CRÍTICA CULTURAL
CULTURAL CRITIQUE
UNISUL
CONHECIMENTO PARA CADA FASE DA VIDA
ISSN 1980 - 6493

DOI: http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1201201787-94

ESCREVER "NO GRAU ZERO" COM A LUZ. SOBRE A SEMIOLOGIA BARTHESIANA DA FOTOGRAFIA

Leda Tenório da Motta*
Rodrigo Fontanari**

***Resumo**: Este artigo pretende apresentar a semiologia barthesiana sui generis da fotografia, que, por hipótese, parece se fundar nas mesmas prerrogativas da escritura do grau zero. Trata-se de delimitar o caráter excepcional da estética em Barthes, que se ampara na ética por força mesmo da responsabilidade pela "moral da forma" reivindicada pelo semiólogo a toda e qualquer linguagem.*

***Palavra-Chave**: Semiologia. Grau zero. Neutro. Fotografia. Roland Barthes.*

DA ESCRITURA

Aceite ou não, a fotografia, como ensina a própria etimologia da palavras, é uma escrita. Da raiz grega *phosgraphein*. O termo nasce da justaposição de dois elementos *phos* ou *photo*, que é "luz", e *graphein*, que significa tanto marcar, desenhar, quanto registrar. Assim, o gesto de fotografar é, literalmente, antes de tudo, segundo a lição mesma da palavra: marcar, registrar ou desenhar a luz. Ousaria dizer que, diante de uma foto, não se está tão longe do que se pode entender, nos próprios termos do semiólogo e crítico literário e cultural francês, Roland Barthes, por escritura. Aliás, é como nota a *maître de conférences* na Universidade Picardie Jules Verne, Jacqueline Guittard, buscando compreender a fotografia na obra barthesiana, em sua tese de doutorado sob a direção de Eric Marty, na Universidade de Paris VII: a foto não é, para Barthes, um simples "ornamento", mas serve "como modelo de escritura" (2004, p. 10).

Aliás, sabe-se que, mesmo se voltando desde sempre às belas-letras, o crítico não temeu se debruçar também sobre o assim chamado mundo dos "baixos repertórios" que são os *mass media*, desde os meados dos anos de 1950, quando começa a redigir suas crônicas que originaram o volume bastante conhecido intitulado *Mitologias*. Tendo ainda consagrado vários dos seus ensaios à fotografia, sobretudo a partir dos anos de 1970, quando, então, se abre para a *aventura* da escritura sobre vários fotógrafos-artistas, como Bernard Faucon, Daniel Boudinet, Richard Avedon, entre outros. Além de ter publicado, como se sabe, em 1980, *A Câmara clara – nota sobre fotografia*.

Apresente-se a noção barthesiana de escritura. É em seu livro de estreia, *O grau zero da escritura*, de 1947, mostrando a ruptura entre o clássico e o moderno, que Barthes propõe questionar a literatura do ponto de vista de sua história formal. Por isso mesmo, não se trata aí de uma busca por compreender o estilo de determinada época ou escritor, mas de observar a forma que nasce da escritura, isto é, do encontro entre a língua e o estilo, cujo produto é inteiramente

* Pesquisadora do CNPq nível 1. Doutora em Semiologia Literária pela Universidade de Paris VII – Denis Diderot. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: ltmotta@pucsp.br.

** Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. E-mail: rodrigo-fontanari@hotmail.com.

ISSN 1980 - 6493

resultado da escolha do escritor, que joga com signos da linguagem e faz, portanto, de sua escritura o entrelaçamento entre as escolhas feitas na horizontalidade do sintagma (língua) e na verticalidade do paradigma (estilo). Portanto, é a própria linguagem que está em jogo. A língua é uma "natureza", um "horizonte", um "limite", uma "linha", um "reflexo sem escolha". Já o estilo caracteriza-se por aquilo que advém da "mitologia pessoal e secreta do autor", como um "produto de um surto", um "fenômeno de ordem germinativa", uma "transmutação de um Humor", aquilo que tem "origem biológica".

A passagem da literatura à escritura vem acompanhada da crescente tomada de consciência do peso da linguagem pelos modernos, que logo percebem que, se posicionar perante a linguagem, é também se posicionar perante a História, pois a linguagem arrasta uma "intenção social", perpassada através da suas escolhas. Tanto é que em *Aula*, a fala inaugural de Barthes para a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, ele relembra seus ouvintes de que "em cada signo dorme este monstro: o estereótipo: eu não posso falar sem trazer comigo aquilo que se *arrasta* na língua" (1980, p. 15) Afinal, como já apontava em *O grau zero da escritura*, "a escrita não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passariam somente uma intenção de linguagem" (2004, p. 17).

Assumindo o formalismo estrutural ao mesmo tempo que questiona a exigência de engajamento político sartriano, Barthes coloca em evidência uma preocupação essencial reivindicada desde sempre por ele enquanto crítico-escritor: a exigência da responsabilidade do autor pela sua forma, pela "moral da forma". Nas palavras de Roland Barthes, "a escolha do domínio social no seio do qual o escritor decide situar-se na Natureza de sua linguagem" (2004, p.14).

É, aliás, em torno dessa suposta responsabilidade da forma que o escritor busca se libertar da servidão de sua linguagem, pois ao transformar a literatura em forma-objeto, é que se encontrariam então coerentemente reconciliados o testemunho histórico e a representação ideológica, que faz do escritor um funcionário da linguagem e transforma a literatura numa espécie de fala social. Estabelece-se assim uma nova relação entre o escritor e a sociedade, em que suas linguagens estão reciprocamente desvinculadas.

Portanto, a escritura como forma de literatura visionada por Barthes se diferencia das escritas políticas e do estilo literário para se devotar a uma forma-objeto e não mais a uma consciência. Dessa perspectiva, a escritura é antissocial. Não incide sobre uma sociedade, mas sobre a linguagem, desativando-a, numa parada, numa suspensão.

Colocando a palavra escritura de par com a expressão "grau zero", Barthes sinaliza seu desejo de encontrar uma brecha na linguagem, que, utopicamente, a torne "sem marca", uma "escritura branca". E o caminho encontrado foi então o de dar à linguagem o direito de adentrar em uma espécie de contracomunicação, isto é, a recusar a própria linguagem, ou melhor, a buscar por sua "suspensão". O "grau zero" representa a abertura para uma nova linguagem, que serve para pensar a literatura para além da língua e aquém da história.

DA FOTOGRAFIA

Ora, não se está longe do próprio fazer do fotógrafo, ao menos quando o analisamos da perspectiva da semiologia barthesiana. Vendo a imagem fotográfica como um fundo de linguagem, o fotógrafo, tal como o escritor – ainda que trabalhando com substâncias diferentes (o texto constrói-se a partir de palavras e a fotografia por linhas, superfícies, matizes) –, é também um sujeito entrelaçado entre a linguagem da fotografia e o seu estilo; entendendo por estilo, "um certo 'tratamento' da imagem sob a ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico

ISSN 1980 - 6493

– remete a uma certa 'cultura' da sociedade que recebe a imagem. [...] é a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, dentro de uma certa medida, o que ele pensa" (BARTHES, 1990, p. 13), escreve em seu ensaio publicado na revista *Communication* datado de 1961 e intitulado "A Mensagem fotográfica".

Nesse mesmo ensaio, Barthes revela um "paradoxo fotográfico" que, segundo seu olhar, se fundaria na coexistência de duas mensagens, aquela que é da ordem do análogo fotográfico: uma mensagem sem código; e a outra codificada, que se referiria a "'a arte', ou tratamento, ou a 'escritura', ou a 'retórica' da fotografia" (1990, p. 14). Desconfiando da imagem fotográfica, sobretudo, da fotografia jornalística, Barthes alerta: trata-se de "um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas e ideológicas [...] essa mesma fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos" (1990, p. 14).

Talvez a passagem da escritura como literatura e a crítica-semiótica da fotografia em Roland Barthes, seu intercruzamento, torne-se mais evidente apresentando dois capítulos do livro *Mitologias*. Esse livro oferece um novo modelo de abordagem dos meios de comunicação, através de uma sofisticada desmontagem de suas operações discursivas, graças à qual mostrou que as mídias querem naturalizar a cultura, fazendo passar por inocentes suas palavras. Trata-se, na verdade, de uma espécie de inventário da ultrassignificação dos signos midiáticos de uma França do início dos anos de 1950. Interessa ainda apontar que o olho crítico-semiótico de Barthes denuncia o fotógrafo por detrás de sua lente que se imagina mais bem preparado do que o observador desarmado.

Apresentem-se, brevemente, esses capítulos, de outros tantos, dedicados à fotografia. Um intitulado "Fotos-choque", em que Barthes elabora uma crítica a uma exposição realizada na galeria do museu d'*Orsay*, cujo título é também "Fotos-choque". E o outro, "A Grande Família dos Homens", também dedicado a uma outra exposição vinda dos Estados Unidos, onde recebera o título *The Family of Man.*

Em "Foto-choque", Barthes observa que, dentre todas as fotos vistas e entrevistas, pouco há de fotos que seriam capazes de nos chocar realmente. Tanto é que o semiólogo se apressa em dizer que elas não têm nada de chocante, pois "não produzem o menor efeito sobre nós", uma vez que o fotógrafo "quase sempre trabalhou de forma exagerada o horror que propõe" (2006, p. 106-107). E por isso mesmo, essas imagens não "desorientam"; estamos reduzidos ao estado de pura linguagem, dispensando "o espectador de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem" (2006, p. 107), arremata, por fim, Barthes.

Essas fotos equivalem a "comidas sintéticas" (expressão do próprio Barthes): o fotógrafo, num movimento em vão, tenta enquadrar todo o horror do ocorrido. E nessa tentativa o signo pleno se esvazia de significação, pois "não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos", apressa em notar ainda Barthes (2006, p. 106).

Já em "A Grande família dos homens", visitando essa outra exposição fotográfica, Roland Barthes logo percebe que o objetivo da exposição era o de demonstrar por meio das imagens fotográficas que existe uma "grande família dos Homens", uma "comunidade humana fraterna" e, portanto, "mostrar a universalidade dos gestos humanos na vida cotidiana de todos os homens de todos os países do mundo: nascimento, morte, trabalho, saber, jogo impõem por toda parte os mesmos comportamentos" (2006, p.176).

No entanto, na prática, sabe-se bem que não existe essa fraternidade. É em torno dessa negação da realidade que gravita toda operação mitológica. Para camuflar essa realidade, o mitólogo trabalha com duas manobras distintas e, ao mesmo tempo, complementares: vendo tudo como universal, o que serve para camuflar as particularidades, e natural, o que serve para

ISSN 1980 - 6493

afugentar o que ao invés de ser natural é cultural. Não há outro caminho para se fazer passar realmente a ideia de uma verdadeira família dos Homens.

O discurso das imagens gira aí em torno de um ideal humanista de que a "condição humana" seria a mesma para todos. Postula-se uma falsa igualdade que ignora a contingência histórica, que passa por cima das diferentes experiências de vida dos diferentes exemplares da "humanidade".

Diante dessa leitura crítica das fotos apresentadas nessas exposições, e voltando às páginas de *O grau zero da escritura*, vê-se, nesses dois fragmentos de *Mitologias* anteriormente apresentados, um Barthes espantado diante do inflacionamento do signo fotográfico, já bastante distanciado de seu utópico "grau zero", isto é, de uma forma puramente "indicativa" ou "amodal", reivindicada à literatura e agora, de certo modo, desejada também para o signo imagético, que, como vimos, também pode se enveredar pela "forma optativa ou imperativa", para não dizer ainda "patética", para continuar a usar os próprios termos de Barthes, ao situar o que diferencia a natureza da escrita "branca" ou "neutra" de outras escrituras (2004, p. 65).

EM BUSCA DO GRAU ZERO DA IMAGEM

Se por um lado pode-se dizer que é em torno do conceito de neutro que converge todo pensamento barthesiano (Cf. Motta, 2011); por outro, é a apreciação da literatura transformada em escritura que se torna o modelo cardinal para pensar as outras artes. Tudo isso possibilita insistir na ideia de que Roland Barthes não estava se debruçando sobre objetos tão distintos no momento de passagem de *O grau zero da escritura* para *Mitologias*, ou ainda da linguagem da literatura aos códigos midiáticos, pois são as noções de escritura e a análise semiológica, que, no fundo, permitem pensar a história dos signos da literatura e a crítica à fotografia. Ambos ofícios podem, em qualquer tempo, serem tomados de assalto pela "expansão dos fatos políticos e sociais", produzindo, dessa maneira, um outro tipo de "scriptor" e de fotógrafo, "situado a meio caminho entre o militante e o escritor [ou o fotógrafo]", cuja obra "em si é um ato", e que produz "uma imagem ideal de homem engajado", fazendo crer que "a linguagem de lugar privilegiado tende a se tornar o signo suficiente de um engajamento"(2004, p. 23).

Não parece ser um equívoco estender as prerrogativas barthesianas de escritura também ao universo do fotógrafo, a ambos é reivindicado a responsabilidade da "moral da forma". A pergunta que resta fazer é a seguinte: como se realizaria, afinal, essa "moral da forma" no plano da escritura fotográfica?

Talvez a resposta mais assertiva esteja em sua autobiografia assinada em terceira pessoa do singular, intitulada *Roland Barthes por Roland Barthes*, mais especificamente na entrada "Ideologia e estética". O semiólogo abre o verbete sinalizando que ideologia é "o que se repete e consiste". E, para ele, uma saída possível é a estética, cuja função seria "fornecer as regras de um discurso indireto e transitivo (ele pode transformar a linguagem, mas não exibe seu domínio, sua consciência)" (2003b, p. 120).

Essas últimas linhas do verbete não causam estranheza aos leitores que conhecem um pouco da obra barthesiana e sabem da influência de Bertolt Brecht, uma das primeira paixões de Barthes, concomitantemente, com os romancistas do "grau zero". O que chama a atenção de Barthes em direção ao teatro de Brecht é a "distância", que resulta numa contenção da dramaticidade do narrador, visto que se estabelece um tipo de disjunção entre o ator e o afeto a que seu corpo deve ser tomado.

A distância é, no limite, aquilo que, nesse estilo de representação, desativa a mola dramática por meio de cenas de relato; não se representa o acontecido, mas, simplesmente, conta-o. Em "Por

ISSN 1980 - 6493

que Brecht?", ensaio de 1955, Barthes elenca as lições que tira do teatro brechtiano, uma delas parece conduzir à "moral da forma", que é a recusa em "incutir um conteúdo revolucionário em formas antigas", pois, "na obra de Brecht, não é a política que se junta, bem ou mal, às formas antigas; é ao contrário, a paixão política que irradia a ponto de criar um instrumento dramático (o *Episierung*, o teatro épico) totalmente adaptada à sua vontade de transformação" (2007b, p. 148).

É com o teatro de Brecht que Barthes parece aprender a desconfiar da excessiva teatralidade do sentido nas representações, pois suas cenas têm a estranha capacidade de não pender a nenhum de seus extremos: nem da comoção; nem da não-comoção. Permanecem em seu entre. Identifica-se com o personagem, no entanto, busca-se uma posição intermediária, entre esses dois extremos, conduzindo o espectador a uma identificação com o personagem, para, logo depois, retirá-lo de seu conforto e fazê-lo questionar e julgar a situação.

Se, em larga medida, é da acusação da excessiva teatralidade do sentido que se funda toda obra teatral de Brecht, é possível pensar também que é em torno dessa mesma acusação, no plano da imagem fotográfica, que gira a última "Nota" de Barthes sobre fotografia publicada em vida, *A Câmara clara*. Não só porque, aos olhos da semiologia barthesiana, a fotografia "parece mais próxima do Teatro", mais especificamente, do "teatro primitivo" (1984, p. 53-54), mas porque os operadores conceituais através dos quais as fotos são aí separadas, a saber, *studium* e *punctum*, vão denunciar, agora no plano fotográfico, aquela mesma teatralização do sentido.

Apresentem-se, como mais vagar, esses operadores. O termo *studium* deriva do latim *studare*, que não significa, de saída, "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" (1984, p. 45). O *studium* refere-se àquilo que é estudado para comover.

Já o *punctum* é um substantivo tirado do verbo latino *pungere*, pungir, ferir com objeto pontiagudo, picar, espicaçar. É o verbo do substantivo ponta, ponta aguda. Esse substantivo a que dá origem é nestes termos traduzido por Barthes no fragmento 10: "picada, pequena incisão, pequena mancha, pequeno corte, lance de dados" (1984, p. 46). As representações fotográficas são consideradas pungentes, quando nelas não se vê nenhum engajamento, nenhum saber, nenhuma cultura, ou seja, não vão além delas mesmas, cognitivamente, ou ainda para dizer com Barthes reafirmando a noção de *punctum*, o "aceno da realidade intratável" (1984, p. 175).

O *punctum* reverbera, no limite, uma representação silenciosa e tanto mais aguda, vindo visar um vasto quadro das fotografias que se traduzem costumeiramente em palavras, um sentido que escapa e não pode ser recuperado por nenhuma linguagem ou para nenhuma outra linguagem.

Ora, em termos práticos, basta pensar o *studium* que acena por exemplo – dentre outras inúmeras fotos citadas e ou mostradas no livro – na imagem do repórter fotográfico, o holandês Koen Wessing, cobrindo uma insurreição na Nicarágua, em 1979. Ele fotografa, num campo deserto, mãe e filha que "deploram aos brados a prisão do pai", escreve Barthes, para então, em seguida, entre parênteses, citar a frase de Baudelaire, "a verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida" (1984, p. 41-42). O que o fotógrafo dá a ver é a histeria – compreendida, por Barthes, em referência ao teatrólogo e não ao campo da psicanálise freudiana –, o excesso de teatralidade da cena.

Em contraposição, para evocar a noção de *punctum*, é suficiente voltar os olhos àquela foto de Richard Avedon, "William Casby", 1963, em que Barthes está encafifado com a impressão dessa imagem, cujo sentido é puro. Nessa foto, "a essência da escravidão é aqui colocada a nu" (1984, p. 58), assinala Barthes. E, se essa foto de Avedon "causa muita impressão, é porque "o objeto fala, induz, vagamente, a pensar". Noutras palavras ainda, pode-se dizer que esse rosto de

ISSN 1980 - 6493

William Casby faz “refletir” e surgir “um sentido – um outro sentido que não a letra” (1984, p. 62), reflete Barthes.

Nesse ponto, a crítica-semiológica de Barthes remonta aquele mesmo olhar de *Mitologias* em “fotos-choque”, já que se aprende com ele que, desde então, a foto revela o “escândalo da literalidade e a verdade da arte”. A “literalidade” de uma foto é entendida como uma imagem capaz de apresentar o “escândalo do horror e não o horror propriamente dito” (2006, p.108); enquanto a “verdade da arte” refere-se à capacidade das artes de produzir a catarse crítica: momento do ininterpretável (depois disso nada a dizer), que não se pode nem transcender, muito menos regressar. Em *A Câmara clara*, tudo isso é resumido assim: “subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (1984, p. 62).

Ora, o termo pensativa conduz estas reflexões ao livro do estudioso em midiologia Régis Debray, sobretudo, em seu livro significativamente intitulado *Regard Pensatif* [Olhar Pensativo], que, partindo das mesmas notas barthesianas mencionadas acima, lembra que é na “coerção que exerce sobre o olhar que eu a [subversão] encontro”. E que, portanto, o que na imagem punge, perturba ou, simplesmente, toca “não decorre nem do sensacional, nem da pura geometria, mas de um pensamento tornado sensível” (2002, p. 15). A imagem fotográfica como uma “forma que pensa” ou ainda que faz pensar.

Se o *punctum* pode redeclinar o grau zero é porque esse conceito é, em larga medida, o grau zero da escritura fotográfica, na medida em que se refere à procura de Barthes em “designar o oco do sentido”, através da recusa “à obra de toda ‘solidificação’ semântica”, esse “objeto tendencial” que é o “não sentido”, ou o “grau zero do sentido”, que, por comodidade, é, aqui, renomeado para o campo da imagem de “o grau zero da imagem”, para designar então essa incapacidade da linguagem em fechar sobre a experiência fotográfica, como um entrave à significação. Esse entrave flerta, ao mesmo tempo, no plano da imagem, com o gesto suspensivo a que o escritor e crítico literário francês Jean-Pierre Richard nomeia de “grau zero da presença” (2006, p. 17), que, por sua vez, se correlaciona com a ideia da não-teatralização do sentido.

POR UMA ESTÉTICA BARTHESIANA DA IMAGEM

Todo esse passeio pela obra de Barthes em que se entrelaça o olho crítico-semiológico de Barthes em relação à escritura e à fotografia, mostra que sua semiologia da imagem recusa as significações demais simples e as afecções demais brutais. Como já assinalado no prefácio de *Ensaios críticos* datado de 1964, “ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por função exprimir o inexprimível: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda tarefa da arte é de *inexprimir o exprimível*" (2007a, p. 22).

Importa ainda dizer que a concepção estética de Barthes só pode fundar sua verdade em algum tipo de escapada do caráter “fascista” da língua, de seu “obrigar a dizer” (1980, p.14), como ousou pronunciar em *Aula*.

A prova estética de que o “grau zero da imagem” é possível na arte fotográfica talvez esteja na obra do fotógrafo francês Lucien Clergue – uma figura desconhecida entre nós, mas de enorme importância na França, até porque foi um amigo e colaborador de Picasso –, mais precisamente, em sua obra *Linguagem das areias*, que Barthes prefaciou. O trânsito do homem na terra deixou grafados rastros sobre a areia que foram eternizados nas chapas sensíveis pelo olho atento do fotógrafo, despertando estas notas no texto: “A obra de Lucien Clergue não quer forçosamente 'dizer alguma coisa', mas sem menor dúvida, *quer dizer*, e por isso toca”. Nelas, nota ainda Barthes, “não há ‘um’ sentido; há sentido” (2005, p. 236-237).

É preciso explicar um pouco mais esses termos. Isso não quer dizer que não haja aí significação, mas como num terceto japonês, o haikai, ela não passa de um "querer-dizer", de um "aceno breve" ou, simplesmente, de um "apelo ao sentido". É esse "apelo ao sentido" que suscita a estética barthesiana. Afinal, a todas as artes – verbais ou não – lhes compete apenas um não-dizer, que é todo o contrário do nada dizer, da recusa em dizer, mas um dizer que não se quer fechar num significado último e se mantém suspenso, nomeado, com maiúscula, a partir de 1978, de o *Neutro*.

O Neutro é operador conceitual que, pouco a pouco, ganha importância no pensamento barthesiano, englobando o grau zero do início de seus escritos. Esse operador é definido assim por Barthes: "aquilo que burla o paradigma, ou melhor chamo Neutro tudo o que burla o paradigma" (2003a, p. 16). O Neutro desfaz, portanto, anula o binarismo do paradigma, recorrendo a um terceiro termo. Esse conceito barthesiano vem ao encontro da "moral da forma" da escritura, na medida em que consiste, por um lado, num "modo de procurar – de modo livre – meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo"; e, por outro, no plano da ética, o Neutro é também "assumir a responsabilidade", através de uma "escolha pela tangente" ou da "não-escolha", que seria "o alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma" (2003a, p. 20).

Como um antídoto à teatralidade ou à Histeria de toda e qualquer linguagem – incluso aí a do fotógrafo –, o operador denominado Neutro torna-se o valor ético de toda estética barthesiana, pois a responsabilidade pela "moral da forma", que é anunciada, desde 1947, nestas linhas de *O Grau zero da escritura*, já reivindicava uma nova forma de escritura, uma escritura branca, neutra, que "realiza um estilo de ausência, que é a ausência ideal do estilo" (2004, p. 66). Assim, nesse "modo negativo" de escritura, continua por notar Barthes, "as características sociais ou míticas de uma linguagem ficam abolidas em proveito de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento guarda toda sua responsabilidade sem acobertar-se de um engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence" (2004, p. 66).

Enfim, o ensinamento que permeia toda semiologia barthesiana pode ser talvez bem resumido nos mesmos termos encontrados em seu ensaio *Aula*. Descortina-se aí que todo combate contra o código se faz em seu próprio interior, "não pela mensagem" que transmite, mas, "no jogo das palavras" de que é "teatro" (1980, p. 17).

REFERÊNCIAS

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

_____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

_____. *Imagem e moda*. Tradução de Ivone C. Bernadetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino; Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. São Paulo: Difel, 2006.

_____. *Óbvio e obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O grau zero da escritura*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

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

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

DEBRAY, Régis. *Regard pensif*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

GUITTARD, Jacqueline. *Roland Barthes*: la photographie ou l'épreuve de l'écriture. 2004. Tese (Doutorado em Historie et Sémiologie du texte et de l'image). Université de Paris VII- Denis Diderot, 2004.

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

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

Recebido em 05/01/2017. Aprovado em 15/06/2017

***Title**: Writing in the "zero degree" with the light. On Barthes' semiology of photography*

***Authors:** Leda Tenório da Motta e Rodrigo Fontanari*

***Abstract**: This article aims to present the suis generis Barthes' semiology of photography. It seems to be based on the same zero degree scripture prerogatives. This is to define the exceptional character of aesthetics in Barthes, which sustains an ethics under the same responsibility for "moral of the form", claimed by semiotician to any language.*

***Keywords:** Semiology. Zero degree. Neuter. Photography. Roland Barthes.*

Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.