compila exemplos para sugerir a semelhança imaginária entre uma câmera e uma arma predatória (um fotógrafo homicida do cinema, “que mata as mulheres enquanto as fotografa, com uma arma escondida na câmera”; os safáris ecologicamente corretos em que os “caçadores” usam uma câmera em vez de uma *Winchester*) e conclui: “Fotografar é transformar pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Fotografar alguém é um assassinato sublimado, assim como a câmera é a sublimação do revolver. Fotografar é matar comodamente, como convém a uma época triste e amedrontada.”¹⁶

A noção de crime que toca a experiência fotográfica pode ainda estar associada a uma certa noção de violação de uma antiga interdição. É assim que algumas religiões proíbem o uso das imagens. Pois antes da fotografia o real estava protegido em sua existência única, que as artes imitativas tentavam em vão apanhar. Com a fotografia, essa unidade do ser em si mesmo resta definitivamente profanada. A fotografia não é apenas um sucedâneo ou simulacro da coisa realmente existente no tempo e no espaço, ela é o substituto transparente que penetra essas duas dimensões do ser e o transporta no tempo e no espaço. Talvez não precisemos ser exageradamente crédulos para sentir

¹⁶ SONTAG, Susan. Fotografis. In: The New York Review of Books: primeira antologia. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 197.

que, com a fotografia, o homem logrou obter uma revanche contra a ordem natural, contra a intermitência do tempo e o seu corolário, a morte. Há uma certa energia mítica, faustiana, nesse pacto que celebramos com a técnica para tornar a nossa memória e a nossa existência mais seguras. O poeta sabe desse poder mágico da fotografia, que provoca “a suspensão do tempo”; sabe também que após o “clique”... (essa mimologia definitivamente associada ao som do disparo do obturador fotográfico acionado pelo dedo do fotógrafo, e que é talvez a expressão mais acabada da astúcia representada em todos os mecanismos técnicos, nos quais o mínimo gesto humano se desdobra em conseqüências assombrosas, se a força do hábito não as tivesse tornado tão triviais)... após o “clique”... “a vida voltou a fluir imperfeita”. No caos e na instabilidade da vida, a fotografia surge como uma força diabólica que congela o instante, subtraindo-o do fluxo natural do tempo para convertê-lo na forma trivial de “meras manchas no papel raso”, para o simples deleite profano e insaciável do homem.

Mas, eis o paradoxo, o mesmo *crime* que, a mesma violação que, numa perspectiva, atenua o peso da morte é também o que, noutro aspecto, flerta com ela – a Morte. Barthes fala desse “poder mortífero” da fotografia quando alude a uma das três experiências ligadas à sua prática, a experiência como *Spectrum*, como objeto da fotografia, por parte daquele que é fotografado: “sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu belprazer”¹⁷. Deixar-se fotografar é passar por essa “microexperiência da morte” é tornar-se “verdadeiramente espectro”. Barthes é tomado por essa sensação quando obrigado a posar diante da lente de um fotógrafo, e quando contempla a sua própria imagem no cartão: “o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa”. E conclui: “a Morte é o *eidos* da foto”¹⁸.

Mas Barthes leva ainda adiante essa relação entre a fotografia e a morte. Considerando a atividade frenética dos fotógrafos profissionais em busca das chamadas fotos de atualidades, Barthes os classifica como “agentes da Morte”, pois esse “é o modo como o nosso tempo assume a Morte”:

...a Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise de morte”, que começa na segunda metade do século XIX; de minha

¹⁷ BARTHES, Roland. **A camara clara**. Op. cit., 1984, p. 22.

¹⁸ Idem, pp. 27-29.

*parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. A vida / a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.*¹⁹

Seria impossível relacionar aqui todas, ou pelo menos uma parte significativa das sensações geradas pela experiência fotográfica e que foram traduzidas por Barthes com toda a sutileza expressiva de sua escrita. Importa apenas constatar que todas essas sensações, e mesmo as antigas polêmicas sobre os domínios próprios da fotografia e da pintura, têm origem naquilo que é o objeto da busca empreendida por Barthes e que constitui o *leitmotiv* de *A câmara clara*: o discernimento da natureza essencial da fotografia, aquilo que a distingue frente a todas as outras modalidades de imagens. Ele conclui sua busca ao se dar conta de algo mil vezes já constatado por ele próprio, por via de um método científico, mas que agora lhe vinha fruto do “mediador imperfeito” da sua subjetividade e do seu prazer. Trata-se da constatação de que a fotografia é inseparável de seu objeto, “toda foto é de alguma forma co-natural a seu referente”:

*...o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia.*²⁰

Barthes chama *punctum* essa sensação que brota da contigüidade entre a imagem fotográfica e o seu referente e que produz no observador diante da foto a assertiva tácita e exclamatória: “*Isso-foi!*”. Essa co-presença do referente na imagem, que define então a própria essência (o “noema”) da fotografia, está na origem do seu poder atestatório: “toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que sua invenção introduziu na família das imagens”.²¹ A fotografia não é, então, uma simples representação, um

¹⁹ Idem, pp. 137-138.

²⁰ Idem, pp. 114-115.

²¹ Idem, p. 129.

sucedâneo de um referente real ou imaginário (como a pintura); ela é um certificado de existência, ela ratifica a existência do referente, e aí reside o seu traço distintivo como imagem.

Ao falar da fotografia a partir de um ponto de vista situado no campo das sensações que a sua experiência provoca, aquém ou além da interferência dos códigos culturais (é preciso, portanto, fazer-se um pouco “bárbaro” diante da fotografia, para captá-la nesse nível), e ao fazer isso com atenção para o fato de que se trata de uma fotografia e não de qualquer outro tipo de imagem, esteja o sujeito de tal experiência na condição de *Operator* (fotógrafo, produtor), *Spectrum* (objeto, referente) ou *Spectator* (Observador), Barthes expressa um tipo de comoção que se liga à natureza específica da imagem fotográfica, a sensação *pungente* do realismo fotográfico que rompe o limite imposto pelo tempo para colocar o espectador num *vis-à-vis* com o passado e a morte; como o poeta, pungido pelo olhar de outro através de uma fotografia:

*mas eis que
teu olhar
encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha*

O corolário da reflexão de Barthes em *A câmara clara* é desalentador para quem procurou nos seus ensaios iniciais a chave de um suposto código fotográfico que permitiria decifrar as diversas manifestações da fotografia em termos de uma relação inequívoca entre significantes e significados. A ligação existencial entre a imagem e o referente, elevada à condição de *essência da fotografia*, conduz à proposição de que se tem, em cada imagem, a manifestação de um “Particular absoluto”, uma “Contingência soberana”²² que se esgota na certificação da *existência* do referente.

²² Idem, p. 13.

A necessidade de uma linguagem expressiva para que se possa falar da fotografia advém dessa insubmissão ao regime dos códigos. A particularidade absoluta da fotografia passa então a requerer a particularidade absoluta do sujeito espectador. Acresce ainda que o carácter indicial da fotografia suscita um campo indefinido de sensações subjetivas, lastreadas pela relação particular entre o sujeito e a imagem que toma diante de si, sensações que a linguagem corrente não consegue nomear e que reivindicam o recurso do poético como última tentativa de conversão em processo transubjetivo.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Muitas vozes**: poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Campinas : Papyrus, 1996.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.