

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Conrado Valle de Queiroz Padilha

O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Conrado Valle de Queiroz Padilha

O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

Folha de Aprovação

Banca Examinadora

Agradecimentos

À Professora Doutora Leda Tenório da Motta, pela orientação constante.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de mestrado concedida para realização desta pesquisa.

RESUMO

O trabalho tem por objetivo primordial apresentar o conceito barthesiano de “mito”, conforme definido em *Mitologias*. Trata-se também de acompanhar seus desdobramentos na obra de Roland Barthes por meio de um pequeno conjunto de textos selecionados: *O grau zero da escritura*, *Mitologias*, *Elementos de semiologia*, *O óbvio e o obtuso*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A câmara clara*. Tal busca demanda trabalhar com o conceito de conotação, através do qual Barthes define o mito enquanto uma *mensagem de ultrassignificação*. Jogamos com a hipótese de que o conceito de *studium*, tardiamente introduzido em *A câmara clara*, é a reformulação do “mito” no campo da fotografia, já que Barthes vê aí o mesmo efeito característico do fenômeno conotativo. Assim, o *corpus* da pesquisa é dado pelos referidos textos do autor. Pelo caráter oportuno, este *corpus* é acrescido do repertório de imagens fornecido pela pesquisadora Jacqueline Guittard em seu *Mitologias ilustrado*, que retoma e aumenta a edição até aqui conhecida; a isto acrescentam-se ainda as imagens de *A câmara clara*. A relevância da pesquisa liga-se à possibilidade que a obra de Barthes nos oferece de voltar às comunicações de massa uma crítica ao mesmo tempo semiótica e histórica, sempre atenta ao trabalho do significante.

PALAVRAS-CHAVE:

Roland Barthes; Mito; Conotação; *Studium*; Crítica Cultural.

ABSTRACT

The cardinal purpose of this work is to present the Barthesian concept of 'myth' as per its definition in *Mythologies*. It is also an attempt to follow how it unfolds in the work of Roland Barthes through a small set of selected texts: *Writing Degree Zero*, *Mythologies*, *Elements of Semiology*, *L'obvie et l'obtus*, *Roland Barthes by Roland Barthes*, and *Camera Lucida*. This research implies in handling the concept of connotation, through which Barthes defines the myth as an *ultra-signification message*. We here play with the hypothesis of the concept of *studium*, belatedly introduced in *Camera Lucida*, as a reformulation of the 'myth' in the photography field, since Barthes himself sees in it the same characteristic effect of the connotative phenomenon. In such a manner, the *corpus* of this research is given by the author's mentioned texts; for its convenient aspect, it is also added of the repertoire of images offered by the researcher Jacqueline Guittard and her *Mythologies illustrées*, which recaptures and expands the edition known so far; the images of *Camera Lucida* are also added to it. The relevance of this research is tied to the possibility offered by Barthes' oeuvre to criticize the mass communications in a historic and semiotic perspective, always paying attention to the work of the signifier.

KEY WORDS:

Roland Barthes; Myth; Connotation; *Studium*; Cultural criticism.

Sumário

Introdução	8
1 – As fontes linguísticas do conceito de “mito”	10
2 – A leitura semiológica do mito	24
3 – Semiologia e Comunicação Massiva.....	37
3.1 – A conotação	37
3.2 – O <i>studium</i>	54
Considerações finais.....	65
Referências Bibliográficas	68
Anexo	70

Introdução

Roland Barthes foi, sobretudo, um ensaísta. Durante a década de 1950, o autor passou a atuar no cenário intelectual da França, período em que publica seus primeiros livros, entre eles, *O grau zero da escritura* (1953) e *Mitologias* (1956), que problematizavam em comum os mitos contemporâneos por meio de uma crítica ideológica que mirava respectivamente a literatura e os objetos produzidos pela indústria cultural, como a publicidade, o cinema e a imprensa escrita. Esses livros constituem a base de um trajeto intelectual que culmina na publicação de *A câmara clara* (1980).

Nome central do estruturalismo, que se configurou nas décadas de 1960 e 1970 como um forte modelo epistemológico, Barthes não se limitou a essa única matriz intelectual, produzindo uma escritura plural e tornando-se um dos mais importantes pensadores na França da segunda metade do século XX. Nessa direção, ao absorver em sua crítica a linguística geral elaborada por Ferdinand de Saussure que irá alimentar seu programa semiológico, Barthes dedica-se pioneiramente ao estudo da significação dos objetos produzidos pela comunicação massiva, apontando à dinâmica articulação que se estabelece entre os códigos midiáticos e o imaginário social. Tal quadro pode ser compreendido a partir da leitura de seu livro fundamental: *Mitologias*.

Assim, a presente dissertação tem por objetivo primordial oferecer a definição do conceito de mito na obra de Roland Barthes, indo de seus primeiros exames em *Mitologias* aos seus derradeiros em *A câmara clara*, com apontamentos *in extremis* da retórica do *studium* fotográfico. Desse modo, buscamos vislumbrar a originalidade e pertinência da obra barthesiana no que concerne ao estudo das comunicações massivas ao possibilitar indagá-las de uma perspectiva a um só tempo histórica e semiótica. Enfatiza-se ainda que o conceito de “mito” recebe, do interior de sua própria obra, incessantes remanejamentos que acompanham sua

evolução intelectual. Posição que reflete a visão do autor que toma a atualidade como forma, onde o lugar que o sujeito ocupa no discurso determina seu papel significante.

Esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro busca explicar as fontes linguísticas do conceito de “mito” barthesiano, destacando o contexto histórico em que foi elaborado. O segundo trata da maneira como o mito passa a ser entendido como um sistema semiológico, sugerindo uma nova posição analítica na abordagem dos códigos midiáticos. No terceiro capítulo, seguindo os desdobramentos imediatos de *Mitologias*, verifica-se que o conceito de conotação, passa a definir o mito enquanto uma mensagem de *ultrassignificação*. Em seguida, jogamos com a hipótese de que o conceito de “*studium*”, tardiamente introduzido em *A câmara clara*, é a reformulação do “mito” no campo da fotografia, já que Barthes vê aí o mesmo efeito característico do fenômeno conotativo.

1 – As fontes linguísticas do conceito de “mito”

Nos primeiros anos da década de 1950, Roland Barthes passa a publicar uma série de artigos em que aparecia a nomenclatura “mythologies”, abordando temas aparentemente distantes entre si – “O rosto de Garbo”, “Marcianos”, “O bife com batata fritas”, “O cérebro de Eisenstein”, “A volta da França como epopeia”, “Astrologia”, “O plástico” –, mas alertando para a vigência de um discurso que os comunicava. Posteriormente reunidos, esses artigos deram origem ao livro *Mitologias*, publicado no ano de 1957.

Nesse livro, Barthes interpreta a vida cotidiana dos franceses dos anos cinquenta tal como a via representada alegoricamente pelas mídias, buscando ilustrar como o mito passa a ser ressignificado ideologicamente na sociedade contemporânea por um discurso que confunde sem cessar Natureza e História.

No prefácio de *Mitologias*, o autor aponta para ampla acepção com a qual aborda a palavra “mito” e depois situa a continuidade entre esse livro e sua obra anterior – *O grau zero da escritura*:

O ponto de partida desta reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao natural com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos de nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar, na exposição decorativa do-que-é-obvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula. A noção de mito pareceu-me desde logo designar estas falsas evidências; entendia então essa palavra no sentido tradicional. Mas já desenvolvera a convicção de que tentei extrair todas as consequências: o mito é uma linguagem. Assim, dos fatos aparentemente mais afastados de qualquer literatura (um combate de *catche*, um prato de cozinha, uma exposição de plásticos) não pensava em sair da semiologia geral do nosso mundo burguês, cuja vertente literária já tinha explorado nos meus ensaios precedentes. (2009a, p. 11).

Acompanhando tal proposição, desde sempre, os principais comentadores da obra barthesiana sugerem a possibilidade de se ler *Mitologias* à luz de *O grau zero da escritura*. Dessa perspectiva, seguem-se as investigações sobre as fontes linguísticas do conceito de mito. Podemos aqui antecipar que entre esses livros se

estabelece uma gênese comum: ambos são frutos de artigos publicados em periódicos, tais quais *Combat* e *Lettres Nouvelles*, dirigidos por Maurice Nadeau, que se consolidou como um dos mais importantes nomes no mundo editorial francês no período pós-Segunda Guerra.

Barthes, devido a uma tuberculose que o acometia, havia passado o período da Segunda Guerra internado no Sanatório dos Estudantes em Saint-Hilaire-du-Touvet. Ali iniciou sua prática como escritor, contribuindo para a revista dos estudantes internados. Nessa direção, podemos acompanhá-lo em uma entrevista de 1971, na qual se remete ao período quando escrevia e publicava seus primeiros textos:

[...]1945-1946 foi a época que descobríamos Sartre. No Armistício [...] eu era sartriano e marxista: tentava “engajar” a forma literária (cujo sentimento vivido tive com *O estrangeiro* de Camus) e marxizar o engajamento sartriano, ou pelo menos aí talvez houvesse uma insuficiência – dar-lhe justificação marxista: duplo projeto que está bem visível em *O grau zero da escritura*. (BARTHES, 2005b, pp. 119-120)

De volta a Paris, intensificou sua produção e assim surgiu, em 1953, *O grau zero da escritura*, que amplia e concentra uma coleção de artigos publicados entre 1947 e 1950 na revista *Combat*. Sendo a primeira obra publicada de Barthes, nela o autor se refere principalmente ao romance realista enquanto mito literário.

Em 1953, de uma nova iniciativa de Nadeau, emerge o periódico *Lettres Nouvelles*. Novamente o editor solicita a colaboração de Barthes, desta vez, lhe concedendo liberdade de ação. Sendo assim, o autor passa a enviar para seu editor, entre 1952 e 1956, uma série de artigos escritos ao sabor da atualidade midiática, os quais denominou “pequenas mitologias do mês”.

O livro *Mitologias* se divide em duas partes. Sobre a primeira, o primeiro biógrafo de Barthes, Louis-Jean Calvet, informa que apenas dois do conjunto de 54 textos que compõe essa parte não saíram em *Lettres Nouvelles*: “o primeiro da série dedicado ao *catche*, publicado em *Critique* em 1952, e o segundo *O escritor de férias*, que saiu no *France-Observateur* em setembro de 1954”. (CALVET, 1992. pp. 142-143). Na segunda parte, escrita em 1956, encontramos o texto “O mito, hoje”,

funcionado como um adendo teórico ao mesmo tempo em que confere unidade aos 54 breves capítulos.

Nesse segundo momento, a presença da linguística advinda da leitura de Ferdinand de Saussure se torna explícita. Calvet relata que, em 1952, Barthes encontrava-se em Alexandria, onde o círculo social do qual participava girava em torno de Charles Singevin e Algirdas Greimas, os três lecionando na universidade local. O biógrafo descreve a circunstância de um diálogo em que o autor, interrogado por Greimas a respeito de Saussure, revelou-se desconhecedor da obra do linguista genebrino:

Barthes e Greimas conversam e discutem sem parar. Barthes tem agora 34 anos e fala de seu artigo publicado na *Combat*, “O grau zero da escritura”; Greimas lembra-se de que era um “artigo sobre o passado simples”. [...] Roland mostra seu projeto de tese sobre Michelet, mostra suas fichas e pede a Greimas que leia as 120 páginas já redigidas [...] Greimas lhe diz que está muito bom, mas que deve utilizar Saussure. “Quem é Saussure?” pergunta Barthes. “Mas não se pode desconhecer Saussure!” declara, peremptório, o outro. Então, Barthes, já muito receptivo a linguística nascente na França, deixa de lado Michelet e mergulha na leitura de Saussure, o suíço fundador da linguística moderna. Em seguida, sempre orientado por Greimas, lê Roman Jakobson, linguista russo emigrado para os Estados Unidos, e também Brondal, linguista dinamarquês. Faz sua iniciação no estruturalismo nascente. (CALVET, 1992, p. 113).

Assim, podemos precisar que a iniciação saussuriana de Barthes data de 1952, como deixa ver referido “O mito, hoje”. Ademais, no livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, o autor chama a atenção para influência de Marx, Sartre e Brecht em seus primeiros trabalhos, voltando-se criticamente para os antecedentes teóricos de sua obra no fragmento intitulado “Fases”. Logo em seguida apontará o nome de Saussure, de cujos aportes deriva sua semiologia (2003, p. 162).

Se por um lado Saussure revela-se plenamente apenas em *Mitologias*, a influência da linguística em sua vertente formalista já se faz presente em *O grau zero da escritura*. Nesse livro, reportando-se à ruptura entre o clássico e o moderno, Barthes se propõe questionar a literatura da perspectiva de sua história formal, mirando compreender não o estilo de determinada época ou escritor, mas a história dos “signos da literatura”.

O texto barthesiano insere a reflexão de que a consciência da duplicidade moderna no escritor é determinada por uma intenção social que caracteriza sua posição diante da linguagem, como também da História. E nos indica que a própria noção de Literatura determina uma nova relação entre o escritor e sociedade – desvinculando reciprocamente suas linguagens: “a arte clássica não podia sentir-se como linguagem, ela era a linguagem” (2004a, p. 5). Notando que, para o moderno, não é a literatura que está em jogo, mas sim a linguagem que passa ser o problema:

O horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham, pois, para o escritor, uma natureza, porque ele não escolhe nem uma coisa nem outra. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível; o estilo é uma necessidade que amarra o humor do escritor à sua linguagem. Ali o encontra a familiaridade da História, aqui, a de seu próprio passado [...] Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é uma forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (2004a, pp. 12-13)

Deve-se, pois, considerar a importância atribuída à precedência da forma sobre o estilo. Nesse sentido, o livro de Jean-Paul Sartre, “O que é a Literatura”, publicado em 1948, surge explicitamente como referência nesse primeiro livro de Barthes, cujo capítulo inicial intitulado “O que é a escritura?” faz ecoar a interrogação sartriana.

Para Sartre, era preciso que o escritor engajasse sua palavra politicamente, posição nuançada por Barthes no artigo “Escritores de esquerda ou literatura de esquerda?”. Respondendo a uma enquete sobre a literatura e a esquerda, o artigo foi publicado no *L'Observateur* em 1953. Ali, o autor confirma a pertinência dessa questão “em um momento em que a literatura está quase consagrada inteiramente como um lugar da responsabilidade, e em que o engajamento político constitui, para muitos escritores – e não dos menores – uma verdadeira inocentação da literatura” (2005, p. 30).

Desde sempre Barthes foi movido por uma preocupação essencial enquanto crítico-escritor, relacionada à exigência da responsabilidade do autor por sua forma. Para ele, no entanto, essa suposta responsabilidade girava em torno de uma primeira liberdade de eleição na qual a literatura era tomada como forma-objeto,

conciliando a coerência entre o testemunho histórico e a representação ideológica que faz do escritor um funcionário da linguagem, o que não deixa de acarretar certa ambiguidade necessária a um significado que não se pretende universal (totalizante) e que está pautado em uma escolha: “e neste gesto afirmar minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não posso desenvolver uma tradição sem me tornar um pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras” (2004a, pp. 15-16).

Nesse sentido, acusava que a literatura, tanto a engajada como o romance propriamente dito, havia se convertido em um “mito literário”, que apenas reafirmava a ideologia burguesa da qual era tributária. Finalmente, sem menosprezar a influência de Sartre, Barthes assumiria o formalismo estrutural, questionando a exigência ao engajamento político sartriano enquanto acrescentava o que denominou de “moral da forma”.

Para discernir entre as noções de literatura e a escritura, baseia-se no emprego social da escrita: “a escritura não é absolutamente um instrumento de comunicação, não é uma via aberta por onde passariam somente uma intenção de linguagem” (2004, p. 17). Assim, concebe que a literatura passa a ser uma fala social distante da escritura e que, como verificamos, se apresenta para o escritor como uma função e explica que, no quadro contemporâneo, emerge um novo tipo de escritor:

A expansão dos fatos políticos e sociais no campo de consciência das Letras produziu um novo tipo de “scriptor”, situado a meio caminho entre o militante e o escritor, retirando do primeiro uma imagem ideal de homem engajado, e do segundo a ideia de que a obra em si é um ato. Ao mesmo tempo em que o intelectual se põe no lugar do escritor, nasce nas revistas, nos ensaios uma escrita militante inteiramente liberada do estilo, e que é como uma linguagem profissional da “presença”. Nessa escrita, pululam os matizes. Ninguém negará que existe, por exemplo, uma escrita “Espirit” ou uma escrita “Temps Modernes”. A característica comum dessas escritas intelectuais é que nelas a linguagem de lugar privilegiado tende a se tornar engajamento. (2004a, p. 23)

A essas escritas, isentas da responsabilidade formal, que confundem a liberdade do escritor com engajamento ideológico, a realidade histórica permanece inacessível:

Essas escritas intelectuais são, portanto, instáveis, permanecem literárias na medida em que são impotentes, e não são políticas a não ser por sua obsessão ao engajamento. Em suma, trata-se ainda de escritas éticas, em que a consciência do “scriptor” (não se ousa mais dizer escritor) encontra a imagem tranquilizadora de uma salvação coletiva. (2004 a, p.24.25)

Enquanto a escritura defendida por Barthes se distingue dessas escritas políticas e do estilo literário pela escolha por uma forma-objeto e não por uma consciência, o engajamento reside aí em uma operação de artesanato, ainda que a matéria deste seja o estilo. Nesse caso, a literatura deixa de ser falada para realizar-se enquanto forma – *para além da Língua e aquém da História*.

O autor propõe que o “mito literário” utiliza-se de dois álibis: em primeiro lugar, o emprego do *passé simple* que, eliminando a superposição de tempos, postula um sentido linear para a narrativa na qual o autor dispõe de um começo, um meio e um fim; em segundo lugar, o emprego da terceira pessoa, que surge como uma exigência referencial para o romance.

Por seu *passé simple*, o verbo faz implicitamente parte de uma cadeia causal, participa de um conjunto de ações solidárias e dirigidas, funciona como o sinal algébrico de uma intenção; sustentando um equívoco entre temporalidade e causalidade [...] Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas [...] É por isso que ele é o instrumento ideal de todas as construções de universo; é o tempo factício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos Romances [...]. E ele manifesta formalmente o mito; ora, no Ocidente, como acabou de se ver, não há arte que não aponte com o dedo a própria máscara. A terceira pessoa como o “*passé simple*”, devolve, pois, esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e, no entanto, continuamente manifestada como falsa. (2004 a, pp. 27-31)

Desse modo, em *O grau zero da escritura*, o mito já aparece fundamentado enquanto uma operação ideológica efetuada no plano formal da linguagem. Confinada ao realismo, a literatura se transforma em fala social e preenche-se de ideologia. Esse é o segundo grau da escritura, enquanto que o “grau zero” assinalado por Barthes é um terceiro termo que, ao superar a literatura clássica, representaria a abertura para uma nova linguagem. Ou seja, por escritura, entende-se não uma nova modalidade de literatura, mas um meio para continuar a pensá-la enquanto forma-objeto. Como vimos, o escritor moderno passa a se posicionar de uma

maneira negativa em relação ao estilo. A esse propósito, remetendo-se a *O grau zero da escritura*, explica Leda Tenório da Motta:

O tema mais geral é o da responsabilidade do autor sobre sua forma ou, como escreve Barthes, a “moral da forma”. Para propô-la ele parte da suposição de um desenlace entre as palavras e as coisas, no mundo pós-clássico, que obriga quem quer que queira dar prosseguimento à literatura a marcar uma separação entre sua intenção de escrever e o escrever, ou a tomar nota de peso de sua linguagem, ou a inscrever sua “consciência infeliz” nesse dilaceramento entre a intenção e a prática da literatura. Historicamente, Barthes vê essa ruptura nos meados do século XX, mais precisamente nos tempos de Flaubert, este obsessivo da palavra justa que é o primeiro dos primeiros nomes da modernidade a ser aqui convocado. (MOTTA, 2011, pp. 67-68)

De fato, Barthes surpreende no artesanato do estilo flaubertiano, pela riqueza de seus detalhes, um exemplar dessa tomada de consciência condizente com a escritura moderna. Ao romper com as normas do modelo realista, indica no interior do próprio romance que não é a realidade que aparece ali representada, e sim uma construção de determinada realidade. Na escritura de Flaubert, Barthes conseguia ver *o texto dentro do texto*; em um objeto cuja novidade absorvia os estereótipos do estilo, pontuando senão um *efeito real*.

Falta dizer que o “grau zero” é um termo estrangeiro emprestado do linguista dinamarquês Vigo Brondal, que, colocado ao lado da *escritura*, adquire um valor tático que evoca a defesa que Barthes faz das vanguardas literárias. Toma-se o exemplo de Mallarmé que tinha por objetivo a destruição da literatura e nada mais fez do que abrir um novo espaço para a irrupção das novas escrituras que seriam as vanguardas do início do século XX.

Mallarmé, espécie de Hamlet da escritura, exprime bem esse momento frágil da História, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar sua necessidade de morrer. A agrafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a palavra, libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais. [...] Essa linguagem mallarmeana é Orfeu que só pode salvar aquilo que ama pela renúncia, e que, mesmo assim, volta o olhar um pouco atrás; é a Literatura levada às portas da Terra Prometida, quer dizer, às portas de um mundo sem literatura, de que caberia entretanto aos escritores dar o testemunho. (2004a, pp. 64-65)

Tal postura culmina na postulação de uma escritura neutra, que Barthes encontrará nos escritores vinculados ao *nouveau roman*, mas chama principalmente

atenção para o romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, que corresponderia à almejada escritura em grau zero ou neutra – qualidade de um escritor sem estilo. Essa visão remete ao capítulo conclusivo de seu primeiro livro, intitulado “A utopia da linguagem”, no qual Barthes predica contra o mito-literário e em favor de uma linguagem que reconciliasse ação e projeto: “A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova na medida em que esta não inventa sua linguagem senão para ser um projeto: a Literatura se torna uma utopia de linguagem”. (BARTHES, 2004a, p. 76).

Nessa direção, Barthes, na ocasião de sua *Leçon*, em 1977, quando assumia a cadeira de semiologia literária no *Collège de France* e remetendo-se as inquietações que impulsionaram a composição de suas primeiras obras, recordava: “Pareceu-me, por volta de 1954, que uma ciência dos signos pudesse ativar a crítica social e que Sartre, Brecht e Saussure poderiam juntar-se no mesmo projeto” (BARTHES, 2007, p. 32). Esse projeto resulta, justamente, no livro *Mitologias*.

Assim, considerando que a convergência entre *O grau zero da escritura* e *Mitologias* diz respeito às fontes linguísticas do mito, poderemos entreter a continuidade teórica do autor ainda que tratando de objetos à primeira vista dessemelhantes, respectivamente a linguagem literária e os códigos midiáticos; seja em virtude do conceito de *escritura*, seja pela análise semiológica. Desse modo, assinala o crítico José Augusto Seabra no texto “Roland Barthes: Escritor”, que se constitui no prefácio da tradução portuguesa de *Mitologias*:

Desde que, em 1953, *O grau zero da escritura* trouxe para o centro da problemática literária, descentrando-a ao mesmo tempo e de um só golpe enquanto “Literatura”, o conceito, “écriture”, o germe da subversão barthesiana estava lançado.[...] Roland Barthes faz intervir desde logo uma preocupação dominante, que irá impregnar toda a sua reflexão subsequente: a consideração da literatura como linguagem, como sistema de Signos, a que será levado em consequência a aplicar – o que no entanto mais tarde estruturalmente fará – os métodos de análise linguística e semiológica. Partindo da ideia de que a literatura assinala sua própria “clausura”, enquanto “ordem sacral dos signos escritos”, tendo assim, a instituir-se como exterior a História [...]. (SEABRA,1971, p. 12)

Nesses apontamentos de *Mitologias* à luz de *O grau zero da escritura*, logramos vislumbrar que o desdobramento semiológico da crítica barthesiana –

concretizado no supracitado adendo teórico, “O mito, hoje” – tem a ver com o mal-estar provocado pelo abuso ideológico da linguagem nos meios de comunicação, como também pela passividade social aí entretida pelo senso comum: a *doxa*.¹

Éric Marty referindo-se à utopia da linguagem referida por Barthes nas palavras conclusivas de *O grau zero da escritura*, sugere que tal posição desdobraria em *Mitologias* por ganhar uma forma negativa:

Isso pode ser entendido como deliberação muito pessoal de Barthes sobre o que ele próprio pode esperar de seu “desejo de escrever”, mas também se vê por aí, através do escritor, o esboço de uma espécie de antropologia do sujeito contemporâneo condenado historicamente à alienação do mito. É justamente aí que se faz a ligação entre *O grau zero da escritura* e as *Mitologias*. (2009a, p. 131)

Por sua vez, Leda Tenório esclarece que a “consciência infeliz” do escritor moderno remetida anteriormente, desloca-se em *Mitologias* para a questão da falsa consciência “que é inseparável do mascaramento da ideologia pelos códigos das mídias” (2011, pp. 139-140). E ainda: “De fato, se a desmistificação passa aqui por conceder autonomia ao objeto, a operação de Barthes é atacar-lhe justamente as cismas mistificantes, mostrando, em sentido diverso, que, afora falar, ele é falado” (2011, p. 141).

Parente da *doxa*, o mito pode se situar tanto à direita quanto à esquerda. Em uma de suas “pequena mitologias”, Barthes propunha que “introduzir a explicação no mito é o único modo eficaz de luta para o intelectual” (2005b, p. 43).

O tom de *Mitologias* – ao menos no que se refere àquela primeira parte – é essencialmente irônico. Por exemplo, no capítulo dedicado à publicidade dos produtos da marca Omo e Persil, “Saponáceos e detergentes”, o autor aponta que esses produtos são descritos não apenas como produtos de limpeza, mas também como agentes próprios para exterminar um inimigo, sendo o caráter agressivo de tal

¹ Deste modo Barthes ilustra o que entende por *doxa*: “A *Doxa* é a opinião corrente, o sentido repetido, como que casualmente. É a Medusa: ela petrifica os que a olham. Isso quer dizer ela é evidente. Será ela vista? Nem ao menos isso; é uma massa gelatinosa que cola no funda da retina.” (Cf. BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.139)

descrição apaziguado pelos resultados sugeridos que pretendem objetivar ao consumidor uma imaginação das substâncias. Segundo Barthes, “o importante é ter conseguido mascarar a função abrasiva do detergente sob a imagem deliciosa de uma substância profunda e aérea, que pode reger a ordem molecular do tecido sem atacá-lo (2009a, p.41).

No capítulo “A volta da França como epopeia”, o autor acompanha como, narrada pela imprensa, a famosa competição de ciclismo (Tour de France) passa a atribuir façanhas heroicas aos competidores e, logo, caracteriza-os como personagens de uma narrativa e os sobrecarrega de valores morais determinantes para o destino da competição, um dado que implica a ambiguidade deste espetáculo midiático que não deixa de ser um esporte:

[...] a Volta é ao mesmo tempo um mito de expressão e um mito de projeção, realista e utópico, tudo ao mesmo tempo. A Volta exprime e libera os franceses através de uma fábula única na qual as imposturas tradicionais (psicologia das essências, moral do combate, magia dos elementos e das forças, hierarquia de super-homens e serviços) misturam-se às formas de interesse positivo, à imagem utópica de um mundo que procura obstinadamente reconciliar-se por intermédio do espetáculo de total clareza das relações entre o homem, os homens e a Natureza [...]. (2009a, pp. 119-120)

Nesse sentido, Barthes irá notar que o mito é uma mensagem, mas essa mensagem não é inocente, pois comunica a passagem do real ao ideológico. A forma negativa com a qual criticava o romance realista observa-se também em *Mitologias*, pois aí elucida-se como as mídias passam a se valer de álibis ideológicos para propor a indiferenciação dos conflitos históricos inerentes ao tempo que condicionam a narrativa dos acontecimentos.

Visando denunciar a naturalização dos valores transformados em estereótipos evidentes, Barthes irá acompanhar detidamente o vasto material divulgado pela imprensa escrita, prática a qual denominou de “pequena sociologia cotidiana”. Sobre esse ponto, cabe indicar que o autor concede especial atenção à revista *Paris Match*. As reportagens dessa revista – ainda hoje em atividade – tornam-se objeto de algumas de suas *Mitologias*.

Portanto, *grosso modo*, é na imprensa – verdadeiras fábricas de mitos – onde Barthes vai localizar a materialidade dos significantes míticos, que se traduz na manifestação formal da ideologia veiculada pelas mídias.

Elegantes, as *Mitologias* contemplam o giro em falso dos discursos. É assim, por exemplo, que, considerando o noticiário do *Figaro* sobre a política da França no norte da África, Barthes vai centrar fogo na “fraseologia” do jornal, como a chama, trabalhando o mais possível rente às palavras, deixando-as falar por si mesmas, levando-as, por assim dizer, a confessar a semiologia axiológica de seu vocabulário. Como acontece neste trecho que lhe parece encerrar não apenas uma construção narrativa, mas uma amostra de má literatura: “O governo da República está resolvido a empreender todos os esforços que dele dependam para pôr cobro ao cruel dilaceramento marroquino” (O.C.I, p. 673). Aí, a menção ao caráter trágico dos eventos destina-se flagrantemente a fazer passar o mal pelo Mal. O estado de guerra plenamente histórico é negado ou denegado graças ao recurso a uma fatalidade sem origem, que se esgueira como se fosse natural. Tal é a estratégia retórica que a direita aciona para obliterar a responsabilidade da França pelo que se passa nas colônias. (MOTTA, 2011, pp. 142-143).

Na continuação da entrevista mais acima referida, o autor recorda aspectos da elaboração de *Mitologias* destacando sua intenção de dirigir uma crítica ideológica à cultura de massa:

O objetivo de *Mitologias* não é político, mas ideológico (paradoxalmente, em nosso tempo e na nossa França, as peripécias ideológicas parecem mais numerosas que as peripécias políticas). A especificidade de *Mitologias* é tomar sistematicamente em bloco uma espécie de monstro que chamei “pequena burguesia” (com o risco de transformá-la em mito) e ficar batendo incansavelmente nesse bloco; o método é pouco científico e não tinha essa pretensão; isto por porque a abertura metodológica só veio depois, com a leitura de Saussure: a teoria de *Mitologias* é objeto de um pós-fácio: teoria parcial, aliás, pois se foi esboçada uma versão semiológica da ideologia, era ainda preciso complementá-la com uma teoria política do fenômeno pequeno-burguês [...] Meu interesse (muito ambivalente) pela pequena burguesia provém do seguinte postulado (ou hipótese de trabalho): hoje a cultura quase já não é “burguesa”, mas “pequeno-burguesa”; ou, pelo menos, a burguesia está tentando, atualmente, elaborar sua própria cultura, degradando a cultura burguesa: a cultura burguesa volta na História, mas como farsa (você se lembra do esquema de Marx); essa “farsa” é a chamada cultura de massa. (BARTHES, 2005b, pp. 129-130).

Portanto, é durante o processo de tessitura de *Mitologias* que, impulsionada pela linguística, ganha força a leitura semiológica do mito. Além disso, situando o caráter não científico de seu método, o autor nos evoca a um testemunho histórico

de sua realidade, acentuando a maneira invertida, isto é, ideológica com que ela aparece representada pela cultura de massa.

A revelação que a teoria do signo saussuriano suscita em Barthes passa a ser incorporada às leituras já computadas em sua formação anterior. Consequentemente, o autor passa almejar a semiologia como instrumento crítico capaz de ampliar o entendimento sobre os signos culturais que invadiam a França naquele momento.

Assim, Barthes lança mão de objetos aparentemente inocentes para mostrar que, na verdade, caracterizam-se pelo abuso ideológico e, através deste, os conflitos históricos são nublados, operando a simbiose ideológica entre a burguesia e a pequena burguesia, valendo-se dos mesmos signos que outrora assumiam polêmicas reais.

Podemos ainda inferir – com base no supracitado intertexto barthesiano – a fundamental importância do teatro de Bertolt Brecht, cuja célebre noção de distanciamento crítico fulgura como um recurso central na torrente das desmistificações barthesianas cuja atenção está sempre dirigida aos significantes. Segundo Barthes, a exemplaridade do dramaturgo alemão situava-se na conjunção “entre a razão marxista e um pensamento semântico: era um marxista refletindo sobre os efeitos do *signo* – coisa rara” (2005, p. 126).

Com base nessa afirmação, infere-se que sua leitura de Sartre recebe – além do “grau zero” – a mediação de outras palavras estrangeiras emprestadas do dramaturgo alemão, a saber, a *Episierung* (“teatro épico”) e *Verfremdung* (“distanciamento”), expressões que favorecem a responsabilidade da forma, já que compreendem não apenas a representação literária, mas também a pluralidade das representações sociais na medida em que, como mensagens, significam.

Essa influência é ressaltada por José Augusto Seabra, que acentua a primazia do teatro de Brecht na desmontagem barthesiana dos mitos contemporâneos. Deste modo observa o crítico português:

A “revolução Brechtiana” rompe segundo Barthes com a ancestralidade do “teatro aristotélico”, que implica por um lado a imitação da ação (da natureza) pela arte cênica e, por outro, uma identificação total do espectador aos atores, substituindo-lhe a teoria da “distanciação” (*Episierung*), que exige pelo contrário apenas uma identificação parcial, ao mesmo tempo que uma distância crítica, do público em relação às personagens dramáticas. Neste sentido reivindica exatamente o caráter formalista do teatro de Brecht (acusação que servia de cavalo de batalha preferido ao dogmatismo realista), na medida em que ele se apresenta como uma “*antifisis*”, uma antinatureza: “o formalismo de Brecht é um protesto radical contra a aderência da falsa Natureza burguesa e pequeno-burguesa” [...] Este formalismo é, de resto, a condição mesma da significação ideológica e política da dramaturgia brechtiana, que ao assumir o “estatuto semântico do teatro”, se define não como um “teatro dos significados” (o seu papel não é o de transmitir uma mensagem positiva), mas como um “teatro dos significantes”. (SEABRA, 1972, p. 22).

Assim, a experiência teatral barthesiana será fundamental na desmontagem dos significantes míticos. Por exemplo, o *catche* é apresentado como espetáculo excessivo no qual tudo se apresenta previamente carregado de sentido, o autor descreve que os lutadores representam um espetáculo análogo às antigas *Commedia dell' arte*: dor, raiva e piedade estão aí codificados da maneira mais clara possível, de modo que nada possa escapar ao público sobre o destino final do espetáculo; qualquer apelo à intelecção de um sentido que possa escapar à identificação imediata é suprimido desse espetáculo. Convertidos em consumidores, rejeitam qualquer ambiguidade, o Bem e o Mal devem aparecer distintos de modo enfático: “No ringue os lutadores são Deuses, por serem durante alguns instantes a chave que abre a Natureza, o gesto puro que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça enfim inteligível” (2009a, p. 27).

O *catche*, portanto, é descrito à maneira de um sistema de signos, para Barthes, relativamente simples: a pantomima. Desse modo, difere dos protocolos da representação antiga, onde o mundo heroico dos mitos era evocado sob a forma de uma interrogação concernente à realização do destino dos homens na cidade. Interrogação esta que conferia à representação antiga um elemento interrogativo do mito, marcando a distância entre a resposta mítica e a realidade política (BARTHES, 2009, p. 72). Já no exemplo mítico do *catche*, o sentido é estabelecido previamente junto ao valor pago na bilheteria. O mito, nesse sentido, é também um valor.

Referindo-se de maneira autocrítica à sua própria atualidade, Barthes almeja tornar consciente que o processo de mistificação atue sobretudo no âmbito dos sentidos – vale dizer, dos cinco sentidos. Sobre estes atua a mistificação ideológica que filtra a percepção das qualidades sensíveis dos objetos. “Assim, há *Mitologias* do paladar, do tato, do olfato, da vista e da audição” (MILNER, 2003, p. 47).

Nesse sentido, as fontes linguísticas do mito subsidiam teoricamente a crítica que o autor dirige ao “natural”, ao permitir a Barthes vislumbrar o mito como uma forma separada das substâncias que informam a mistificação ideológica. Tal denúncia ao natural do mito confirma-se como um dos pilares da obra barthesiana, como nos lembra de outro fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* intitulado “Na realidade...”, no qual podemos observar o autor resenhando suas “pequenas mitologias do mês”:

Vocês pensam que a finalidade da luta livre é ganhar? Não, é compreender. Vocês pensam que o teatro é fictício, ideal com relação à vida? Não, na fotogenia dos estúdios Harcourt, é o palco que é trivial, e é a cidade que é sonhada. Atenas não é uma cidade mítica; ela deve ser descrita em termos realistas, sem relação com o discurso humanista (1944). Os Marcianos? Eles não servem para trazer à cena o Outro (o Estranho), mas o Mesmo. O filme de gângsteres não é emotivo, como se poderia crer, mas intelectual. Júlio Verne, escritor de viagens? De modo algum, escritor da reclusão. A astrologia não é preditiva, mas descritiva (ela descreve muito realisticamente as condições sociais). O teatro de Racine não é um teatro da paixão amorosa, mas da relação de autoridade etc. Essas figuras do Paradoxo são inúmeras; elas têm seu operador lógico; é a expressão: ‘na realidade’: não é uma solicitação erótica: na realidade ele dessexualiza a mulher, etc. (2003, p. 96).

Até aqui, registra-se que as balizas da crítica barthesiana contrastaram ativamente com aquela de seu tempo. Dessa maneira, a literatura, os esportes, o teatro e o cinema, tal como falados pela imprensa escrita, se tornavam material privilegiado para o crítico-semiólogo.

2 – A leitura semiológica do mito

Rememora-se que *Mitologias* se divide em duas partes: uma composta dos 54 artigos publicados em periódicos (as “pequenas mitologias do mês”) e uma outra intitulada “O mito, hoje”, ensaio em que Barthes, partindo da leitura do linguista Ferdinand de Saussure, reflete teoricamente sua prática enquanto mitólogo. Acrescenta-se que é nesse adendo teórico que Barthes oferece a primeira definição do mito enquanto fala (*parole*).

Precursor da Semiologia, Ferdinand de Saussure, ao elaborar a dicotomia conceitual língua-fala – que se traduz na arbitrariedade do signo linguístico composto pela união entre significante (imagem acústica) e significado (conceito) – em seu *Curso de Linguística Geral*,² anunciava que a linguística se tornaria uma ramificação disciplinar de uma futura *ciência geral de todos os signos*, denominada programaticamente Semiologia, cujo objeto de estudo não se limitaria ao sistema da Língua, mas englobaria as formas sociais de sua realização.

Barthes concordava com Saussure que a Língua é o fundamento de todo sistema de linguagem e, nesse contexto, nenhuma ciência poderia estabelecer-se sem o seu apoio. Contudo, na introdução de *Elementos de Semiologia*, o autor, como veremos, inverte a premissa saussuriana, afirmando que “a Semiologia é que é uma parte da linguística; mais precisamente a parte que se encarregaria *das grandes unidades significantes do discurso*” (BARTHES, 2006, p. 13).

Tais observações refletem as preocupações teóricas barthesianas apresentadas em *Mitologias* no momento em que passa a explicar o mito enquanto

² Sobre o Curso de Linguística Geral, leiam-se as observações de Leda Tenório da Motta: “O texto que chega às mãos de Barthes no correr dos anos 1950 deve ser a primeira edição do CLG [...]. Como se sabe, Saussure nada escreveu, e o livro que o celebrizaria advém das poucas notas de aulas que preparou para seus cursos na Universidade de Genebra, entre 1907 e 1911, e daquelas outras notas tomadas por seus alunos e coletadas por dois discípulos abnegados, logo professores da mesma instituição, Charles Bally e Albert Séchehaye. Estes últimos tomam o cuidado de apontar a fragilidade da operação de resgate, no prefácio da primeira edição, escrevendo ali, que o mestre talvez não os autorizasse em sua empresa.” *In: Roland Barthes: Uma biografia Intelectual* (p. 109)

linguagem-objeto, distinguindo, de um lado, sua forma e, do outro, o conceito. De fato, é em “O mito, hoje” que Barthes sistematiza sua leitura semiológica, aí são aprofundadas as suas fontes linguísticas. Ele começa por definir: “O que é um mito, hoje? Vou dar, desde já, uma resposta prévia muito simples, que está de acordo com a etimologia: o mito é uma fala” (1972, p. 181). Dessa maneira, privilegiando como objeto os produtos gerados pela comunicação massiva, Barthes apresenta diferentes formas de configuração da fala mítica:

Dado que o mito é uma fala (*parole*), tudo que é passível de discurso pode ser um mito. Este não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como o enuncia: se há limites formais para o mito, não os há os substanciais. [...] Esta fala é uma mensagem, ela pode perfeitamente ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, mas também a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso é susceptível de servir de suporte à fala mítica. (BARTHES, 1972, pp. 181-182).

Tal proposição define o problema em vez de resolvê-lo. O autor, então, passa a referir-se a alguns antecedentes epistemológicos que se impõem à elaboração do mito enquanto objeto semiológico. Dessa forma, indica uma base fundamental do conhecimento que, independentemente da emergência da semiologia, versava sobre o problema da significação: “a psicanálise, o estruturalismo, a psicologia eidética, certas tentativas de crítica literária, de que Bachelard deu o exemplo, não pretendem estudar os fatos senão na medida em que eles significam” (1972, p. 183). Entretendo a semiologia como uma *ciência das formas*, o autor busca contornar os limites formais da fala mítica; o que interessa ao crítico-semiólogo é abordar a materialidade do texto. Deverá, assim, estudar “ideias em forma”.

A semiologia, colocada nos seus limites, não é uma ratoeira metafísica: é uma ciência como as outras, necessária mas não suficiente. O importante é ver que a unidade de uma explicação não pode dever-se à amputação de esta ou aquelas de suas abordagens, mas, em conformidade com a expressão de Engels, à coordenação dialética das ciências especiais que nela estão implicadas. O mesmo pode se dizer da mitologia: ela faz simultaneamente parte da semiologia como ciência formal e da ideologia como ciência histórica: ela estuda ideias em forma. (BARTHES, 1971, p. 184)

Pode-se acrescentar que a posição adotada por Barthes deve-se à constatação da impossibilidade de separar objetivamente da análise semiológica os

efeitos significantes atribuídos ao discurso do analista, observando que qualquer postulação contrária estaria plena de ideologia e, assim, desprovida de valor crítico. Apoiando-se sobretudo em Saussure, que define o signo linguístico pela relação arbitrária (imotivada) entre o significante e um significado, Barthes propõe que a fala mítica para produzir seu significado passa a parasitar os signos de uma primeira linguagem, esta sendo a língua propriamente dita, fato que caracteriza sua ambiguidade.

[...] O que é um signo (isto é, o total associativo de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema torna-se simplesmente significante no segundo. Importa notar aqui que as matérias da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por diferentes que sejam como ponto de partida, desde que sejam apreendidas pelo mito, reduzem-se apenas a uma pura função de significação: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade reside em que são todas reduzidas ao simples estatuto da linguagem [...] o mito não quer ver aí mais do que um total de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai tornar-se primeiro termo ou termo parcial do sistema alargado que ele edifica. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um grau o sistema formal das primeiras significações. (BARTHES, pp. 185-186)

1. Significante	2. Significado	
3. Signo (Língua) I SIGNIFICANTE		II SIGNIFICADO
III SIGNO (Mito)		

Fonte: *Mitologias*

Compreendendo o mito como sistema de signos, caberia à semiologia o papel de interpretante das configurações discursivas do mito que, como vimos, não inocentemente comunicam mensagens marcadas por interesses ideológicos. Visto pelo esquema semiológico, o mito emerge como metalinguagem, isto é, uma linguagem segunda. Barthes se servirá de um exemplo de gramática latina, pinçado de uma apostila escolar, que traz a frase de Ésope: *Quia ego nominor leo* (“É por isso que me chamo leão”). Dessa perspectiva, busca ilustrar a maneira pela qual a fala mítica passa a se manifestar em detrimento dos significantes de um primeiro sistema de linguagem que passam a compor o seu significado. Ou seja, o signo mítico se caracteriza por uma face plena de sentido e outra vazia. Desse modo, sua

mensagem aparentemente oculta o que se pode ler no termo de suas primeiras significações, que neste caso poderiam ser: “eu sou um exemplo de gramática”.

Barthes, porém, não se limita ao exemplo gramatical e confere possibilidade de decifrar a fala mítica tal como ela se apresenta nas mensagens visuais. Neste ponto, cabe indicar que atualmente contamos com trabalho da pesquisadora francesa Jacqueline Guittard, que nos oferece uma versão ilustrada de *Mitologias* que retoma e aumenta a edição até aqui conhecida. Nessa nova edição, podemos visualizar a imagem referida por Barthes para explicar o funcionamento da retórica do mito visual.

Tanto a retórica do mito oral como do visual se definem por camuflar no processo de significação a intencionalidade de sua mensagem, fornecendo apenas seu sentido artificial, para o que basta converter o significante em significado. Nas palavras de Barthes (conferir imagem anexa na página 70):

[...] estou na barbearia, dão-me um número de *Paris Match*. Na capa, um jovem negro vestido com uniforme Francês faz saudação militar com os olhos erguidos, fixados certamente numa prega da bandeira tricolor. Esse é o sentido da Imagem. Mas quer eu seja ou não ingênuo, vejo bem o que significa: que a França é um vasto império, que todos os seus filhos sem distinção de cor servem fielmente a sua bandeira, e que não há melhor resposta aos detratores de um pretense colonialismo do que o zelo deste negro em servir os seus pretensos opressores. Encontro-me, pois, ainda aqui, perante um sistema semiológico privilegiado: há um significante, formado já, ele, de um sistema prévio (um soldado negro faz saudação militar francesa); há um significado (que é uma mistura intencional de francesismo e militarismo); e há, enfim, uma presença do significante através do significado. (BARTHES, 1972, p. 187)

Na ambiguidade inerente à fala mítica, reside uma lacuna aberta à decifração, onde a partir da desmontagem de seu significado manifesto tende-se a desvelar a pluralidade de significantes que conduzem à ultrassignificação da mensagem mítica que, apresentando-se fechada sobre si mesma, contorna seu próprio limite. Em uma passagem de *Mitologias*, Barthes, não encontrando termo melhor para definir o que estaria *a priori* como paradigma no contexto de sua abordagem do mito, busca entendê-lo conceitualmente em oposição à forma, postulando assim sua

determinação histórica. Nesse sentido, o mito pode ser avaliado pelas características dos discursos.

[...] não há nenhuma fixidez nos conceitos míticos: eles podem formar-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente por serem históricos que a história pode suprimi-los muito facilmente. Esta instabilidade obriga o mitólogo a uma terminologia adaptada, acerca da qual gostaria de dizer aqui umas palavras, por que ela é muitas vezes motivo de ironia: trata-se de um neologismo. O conceito é um elemento constituinte do mito: se eu quiser decifrar mitos, preciso poder designar conceitos. O dicionário me fornece alguns: a Bondade, a Caridade, a Saúde, a Humanidade etc. Mas, por definição, dado que é o dicionário que nos fornece, estes conceitos não são históricos. Ora, do que eu tenho necessidade a maior parte das vezes é de conceitos efêmeros, ligados a contingências limitadas: o neologismo é aqui inevitável. A China é uma coisa, a ideia que dela podia fazer, ainda não há muito tempo, um pequeno burguês francês é outra: para esta mistura especial de sinetas, de ricochós e de fumatórios de ópio, não há outra palavra possível senão a de *sinidade*. (1972, p. 191)

Assim, o emprego de tal neologismo, *sinidade*, serve para indicar que o mito ao se estabelecer como um sistema parasita, não opera qualquer trabalho de transformação objetiva sob a linguagem à qual se ata a fim de significar, conferindo-lhe apenas um sentido artificial. Acrescenta-se que o autor serve-se do sufixo para evocar a transformação de um adjetivo em substantivo abstrato (MILNER, 2003, p. 43). Encontramos aí uma implícita referência à leitura que o autor faz de Louis Hjelmslev, linguista dinamarquês formado pelo círculo de Praga, que foi quem levou a teoria saussuriana até as últimas consequências. Não citado textualmente em *Mitologias*, Hjelmslev foi o fundador da teoria glossemática,³ na qual apresenta o binômio conceitual denotação-conotação, que se estabelece enquanto uma formalização mais completa da dicotomia saussuriana língua-fala.

O dinamarquês conserva do *Curso de Linguística Geral* duas afirmações: “1) a língua não é substância, mas forma; 2) toda língua é expressão e conteúdo”.

³ Cf. Drucot, Todorov: “Na medida em que a Glossemática atribui um papel central à forma, depurada de toda realidade semântica ou fônica, relega necessariamente ao segundo plano da função, sobretudo o papel da língua na comunicação (pois o referido papel está ligado à substância). Mas essa abstração permite ao mesmo tempo aproximar as línguas naturais de uma multidão de outras linguagens funcionais e materialmente muito diferentes. Se for conduzido de maneira suficientemente abstrata, o estudo das línguas naturais desemboca, pois, como queria Saussure, num estudo geral das linguagens.” (“Semiologia”. In: *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. 2010, p. 34.)

(DUCROT, TODOROV, 2010, p. 31). Neste autor nos deteremos em nosso próximo capítulo para explicar como o mito passa a ser definido a partir do segundo grau da conotação. Por ora, podemos indicar que a conotação indica que é por meio do *uso* empregado à linguagem que o mito é definido conceitualmente em oposição à forma, ou seja, o conceito de mito impõe à linguagem um sentido secundário que é o da conotação. O que permitirá a Barthes identificar no uso instrumental da língua a manifestação formal da ideologia e, assim, efetivar a passagem da crítica ideológica à crítica semiológica, sem que com isso a política esteja excluída do fundo de suas análises.

Nessa direção, ao fornecer o exemplo do soldado negro extraído da capa de revista *Paris Match*, o autor assinala que, pelo *uso* que a revista emprega à linguagem, sua mensagem impõe um único sentido para a leitura, a saber, a suposta harmonia entre a França e seu passado colonial que se expressa no gesto do soldado negro. Ou seja, o significante real da mensagem aparece distorcido pela ideologia, assim, o soldado negro com a farda levantando o braço não seria mais um colonizado, mas estaria já identificado com os valores da nova nação à qual pertence. Elucidando esse jogo retórico, escreve Éric Marty:

O que é importante é que a ideologia não apenas se aproprie dos objetos concretos, de “coisas”, de instâncias materiais, mas que ela pode ser, a partir de então, atualizada, visível a olho nu, como o micróbio é visto pelo microscópio, com a ajuda do esquema semiológico. [...] Da mesma forma que a literatura não veicula apenas a mensagem *Eu sou a literatura*, a capa de um número da revista *Paris Match*, em que um jovem negro vestindo um uniforme francês faz saudação militar com os olhos supostamente voltados para a bandeira francesa: é aí que se situa o processo de que Barthes chamou “o mito como linguagem roubada”. A semiologia seria então uma nova maneira de repensar inteiramente a questão da alienação, não mais na névoa metafísica da esquerda hegeliano-marxista, mas de uma maneira efetiva em que a linguagem se torna o cerne da questão [...]. (2009, pp. 132-133)

Barthes aponta uma similaridade entre a palavra poética e a fala mítica, pelo fato de ambas se assumirem como metalinguagem e, logo, como sistemas semiológicos. Porém, na poesia – nesse aspecto, próxima da linguagem matemática (*mathesis*) – o que se busca é a saturação dos significantes de modo que o sentido, apesar de finito, permaneça sempre suspenso. Contudo, esse sentido, por ser

imotivado, encontra-se tanto mais vulnerável à operação mítica que se apropria de seus significantes.

Sendo assim, a poesia e a matemática – polos extremos da linguagem – pertencem tal como o mito ao nível da metalinguagem. Porém, encontram-se em uma relação inalienável entre forma e conteúdo e, por isso, limitadas ao plano substantivo da linguagem (paradigma e sintagma).⁴ Ou seja, para que possam significar, não lhes são necessárias formas que ultrapassem seu conteúdo: a realidade dessas linguagens encontra-se também em um regime fechado, no entanto, repleto de possibilidades, por isso estão em constante transformação.

Diferente é a conduta da metalinguagem da *fala mítica* que, descartando explicações, apropria-se dos significantes de uma linguagem que lhe é estranha, subtraindo-os a um único sentido. Portanto, não deixando de ser metalinguagem, a fala mítica é, também, uma mensagem conotada: comunica. Já a conotação da palavra poética se propõe a *pôr em crise* a linguagem como garantia de sua própria continuidade, isto é, não almeja a comunicação, permanece aberta à significação (*semiosis*). Barthes já havia afirmado em *O grau zero da escritura* que a “palavra poética não pode ser falsa, pois ela é total, brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis” (2004a, p. 42). E reafirma em *Mitologias*:

Ora, no mito plenamente constituído, o sentido não se encontra nunca no grau zero, e é por isso que o conceito pode deformá-lo, naturalizá-lo. Basta recordarmo-nos, uma vez mais, de que a privação de sentido não é, de modo nenhum, um grau zero: é por isso que o mito pode muito bem tomar conta dela, dar-lhe, por exemplo, a significação do absurdo, do surrealismo etc. No fundo só o grau zero seria capaz de resistir ao mito. (1971, pp. 200-201).

Na matemática, por exemplo, a operação mítica se apropria de um sistema complexo de abstrações (a foto da lousa onde trabalha Einstein) e o converte em uma simples fórmula ($e=mc^2$), assim, a teoria da relatividade como explicada pela

⁴ Neste ponto, cf. Roman Jakobson: “A função poética projeta o princípio de equivalência entre o eixo de seleção (paradigmático) e combinação (sintagmático).” *In: Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010, p. 166.

revista *Paris Match*, naturaliza-se como fala social: Einstein torna-se sinônimo de cientificidade. Já no caso da poesia, temos como exemplo o Surrealismo que, quando falado, passa a conferir sentido ao absurdo. Desse modo, Barthes enfatiza que o mito é uma linguagem roubada e depois restituída.

A desordem aparente dos signos, face da poética de uma ordem poética essencial, é capturada pelo mito e transformada em um significante vazio, que servirá para significar a poesia. Isto explica o caráter improvável da poesia moderna: recusando ferozmente o mito, a poesia entrega-se-lhe de pés e mãos atados. (1972, p. 202)

Referindo-se ainda a tal fragilidade que caracteriza as vanguardas daquele momento, o autor assinala que não cabe outro recurso ao mitólogo senão se expor à própria mitificação por meio da criação de um mito artificial: “Já que o mito rouba a linguagem, por que não roubar o mito? Bastará, para isso, fazer dele mesmo ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica, considerar a sua significação como terceiro termo de um segundo mito” (BARTHES, 1972, pp. 203-204). E aqui Barthes reencontra Flaubert, referindo-se ao autor de *Bouvard e Pécuchet*.

O mérito de Flaubert e de todas as mitologias artificiais (cuja obra de Sartre tem exemplos notáveis) é ter dado ao problema do realismo uma solução francamente semiológica. É certamente um mérito imperfeito, porque a ideologia de Flaubert, para quem o burguês não era mais que um horror estético, nada teve de realista. Mas, pelo menos, evitou cair no pecado maior em literatura que é o de confundir o entre o real ideológico e o real semiológico. (1972, pp. 204-205)

Importante destacar que é na denúncia da passagem do real ao ideológico que resulta a crítica barthesiana dirigida à constituição da burguesia enquanto sociedade anônima, então equipada pelas novas técnicas de reprodução, que pretende universalizar os signos de sua cultura e, até mesmo, eternizá-los, como bem demonstra a concepção ideal de suas representações. Barthes põe tal perspectiva em evidência referindo-se a mais uma manchete da revista *Paris Match* em que se lia “O capitalismo está condenado a enriquecer o trabalhador”:

A França inteira está mergulhada nessa ideologia anônima: a nossa imprensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa Literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa justiça, a nossa diplomacia, as conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana, é tributário da representação que a

burguesia criou para ela e para nós nas relações entre o homem e o mundo. [...] O fato burguês é assim absorvido num universo indistinto, cujo único habitante é o Homem Eterno, que não é o proletariado nem o burguês. [...] Expandindo suas representações graças a todo catálogo de imagens coletivas para o uso pequeno-burguês, a burguesia consagra a indiferenciação ilusória das classes sociais; é a partir do momento em que uma datilógrafa que ganha 25 mil francos por mês se reconhece no grande casamento burguês que a ex-denominação (omissão) burguesa atinge seu pleno efeito. (1972, pp. 207-208)

Tal reflexão é atinada pela leitura de Marx, em especial *A ideologia alemã*, livro que acompanha à meia luz essa investigação que tem como propósito denunciar de que maneira o mito, maquinado pelos códigos midiáticos, atua sobre a materialidade das consciências, promovendo uma perspectiva invertida da realidade. Desse modo, correndo paralelamente à leitura semiológica, em uma nota de rodapé evoca as palavras do pensador alemão: “Se os homens e as suas condições aparecem em toda ideologia invertidos como numa câmara escura, este fenômeno deriva de seu processo vital histórico” (1972, p. 209).

Mas a crítica que Barthes faz agora da sociedade burguesa, como verificamos, não é autorizada tanto por Marx como por Saussure. A partir dessa conjunção, o autor explica que, na atualidade, a produção ideológica não está mais concentrada no dualismo entre burguesia e proletário, mas sim nos meios de comunicação que passam a nivelar simbolicamente essa contradição. Desse modo é produzida uma simbiose entre a ideologia burguesa e pequeno-burguesa, que se reproduz socialmente enquanto farsa: “o mito define-se como a passagem de uma *anti-physis* a uma *pseudo-physis*” (1972, p. 209). Como consequência, o mito é também uma *fala despolitizada*.

Para julgar a carga política de um objeto e o vazio mítico que se lhe amolda, não é nunca do ponto de vista da significação que devemos nos colocar, mas no ponto de vista do significante, quer dizer, da coisa roubada, e, no significante, da linguagem-objeto, isto é, do sentido: ninguém duvida de que, se se consultasse um leão real, ele diria que o exemplo de gramática é um estado fortemente despolitizado, e reivindicaria como plenamente política a jurisprudência que lhe permite atribuir uma presa porque é o mais forte, a menos que estivéssemos na presença de um leão burguês, que não deixaria de mitificar a força, dando-lhe a forma de um dever. Vê-se bem que a insignificância política do mito decorre de sua situação. O mito, já o sabemos, é um valor; basta modificar as suas imediações, o sistema geral (e precário) em que se insere, para regular o seu alcance de muito perto. O campo do mito é aqui reduzido a

uma classe de quinto ano de um liceu francês. Mas eu suponho que uma criança cativada pela história do leão, da vitela e da vaca, e recriando por via imaginária a realidade mesma destes animais, apreciaria com muito mais desenvoltura do que nós o desaparecimento deste leão transformado em atributo. De fato, se nós julgarmos o mito politicamente insignificante, é muito simplesmente porque ele não foi feito para nós. (1972, pp. 211-212)

Acompanha essa leitura do signo mítico sobre fundo político a preocupação barthesiana em não aderir à *doxa* marxista. Desse modo irá indicar que o mito se apresenta tanto à esquerda como à direita. O mito à esquerda, como pudemos vislumbrar anteriormente, relaciona-se com aquelas escritas políticas confinadas a pequenos grupos de intelectuais que se conformam a uma realidade que os exime de uma função de fato revolucionária. Como relata Barthes, a vida cotidiana lhes é inacessível: “não há, na sociedade burguesa, um *mito de esquerda* sobre o casamento, a *cozinha*, a *casa*, o *teatro*, a *justiça*, a *moral* etc.” (1972, p. 214). A própria revolução torna-se sinônimo de esquerda e o partido, uma espécie de clube.

Sendo assim, é na direita que se situará “estatisticamente” o mito. Não podendo designar de imediato uma geografia social dos mitos, pois separado da língua o mito retorna ao mundo apenas a face vazia de seu significante, torna-se impossível determinar os lugares onde ele é falado. Entretanto, pautando-se em sua experiência anterior, na qual efetivara uma pioneira tentativa dialetal com os mitos da imprensa burguesa e investindo na análise de seus sentidos segundos, Barthes percebe que, graças à insistência e repetição dos significantes míticos, a plasticidade do significado último de sua fala permanece transparente. O autor busca indicar que esses significantes não dialogam entre si, pois já são veículos de uma ideologia que, como tal, pretende instituir um significado universal qual seja, o sonho ideal do mundo burguês. Desse modo, acompanhando sua prática enquanto mitólogo de modo regressivo e notando a constância alegórica das representações alvejadas ao longo de suas “pequenas mitologias do mês”, poderia caracterizar suas as formas retóricas com que o mito é falado pela imprensa.

Nessa direção, estabelece as principais figuras retóricas através das quais se efetiva a passagem da *physis* à *pseudo-physis*. São elas: 1) A vacina; 2) A omissão da

História; 3) A identificação; 4) A tautologia; 5) O nem-nem-ismo; 6) a quantificação da qualidade; 7) A constatação. Barthes chama atenção para o caráter não estático dessas figuras, já que sua eficácia da fala mítica (*doxa*) consiste em incorporar discursos que emergem à sua revelia a fim de oferecer um panorama do conteúdo dessas figuras retóricas. Apelamos aqui para uma passagem do curso oferecido por Barthes – já como professor do Collège de France – sobre o *Neutro*. Assim, na aula do dia 18 de março de 1978, ele comenta a carta de um participante de seu curso que o indagava sobre a inversão operada em relação a uma das figuras retóricas de *Mitologias*, a saber, o *nem-nem-ismo*.

[...] alguém faz a aproximação entre o Neutro e o que fora escrito de um modo depreciativo (“desmistificador”, dizia-se na época) a respeito da crítica “nem-nem”: eu tinha em vista, então, esses textos jornalísticos que põem no mesmo pé de igualdade dois lados de uma questão ou duas atitudes para melhor assumirem a posição de árbitro: o exemplo tomado no *L'Express* da época era uma profissão de fé sobre a crítica literária – a que seria feita no jornal, então em seus primórdios (+- 1955): a crítica não deve ser “nem um jogo de salão nem um serviço municipal” [...]. Eu caracterizava então essa maneira como uma característica pequeno-burguesa (ideologia da balança, cujo sujeito se erige em “fiel”, instrumento de justiça). O *Neutro* é aparentemente uma forma de nem-nem-ismo [...] ora, em 1956 eu desacredito o nem-nem-ismo e em 1978 tendo (aparentemente) a elogiar o *Neutro* [...]. Vê-se a mitologia: grande jornal “imparcial” e no entanto grande figura moral do juiz: juiz a serviço de uma causa: é o próprio estatuto do juiz: juiz a serviço de uma causa: é o próprio estatuto do juiz: imparcial e partidário (não questiono aqui uma opção, mas uma retórica). (2003, pp. 164-166)

De tal feita, em *Mitologias* Barthes indicava, entre as necessidades que adviriam da elaboração semiológica, a de se estabelecer uma distinção referencial entre a linguagem-objeto do mitólogo e a metalinguagem da fala mítica: bastante atrelado às figuras retóricas do mito, o segundo grau da conotação permitia ao autor, então, explorar paralelamente tais linguagens, aspecto que é ilustrado pelo crítico José Augusto Seabra:

Poderá dizer-se que a linguagem (a escritura) barthesiana se move conotativamente no espaço que vai da “ideologia” à “retórica”, sendo a primeira o seu significado e a segunda o seu significante. O que nos *Elementos de Semiologia* Barthes, ao defini-las ambas no plano da “forma” (do “conteúdo” e da “expressão”, para usar a terminologia de Hjelmslev), claramente explicita: “a ideologia seria em suma a forma (no sentido

hjlemsleviano) dos significados de conotação, enquanto a retórica seria a forma dos conotadores” [...]. Se a linguagem mítica é assim constituída por “signos” germinais, que se tornam outras tantas “figuras” retóricas, a linguagem do mitólogo é, ela mesma, homologamente metafórica e, portanto, conotativa, sem deixar de ser metalinguagem. (SEABRA, 1972, pp. 25-26)

Com isso observa-se que as artimanhas retóricas analisadas em *Mitologias* supõem um “teatro de significantes”, que permite ao intérprete evitar que sua própria linguagem seja incorporada ao mito, transformando-se em mera retórica. Dessa maneira, a desmontagem em que se observa a passagem do real ao ideológico tem em Brecht seu principal artífice:

Esse desvendar de uma alienação é, portanto, um ato político; baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula a liberdade dessa linguagem. É indubitável que, nesse sentido, a mitologia é uma concordância com o mundo, não como ele é, mas como pretende sê-lo (Brecht utilizava, para designar essa concordância, uma palavra eficazmente ambígua, *Einvertandnis*, simultaneamente inteligência do real e cumplicidade com ele). (BARTHES, 2009a, p. 249)

Vimos que, em *Mitologias*, a “consciência infeliz” de um escritor como Flaubert transfere-se para “ordem sarcástica” através da qual o mitólogo relaciona-se com uma linguagem destinada a um mundo consumidor de mitos, mundo do qual se vê excluído.

Esta exclusão tem já um nome: é o que se chama ideologismo [...] É verdade que o ideologismo não resolve a contradição de um real alienado, por uma amputação, não por uma síntese: o vinho é objetivamente bom e, ao mesmo tempo, a bondade do vinho é um mito: eis a aporia. O mitólogo sai desta situação como pode: ele ocupar-se-á de falar da bondade do vinho, não do próprio vinho, da mesma forma que o historiador se ocupará da ideologia de Pascal e não dos próprios *Pensamentos*. (BARTHES, 1972, pp. 222-223)

Nesse ponto Barthes encontra um antagonismo, chamando a atenção para o fato de que a leitura semiológica sinaliza para tudo aquilo que pode ser outra coisa e indica que a leitura do mito comporta duas escolhas: ideologizar ou poetizar.

Essa aporia na qual se vê o mitólogo se insere ainda na interrogação que este lança ao real, uma vez que o combate travado contra o mito, a *doxa*, consiste em denunciar essa *pseudophysis* (falsa realidade). Isso implica em assumir uma posição diante da sociedade, acrescentando certa positividade aos objetos que abordava, em um primeiro momento, de maneira evidentemente negativa. Tal postura vincula-se

ainda aos limites e necessidades de suas mitologias, e incorre no risco de ver esvanecer a própria realidade que busca criticar. Destaca-se que tal posição evidencia o caráter contestatório de sua teoria, situando o mitólogo em uma relação paradoxal com a sociedade, ao mesmo tempo excêntrica e atuante.

Desse modo, o tom irônico de *Mitologias* recobra por trás da crítica um novo sentido aos objetos – o vinho visto como líquido totêmico é, ao mesmo tempo, mítico e real: “lá onde o real desaba pelo desvendamento crítico, constrói-se um outro real fundado poeticamente na ideia de um saber inalienável” (MARTY, 2006, p. 134). O mito, para Barthes, é realizável e, observado como linguagem, não admite o cerceamento ideológico, pois sua forma admite uma saída poética: que consiste em decifrar a realidade desde o predicado de seus significantes, fazendo refletir na escritura o instantâneo da história. O autor conclui: “E, todavia, é isso que devemos procurar: uma reconciliação do real e dos homens, da descrição e da explicação, do objeto e do saber.” (BARTHES, 1972, p. 223).

Passadas duas décadas entre a publicação de *Mitologias* e de sua *Leçon*, do período em que Barthes assumiu a cadeira de semiologia literária do *Collège de France*, uma vez mais o autor se volta para os temas de *O grau zero da escritura* e *Mitologias*. Assim, questionando a Língua como subserviente do discurso dominante, indica que na escritura “*mudar a língua*, expressão mallarmeana, é correspondente ao *mudar o mundo*, expressão marxiana” (BARTHES, 2007, p. 23). Entendemos, portanto, que a oposição entre a fala mítica e a palavra poética constitui um bom parâmetro para a compreensão do conceito de “mito” na obra de Barthes.

3 – Semiologia e Comunicação Massiva

3.1 – A conotação

No percurso de *Mitologias*, compreendemos um movimento que vai da prática do mitólogo – efetivada nas “pequenas mitologias do mês” – até a teorização semiológica dessa prática em “O mito, hoje”, quando Barthes passa a vislumbrar a semiologia como um instrumento crítico capaz de ampliar o entendimento dos signos culturais que começam a invadir o cotidiano. Assim, durante os anos 1960, o autor coloca em prática o projeto teórico anunciado em *Mitologias*, rumando para o que foi denominado “A aventura semiológica”. Entre os resultados mais notáveis desse período temos: *Elementos de Semiologia e Sistema da Moda*.

Em *Elementos de Semiologia*, saído na revista *Communications*⁵ em 1964, o autor traça um mapeamento dos desdobramentos das linguísticas gerais em solo europeu, adquirindo um valor didático ao mesmo tempo em que visava elaborar as bases fundamentais da semiologia; enquanto *Sistema da Moda*, datado de 1967, corresponde à tentativa de uma plena abordagem estrutural do texto jornalístico, sendo o primeiro livro publicado pelo autor após *Mitologias*. Se, por um lado, o empenho em edificar a semiologia explica o hiato entre as publicações de *Mitologias* e *Sistema da Moda*, por outro, esse período é marcado por vários artigos publicados na referida revista *Communications*, produzida pela equipe de pesquisa do Centre d’Études de Communication de Masse.

No primeiro número da revista, publicado em 1961, podemos ler como Barthes projetava a atualidade do paradigma em que se inscrevia:

O estudo das comunicações de massa ainda está engatinhando; a própria expressão não é muito satisfatória; assim como outras, próximas (cultura

⁵ Sobre a revista em questão, leiam-se os esclarecimentos de Leda Tenório da Motta: “Fundada em 1961 por iniciativa do próprio Barthes, em colaboração com Georges Friedman e Edgar Morin, [...] ela investiu pioneiramente as comunicações de massa, tornando-se internacionalmente reconhecida por brindar a cultura midiática com análises semiológicas requintadas.” In: *Roland Barthes: Uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 157.

de massa, *mass-media*), ensejam muitas restrições; ora é a desconfiança da natureza “cultural” da grande informação, ora é a noção de massa que se mostra pejorativa (quando parece opor uma cultura vulgar a uma cultura de elite) ou pouco franca (ainda acredita ver nela uma intenção de escamotear os conflitos reais de nossa sociedade), ora, enfim, é o próprio objeto da expressão que parece incerto, instando-se seus usuários a defini-lo antes de prosseguirem. Sobre estes pontos, o Centre d’Études de Communications de Masse não pretende de modo algum escolher sua doutrina *a priori*; ele deseja que seu trabalho sirva para definir coisas, e não palavras; e é precisamente a esse esforço de elucidação real que ele dedicará a publicação anual cujo primeiro número apresenta hoje. (BARTHES, 2004b, p. 43)

Ao assumir o compromisso institucional enquanto pesquisador, o autor distancia-se da crítica ideológica que correspondia à ordem sarcástica com a qual o mitólogo se relacionava com uma sociedade que se caracterizava pela falsa natureza de suas representações. Ele procura, então, decifrar a pluralidade de sentidos que passam a ser reproduzidos no interior dessa estrutura social.

No entanto, ligando-se à emergência da cultura massiva, as pesquisas semiológicas oferecem continuidade ao processo de desmistificação dos códigos midiáticos alvejados anteriormente em *Mitologias*. Enquanto escrevia sobre objetos produzidos pela indústria cultural, o autor dinamitava alguns preconceitos críticos que estabeleciam a divisão entre *cultura superior* e *cultura de massa*. De tal maneira, Leda Tenório explica a passagem do autor à semiologia:

Ousando voltar-se para esses objetos “originais”, *Mitologias* libera o intelectual que vive sobre o *Diktat* da separação entre a alta e a baixa cultura, tira o crítico piedoso de suas certezas sobre a dignidade ou indignidade de seus objetos, remove-o do lugar do poder que se outorga, demonstrando a corrupção dos espíritos. Não apenas isso, mas, ao preferir o exame do manejo da linguagem ao exame da manipulação da consciência, que a dá por apassivada, quando o melhor seria vê-la em plena ação, Barthes aporta oportunas correções à oposição entre cultura superior e cultura de massa. (2011, p. 157)

Infere-se aí que a produção da obra barthesiana está intimamente vinculada à fulguração da comunicação massiva. Assim, dedicando-se ao aprendizado semiológico que tinha como o respaldo a episteme estrutural, o autor mira tornar inteligível, no interior de sua própria operação analítica, a imanência da linguagem que o liga a seu objeto. Conferindo, assim, a devida atenção aos efeitos de significação e guiado por Saussure, enfatiza: “separar a língua da fala é de um só

lance estabelecer um processo de sentido” (BARTHES, 2006, p. 20). Tal verificação ampara-se ainda nos recursos que as linguísticas gerais lhe oferecem, concordando com Éric Marty: “se Barthes vê Saussure como mestre deste período, é Saussure sob a luz de Jakobson e Hjelmslev que lhe garantem noções capitais como a metalinguagem, a denotação, a conotação etc.” (2009, p. 142).

Como sugerido em nosso primeiro capítulo, o conceito de mito barthesiano passa a se valer da dicotomia denotação-conotação desenvolvida por Hjelmslev. Nessa direção, vimos que em *Mitologias* o autor indicava, entre os propósitos que adviriam à elaboração semiológica, o de estabelecer uma distinção referencial entre a linguagem-objeto do mitólogo e a metalinguagem da fala mítica.

Desse modo, a conotação passaria a definir conceitualmente a índole parasitária da *fala* mítica, pois, de maneira análoga, o significado de conotação se estabelece apropriando-se dos significantes de um primeiro sistema de linguagem que equivale ao nível literal da denotação. Dessa maneira, Leda Tenório esclarece o jogo operacional desse par conceitual:

De fato, esses são operadores que se revelariam particularmente próprios ao acercamento do “mito”, já que o discurso mitológico, no sentido de Barthes, é um discurso que se desprega ou se desdobra do plano denotativo para o plano das ultrassignificações conotativas, ou um sistema segundo, clandestinamente narrativo, em que a significação torna-se a expressão de um outro conteúdo, ambos os estratos se imbricando para formar uma significação outra, que é, ao mesmo tempo, extensiva ao primeiro sistema e estranha a ele. (2011, p. 116)

Partindo de Saussure, Barthes explica que Hjelmslev, ao tomar por objeto a língua – já em oposição à fala –, aplica-se a uma formalização mais completa de suas consequências sociais, logo, autorizando a premissa segundo a qual a Língua é a base para a constituição de qualquer sistema de linguagem. Renomeando a dicotomia saussuriana língua-fala, encontramos o par denotação-conotação. O fenômeno conotativo caracteriza-se pela sobreposição de dois sistemas semânticos em um mesmo enunciado, e pode ser apreendido na manifestação social de diferentes sistemas de linguagem: cardápio, imprensa, teatro, cinema etc. Cabe

lembrar que a conotação impõe ao *uso* da língua um sentido que tem por característica certa intencionalidade: comunicar.

Mantendo-se coerente com a linguística saussuriana ao longo de seus textos semiológicos, Barthes bateria sempre nas mesmas teclas para advertir que cada vez mais vivemos sob uma civilização da escrita, enfatizando que: *pôr as coisas em seu lugar é separar a língua da fala*. Sobre tal posição, incide a crítica ao verbo-centrismo da semiologia barthesiana.⁶ Entretanto, veremos que o próprio autor não era alheio a essa condição, sendo ele mesmo o primeiro a voltar-se criticamente à constituição de uma “ciência geral dos signos”, ao mesmo tempo em que aprofundava sua reflexão sobre as imagens. Mormente, a primazia concedida aos signos verbais não impediu que Barthes se aprofundasse na reflexão sobre os signos visuais. Fato que podemos observar na aplicação do conceito de conotação no campo do jornalismo e da publicidade, sistemas que estruturam suas mensagens apoiando-se largamente nas reproduções de imagens fotográficas.

Outro ponto de destaque nas considerações semiológicas de Barthes incidia sobre sua convicção que, a cada vez, vivia-se em uma civilização da escrita. Tal afirmação aparece inserida primeiramente em uma resenha de 1961, “Civilização da Imagem”, título que replica o nome de uma coletânea de estudos na qual um grupo de intelectuais católicos lançavam considerações sobre a configuração dessa suposta civilização da imagem. Salientado a motivação ideológica dessa constatação, Barthes notava aí uma mitificação do que se poderia entender pela palavra *imagem*. Assim, interrogando sobre a propriedade icônica da imagem fotográfica, compreendendo-a

⁶ Pensamos aqui, sobretudo, nas observações feitas por Haroldo de Campos na apresentação que faz da obra de Roland Barthes ainda no ano de 1980: “Entendo que a Semiologia, para Barthes, tem sido sobretudo um instrumento heurístico para as suas descobertas e achados de crítico sensibilíssimo que é. [...] o pensamento crítico se compraz e se testa, Barthes tenha levado, em certo momento, à última potência o pensamento saussuriano (e assim, proposto a sua *reductio ad absurdum* e a sua reversão nietzschiana), ao declarar, provocativamente, que não era a linguística que fazia parte da semiologia, mas esta, sim, que se incluiria no círculo da linguística [...]. É evidente, como provou o futuro, que esse verbo-centrismo só fascinava Barthes do ponto de vista do texto, do “prazer do texto”, da festa sígnica do significante, não como axioma soberano de uma ciência semiológica prescritiva da qual ele nunca foi paladino convicto...” (CAMPOS, 1992, pp. 122-123)

antes pelo plano de seus efeitos significantes do que pelo seu poder de intelecção ou sua densidade afetiva, afirma:

A afetividade da imagem continua sendo um mito cujo efeito se percebe bem: postulando essa afetividade, sem nunca a questionar, é que as censuras se estabelecem e triunfam. Questionar a Natureza afetiva da imagem seria questionar a própria censura, é compreensível que a sociedade hesite em discutir os “efeitos” da imagem, pois precisa dela. Por outro lado, ainda é menos possível reduzir a linguagem a puro *Logos*; as palavras desnorteiam, intimidam, fazem sofrer, fazem sonhar, desencadeiam processos traumáticos infinitos. Na verdade, as próprias noções de afeto e intelecto são suspeitas; mais perigoso ainda é reservar-lhes linguagens particulares; pois o que define uma linguagem não é o que ela diz, é o modo como diz. (BARTHES, 2005a, p. 68)

Nessa proposição novamente encontramos o questionamento tão caro ao mitólogo que busca esclarecer que os objetos, mais do que falar, são falados. O aprendizado da semiologia possibilitava ao autor criticar, então, o que se tornava o senso comum (*doxa*), já que dizer que se vivia em uma *civilização da imagem* tornava-se um alibi para desviar o problema da alteridade evocada pela nova analogia técnica da linguagem, ou seja, a fotografia. Invertendo, portanto, a perspectiva histórica de uma civilização cuja educação dos sentidos sempre foi mediada pela palavra (*lógos*). Desse modo, procuraria entender de que maneira a palavra tem relação com a significação da realidade concreta, ou seja, com as coisas.

Na palavra, signo verbal, o sentido é imotivado e resultado de uma convenção, enquanto os meios de comunicação são, até certo ponto, neutros. Nenhum código (convenção) predetermina que alguns signos sejam transmitidos e outros não. Nessa disjunção entre as palavras e as coisas, seriam necessárias, então, investigações que dessem conta da estrutura original da imagem fotográfica, tarefa que o autor se incumbiu de realizar com o texto “A mensagem fotográfica”, publicado ainda em 1961 em *Communications*. Nesse ensaio, o autor aponta que o advento da fotografia implica uma nova relação histórica da percepção dos signos culturais. Diferente de outras artes analógicas – desenhos, pinturas, cinema, teatro –, a fotografia possui uma estrutura original ao se apresentar como um “índice da realidade” ou um “análogo mecânico da realidade” (2009b, p. 14).

Nesse âmbito, a semiótica conotativa permitia descrever como um novo sistema de linguagem se estabelece a partir de dois códigos semânticos diferentes. Para Barthes, a fotografia, em si, não é um sistema de linguagem e, por isso, deveria ser pensada senão enquanto uma mensagem determinada por um conjunto que engloba uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. Assim, a fotografia ganharia cada vez mais destaque nas reflexões barthesianas, já que ela passa a determinar os protocolos da comunicação massiva.

Barthes caracteriza a fotografia por um paradoxo: sendo uma “mensagem sem código”, deve a isso um estatuto que seria à primeira vista puramente “denotante” (2009b, p. 14). Mas, a partir do momento em que ela participa de um contexto de comunicação, passa a ser determinada por um código previamente estabelecido:

O paradoxo fotográfico seria, então, a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a “arte”, ou o “tratamento”, ou a “escrita”, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, no paradoxo não é evidente o conluio de uma mensagem denotada e de uma mensagem conotada: é este o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; pois a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se aqui a partir de uma mensagem sem código. Este paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: sempre que se quer “neutro”, “objetivo”, tenta-se copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores (é, pelo menos, a definição do realismo estético): assim, como pode a fotografia ser simultaneamente “objetiva” e “investida”, natural e cultural? Só apreendendo o modo de imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada se poderá talvez responder a esta questão. [...] Pelo menos, a partir de agora podemos prever os principais planos de análise da conotação fotográfica. (2009b, pp. 15-16).

Portanto, não podendo haver uma mensagem plenamente denotada – como se sabe, um significante se traduz sempre em outro significante –, segue-se que a fotografia, por não carregar nenhum código *a priori*, se apresenta aberta a uma pluralidade de sentidos. Porém, tal abertura é obstruída no momento em que a imagem recebe uma legenda, que passa a lhe *ancorar* um sentido específico, que é o da conotação. Como declara Barthes:

Em primeiro lugar, esta: o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a ‘insuflar-lhe’ um ou vários segundos significados. Por outras palavras, e é uma inversão histórica

importante, a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; nos métodos tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como um regresso episódico à denotação, a partir de uma mensagem principal, o “texto”, que era sentido como conotado, visto que, precisamente, ele tinha necessidade de uma ilustração; na relação atual a imagem não vem esclarecer ou “realizar a palavra”; é a palavra que vem sublinhar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas como esta operação se faz a título acessório, o novo conjunto afirmativo parece fundado principalmente em uma mensagem objetiva (denotada), cuja palavra não é senão uma espécie de segunda vibração, quase inconsequente: antigamente a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; antigamente havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação da imagem ao texto: a conotação já não é vivida como ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, perante um processo caracterizado de a naturalização do cultural. (2009b, pp. 21-22)

Neste ponto, uma clara continuidade entre a fala mítica e o segundo grau da conotação se estabelece, pois a conotação tem por intenção naturalizar o sentido denotativo da mensagem fotográfica, não sem antes falsear sua realidade histórica. Assim, o problema suscitado pelo realismo das imagens fotográficas pode ser matizado pela determinação histórica de sua codificação.

Graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é sempre histórica: a fotografia é, pois, sempre histórica; ela depende do saber do leitor, como se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível apenas se soubessem os signos. No fim das contas, a “linguagem” fotográfica acaba por lembrar certas línguas ideográficas, em que unidades analógicas e unidades sinaléticas estão misturadas, com a única diferença que o ideograma é vivido como um signo, enquanto a cópia fotográfica passa pela denotação pura e simples da realidade. Encontrar este código e conotação seria, pois, isolar, inventariar e estruturar todos os elementos “históricos” da fotografia, todas as partes da superfície fotográfica que obtêm o seu descontínuo até de um certo saber do leitor, ou, se preferirmos, de sua situação cultural. (2009b, p. 23)

Barthes indica que a peculiaridade histórica da fotografia é dada pelo reconhecimento imediato da imagem. Assim, observa que os testes psicológicos descartam o uso da fotografia preferindo os desenhos, já que estes demandam a um suposto interpretante que projete sobre associações e semelhanças para simbolizar a imagem. Desse modo, para além dos sentidos cognitivos e perceptivos, vemos que Barthes mira interrogar o sentido ideológico que a conotação impõe à mensagem fotográfica. O autor passa a definir a fotografia por sua “unidade traumática”, sendo o trauma “aquilo que precisamente suspende e bloqueia a linguagem” (2009, p. 25).

Evoca-se aí o que tal fenômeno pode sugerir para mistificação perceptiva de seu elemento denotativo, desde sempre presente na primeiríssima significação fotográfica onde a técnica tem por assunção a estética.

Ademais, tratando de fotografias propagadas midiaticamente, as chamadas fotos choque – como catástrofes naturais ou guerras –, o autor verifica que essas imagens nada detêm da linguagem, são insignificantes. Dessa forma, Barthes conclui: “Poderíamos imaginar uma espécie de lei: quanto mais o trauma é direto, mais a conotação é difícil; ou ainda: o efeito mitológico de uma fotografia é inversamente proporcional a seu efeito traumático” (2009b, p. 26). Portanto, as fotos traumáticas são raras, visto que a conotação atribuída às imagens midiáticas deve-se mais propriamente a uma constatação – tal cena existiu ou o fotógrafo esteve lá – do que a um efeito de linguagem.

Sendo assim, para buscar compreender os efeitos da significação da fotografia no plano de uma cultura, seria preciso investigar o apelo que ela faz ao saber, já que o código de conotação é sempre de ordem institucional e, dependendo do intuito – comercial ou político –, visa ora tranquilizar, ora euforizar o público. Receptores que diante de tais signos se veem em posição passiva em relação aos seus emissores, de qualquer modo, não podem ficar indiferentes. Tal situação se desdobraria em uma interrogação acerca da própria situação do sujeito contemporâneo se relacionado com estes novos códigos históricos que determinam uma nova percepção acerca de sua linguagem.

Neste sentido, a análise dos códigos talvez permita definir historicamente uma sociedade com mais facilidade e segurança do que a análise dos significados, porque estes podem aparecer muitas vezes como trans-históricos, pertencendo a um fundo antropológico, mais do que a uma autêntica história: Hegel definiu melhor os antigos gregos ao delinear a maneira como eles faziam significar a natureza, do que ao descrever o conjunto de seus “sentimentos e crenças” sobre este assunto. Assim, talvez devemos mais do que inventariar diretamente os conteúdos ideológicos de nosso tempo; porque, ao tentarmos reconstituir sua estrutura específica, o código de conotação de uma comunicação tão ampla como a da imprensa, podemos esperar encontrar, na sua própria delicadeza, as formas que a nossa sociedade se serve para tranquilizar, e através disso agarrar a medida, os desvios e a função profunda desse esforço. (2009b, p. 26)

Acrescenta-se que o autor retoma aí questões que foram apenas sugeridas em *Mitologias* e que estão ligadas à sua curiosidade dirigida à história das escrituras.

Declarava Barthes:

[...] essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica, aliás, pela própria história das escrituras: muito antes da definição de nosso alfabeto, objeto como o *kipou* inca ou desenhos com pictogramas eram falas normais. Isso não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como língua: a falar verdade, releva de uma ciência geral, extensiva à linguística, e que é a semiologia. (1971, p. 183)

Então, junto à semiologia, o autor passa a redimensionar esse nível de seu conhecimento. De tal feita não seria o advento técnico da fotografia que determinaria uma mudança tão radical ao ponto de impor um novo status para o código, isto é, a língua, por meio do qual desde sempre a civilização se comunica, e sim a ideologia que tal advento passa a reproduzir e que “transforma a incultura de uma arte *mecânica* na mais social das instituições” (2009b, p. 26).

Entende-se que houve uma ruptura e, sem dúvida, a fotografia sugere consequências que concernem à percepção, aos afetos, em suma, ao saber. Assim, é no contexto da sociedade moderna, portanto, técnica, que Barthes vai interrogar: o que é a Imagem? Resposta:

A própria palavra é muito fugaz, remetendo sem cessar, num vaivém complicado, ora a uma representação mental, ora a uma imagística, ora a um imaginário [...]. A esta incerteza de definição soma-se uma lacuna histórica, quando afirmamos que estamos hoje numa civilização da imagem, supomos fatalmente que as civilizações anteriores praticavam pouco a comunicação icônica: ora, embora não disponhamos de nenhuma síntese sobre a questão, podemos perguntar se não temos tendência a conhecer mal ou a subestimar o papel dessa comunicação nas civilizações passadas, esquecendo que a imagem participava profundamente da vida cotidiana do homem de outrora (vitrais, pinturas, almanaques, livros ilustrados); de fato, a oposição histórica não se estabelece entre escrita e imagem (nossa civilização não é analfabeta, e a civilização de ontem o era em parte), porém mais entre uma comunicação puramente icônica e uma comunicação mista (imagem e linguagem), que é a de hoje; o sentimento vívido que temos de uma “ascensão” das imagens leva-nos a esquecer que nessa civilização da imagem, a imagem, precisamente, nunca está, por assim dizer, privada de palavra (fotografia legendada, publicidade anunciada, cinema falado, histórias em quadrinhos); chegamos a pensar que o estudo desse universo moderno da imagem – que ainda não foi realmente empreendido – corre o risco de ser falseado de antemão, se não trabalharmos imediatamente num objeto original, que não é a imagem

nem a linguagem, mas essa imagem acompanhada de linguagem, que se poderia chamar de comunicação logoicônica. (2005a, pp. 78-79).

Essas considerações aparecem aprofundadas no ensaio de 1964, “A Retórica da imagem”, no qual Barthes enfatiza a instrumentalidade do texto sobre a imagem ao analisar o cartaz publicitário das massas Panzani. Pontuando que, na mensagem publicitária, a significação da imagem – *como o sentido vem à imagem* –, por ser francamente intencional, torna-se um objeto privilegiado para a decifração semiológica: que consiste em submeter à imagem uma classificação de seus elementos conotadores. Nesse texto, o semiólogo parte da premissa que a mensagem publicitária se serve da estrutura da fotografia para impor sua conotação, e considera que, por meio de uma análise espectral de seus significados, pode tornar inteligível o estatuto simbólico (icônico) que a fotografia adquire no interior dessa mensagem.

Caberia, portanto, revelar o sentido que estava suposto na denotação da imagem, isto é, tornar inteligível a maneira que o sentido cultural da imagem fotográfica é naturalizado no processo de conotação da mensagem. Para tanto, decodificava três níveis na mensagem:

Uma mensagem linguística, uma mensagem icônica codificada e uma mensagem icônica não-codificada. A mensagem linguística deixa-se facilmente separar das duas outras mensagens; mas tendo essas mensagens a mesma substância (codificada), em que medida temos o direito de as distinguir? É certo que a divisão das duas mensagens icônicas não se faz espontaneamente ao nível da leitura corrente: o espectador da imagem recebe ao mesmo tempo a mensagem perceptiva e a mensagem cultural, e veremos a seguir que essa confusão corresponde à função da imagem de massa (de que nos ocupamos aqui) e uma mensagem icônica não-codificada [...]. Ora, sabemos que um sistema que se encarrega dos signos de outro sistema para formar os seus significantes é um sistema de conotação; diremos, assim, imediatamente, que a imagem literal é denotada e a imagem simbólica é conotada. Estudaremos, pois, sucessivamente, a mensagem linguística, a imagem denotada e a imagem conotada. (2009b, p. 32)

Nesse plano, como verifica Éric Marty, o semiólogo iria operar na mensagem publicitária uma desmontagem análoga à do mitólogo, ou seja, colocando-se na posição de significante, buscaria revelar as motivações ideológicas dadas no processo de conotação. Sobre o rigor metodológico empregado agora por Barthes,

Marty advertia: “a semiologia analisada estritamente do ponto de vista da evolução do próprio Barthes é antes de tudo a mitologia sem a ideologia” (2009, p. 144).

Tal prerrogativa baseia-se na diferença que se assenta entre as análises barthesianas dirigidas à publicidade em *Mitologias* e a doravante famosa descrição semiológica da propaganda das massas Panzani:

Se, em algumas mitologias, a análise das publicidades é acompanhada por um discurso gozador, algumas vezes até mesmo reprovador – mesmo que já em “publicidade do profundo” seja perceptível a volúpia da descrição do detergente como fluido –, a famosa descrição da publicidade para a marca de espaguete Panzani afasta qualquer tipo de generalização e se contenta em numerar sua pura substância linguística: para além da mensagem verbal veiculada pela marca, o que interessa a Barthes é a segunda mensagem gerada pelos quatro signos da imagem – a volta à feira, a italianidade, a totalidade nutritiva, a natureza morta – cujos significantes são, respectivamente, rede entreaberta, a mistura tricolor dos tomates e pimentões, a acumulação de produtos, a disposição pictórica dos objetos. Mas para além da análise contrastiva que permite evidenciar o caráter articulado dessa segunda mensagem, o que fascina Barthes é a existência de um terceiro nível de mensagem, que é um verdadeiro paradoxo: a ideia de uma natureza de mensagem sem código, a fotografia. Nessa mensagem, a relação do significante com o significado é tautológica. As operações fotográficas (enquadramento, redução) não são uma codificação (uma transformação). Na realidade, a mensagem literal (denotada) é o suporte da mensagem simbólica (conotada), e o trabalho do semiólogo é o de pensar a articulação dessas duas mensagens. (MARTY, 2009, pp. 143-144)

Em suma, o sentido cultural é naturalizado no processo de conotação da mensagem, o que leva Barthes a refletir sobre a *irrealidade real* da fotografia, pois olhar uma fotografia é constatar que uma coisa foi e não é mais e, no entanto, está aí diante de nossos olhos; sua irrealidade é do aqui; e sua realidade é do estado lá (2012, p. 38). Ou seja, entre o sentido denotado e o conotado, não se estabelecia relação de contiguidade, e o nível linguístico de sua mensagem se desdobrava senão em uma tautologia.

Assim, ao se projetar enquanto significante por meio da referida análise espectral, desmistificando o aparente estatuto de pureza denotativa da fotografia, Barthes passa a aprofundar o que de fato diferencia historicamente a fotografia das demais representações analógicas e, nesse sentido, nos fala sobre uma consciência espectral:

[...] preciso ligar fotografia a uma pura consciência espectral, e não à consciência ficcional, mais projetiva, mais “mágica”, de que dependeria de maneira geral o cinema; seríamos assim autorizados a ver entre o cinema e a fotografia já não uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria fotografia animada; nele o ter estado-lá desapareceria em proveito de um estar-lá da coisa; isto explicaria que pudesse haver uma história do cinema sem ruptura verdadeira com as artes anteriores da ficção, enquanto a fotografia escaparia de certa maneira à história (apesar das evoluções da técnica e das ambições da arte fotográfica) e representaria um traço antropológico “mate”, ao mesmo tempo absolutamente novo e definitivamente inultrapassável; pela primeira vez na história, a humanidade conheceria mensagens sem códigos; a fotografia não seria, pois, o último termo (melhorado) da grande família das imagens, mas corresponderia uma mutação capital das economias de informação [...], a imagem denotada naturaliza a mensagem simbólica, ela torna inocente o orifício semântico, muito denso (sobretudo em publicidade), da conotação, embora o cartaz Panzani esteja pleno de símbolos, fica contudo na fotografia uma espécie de estar lá natural dos objetos, na medida em que a mensagem literal é suficiente: a natureza parece produzir espontaneamente a cena representada; à simples validade dos sistemas semânticos, substitui-se sub-repticiamente uma pseudoverdade; a ausência de código desintelectualiza a mensagem porque parece fundamentar naturalmente os signos da cultura. Este é sem dúvida um paradoxo histórico importante: quanto mais a técnica desenvolve a difusão das informações (e nomeadamente das imagens), mais ela fornece os meios de mascarar o sentido construído sob a aparência do sentido dado. (2009b, pp. 39-40)

Nessas considerações o autor antecipava uma das interrogações centrais exploradas seu último livro, *A câmara clara*. Isto é, como a realidade histórica passa a ser determinada pela visualização da fotografia, uma vez que não atribui diferença qualitativa entre a fotografia e o cinema. O privilégio que concede a esse primeiro suporte reside, justamente, no enigma que ele sugere devido à ausência da essência “mágica” que caracteriza o poder projetivo do cinema, isto é, ficcional.

Finalmente, situa-se a convergência entre o mitólogo preocupado em estudar as “ideias em forma” e o semiólogo operando agora a partir do conceito de conotação. Isso lhe permite situar a face ideológica do signo mítico inerente à sua manifestação formal, conferindo ao uso social da língua sua especificidade substancial – som, imagem, gesto. Com estas palavras conclui Barthes:

À ideologia geral, correspondem, na verdade, significantes de conotação que se especificam conforme a substância escolhida. Chamaremos esses significantes de conotadores e, ao conjunto dos conotadores, uma retórica: a retórica aparece, assim, como a face significativa da ideologia. As retóricas variam fatalmente pela sua substância (aqui, o som articulado, ali

a imagem, o gesto etc.), mas não forçosamente pela sua forma: é mesmo provável que exista uma única forma retórica comum, por exemplo, ao sonho, à literatura e à imagem. A retórica da Imagem (isto é, a classificação de seus conotadores) e, assim, específica na medida em que é submetida às restrições físicas da visão (diferentes, por exemplo, das imposições fonadoras), mas geral na medida em que as “figuras” nunca são mais do que as relações formais de seus elementos. [...] Ou ainda: a conotação não é senão sistema, ela não pode definir-se senão em termos de paradigma; a denotação icônica não é senão sintagma, ela associa elementos sem sistema: os conotadores descontínuos são ligados, atualizados, “falados” através do sistema de denotação: o mundo descontínuo dos signos mergulha na história da cena denotada como num banho lustral de inocência. (2009b, pp. 43-44)

O resultado que oferecia o autor nessa minuciosa leitura semiológica aplicada ao campo da publicidade mostrava que o paradoxo estrutural que caracterizava a fotografia, no entanto, era utilizado de maneira limitada pelas mídias, visto que, na maior parte das vezes, a propriedade simbólica da fotografia implicava, como vimos, em tautologia. Essa limitação se revelava inerente não à linguagem, e sim ao modo como era significada.

Se, por um lado, o ensaio “A retórica da imagem” tornou-se um paradigma do que seria uma análise semiológica da imagem, por outro, ele revela todo o limite de uma prática descritiva que se tornou lugar-comum nas agências de publicidade, que até então se baseavam principalmente na psicanálise, sobretudo no que esta última oferecia como recursos para sugerir substituições e associações simbólicas à informação visual. Sobre esse ponto, nos informa um curioso episódio relatado no livro *Roland Barthes: uma biografia*, no qual Louis-Jean Calvet assinala o encontro entre Barthes e Péneiou, que era senão o comandante de uma das maiores empresas de propaganda na França, a Publicis, e quem, de certo modo, contribuiu para a fama de etiquetagem com a qual a semiologia francesa hoje é percebida: tornando-a uma disciplina instrumental.

Segundo Calvet, entusiasmado com a argúcia da decifração barthesiana, Péneiou inscreveu-se em um de seus seminários e, logo, no departamento de pesquisa da Publicis ocorria o seguinte fenômeno: “não se contentam em refletir sobre a análise do anúncio das Massas Panzani e os procedimentos de Barthes, mas

analisam 200, 300 anúncios ‘à la Panzani’ e fazem a crítica de seus criadores, detectando erros estratégicos, impropriedade” (1993, p. 165). Desse modo, a publicidade, apropriando-se da semiologia, passa a efetivar, independente de Barthes, a semioclastia.⁷ Uma vez que a visada crítica com a qual concebeu tal ciência passa a ser usada para os fins de ocultação do sentido que ela se propunha a revelar, e analogamente ao que havia ocorrido com a psicanálise, ela passa a instrumentar táticas de mercado, reafirmando o poder simbólico inerente ao próprio suporte da mensagem.

Ainda no que concerne ao seu crescente interesse pelo estudo das imagens fotográficas, no ano de 1968, Barthes dedicaria outro importante texto voltado à publicidade, intitulado “Sociedade, imaginação e publicidade”. Assim, em 1968, o autor já não emprega o mesmo modelo metodológico da semiologia clássica, pautado na divisão dos três níveis da mensagem. Em “Sociedade, imaginação e publicidade”, deslocando-se da perspectiva regional do código publicitário, sua análise parece convergir o mitólogo e o semiólogo. Resultando em uma crítica ao mesmo tempo histórica e semiótica, orienta-se não pela reação – cara à crítica ideologizada – que acusa a publicidade de “pactuar e de constituir um daqueles meios persuasivos que Platão já denunciara entre os sofistas e os retóricos” (2005a, p. 98).

Superada a polêmica da separação entre cultura superior e a cultura de massa, o objeto, como vimos, passou a ser tratado não em detrimento de seu valor de erudição, mas no âmbito de uma mercadoria: seu valor é de troca. A publicidade – também ela – é histórica, sintoma de um contexto socioeconômico – cuja ideologia, como se sabe, implica no desenvolvimento constante da oferta para gerar demanda. Com isso, é convocada para efetuar uma contínua ressignificação código-repertorial dos objetos. Nesse quadro, o autor constata que a publicidade passa a ser determinante na produção dos demais signos da cultura que a acompanham no

⁷ Em 1970, Barthes advertia, no contexto de uma nova edição de *Mitologias*, que “não haverá denúncia sem um instrumento de análise preciso; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma semioclastia”.

contexto do capitalismo tecnocrata, não podendo ser tratada separadamente do que se costuma chamar cultura superior, pois, no que concerne à cultura, sempre haverá mediação pelo dinheiro.

Diferindo que, no primeiro caso, o dinheiro não aparece sublimado no processo de significação – sua presença é franca –, é referindo-se ao valor de determinado produto que se edifica a própria cadeia metonímica (sintagmática) da mensagem publicitária:

A metonímia instala ao longo do processo semântico uma espécie de contágio não orientado, de que o produto acaba por tirar proveito, e a metonímia é importante em publicidade porque o contágio do qual ela é forma específica, é o contágio do desejo: desejando a mulher posta ao lado do produto, o que venho a desejar é o produto. (2005a, p.110)

Tais consequências tocam o imaginário coletivo. Como o autor já indicava em “A retórica da imagem”, a mensagem publicitária dirige sempre um apelo ao saber através do qual busca orientar a leitura de sua mensagem, identificando seu produto a signos culturais e, enfim, naturalizando-os na vida cotidiana. Por exemplo: “Napoleão para um francês, o cavaleiro medieval, o jardim pequeno-burguês e a culinária regional – seja qual for o produto gabado – ligam o tempo todo o leitor aos signos de seu país: o imaginário transforma-se aí em imagística” (2005, p. 115). Em outras palavras, o imaginário passa a ser determinado enquanto uma imagística própria da linguagem publicitária.

Em suma, a significação de seus produtos, visando os efeitos de sua recepção, almeja conduzir a reação do espectador, sugerindo-lhe resultados desejáveis que determinado objeto pode lhes proporcionar: sugerindo necessidades, objetiva desejos – vende um sentido. Pois bem, tal objetivação do seu produto enquanto valor torna limitada sua reserva do imaginário, seu produto, em vez de oferecer ao espectador a posição de significante do desejo, apenas lhe antecipa um prazer já carregado de significado. Sendo assim, a linguagem publicitária raramente consegue se valer do uso metafórico da língua, que não é o de substituir uma coisa por outra (sendo tal característica ligada à metonímia), mas, nisso, permitir ver aquilo.

Desse modo, caso lograsse atingir efeitos metafóricos, a publicidade conversaria também com necessidades vitais, sobre as quais o mero consumo de seu produto seria relegado a um segundo plano, uma vez que tais necessidades conectam-se a um imaginário profundo – determinado pela linguagem – que o homem adquire desde tenra idade. Tal fato seria proveitoso para qualquer campanha que queira manter sua marca no itinerário do imaginário coletivo.

No homem, a regulação do imaginário se faz a partir de algo que lhe é exterior, por exemplo, o símbolo. Tendo isso equacionado, se permitisse extrair uma imaginação das substâncias, a linguagem publicitária colocaria em cena não apenas um apelo estritamente cultural ao desejo, cujo consumo de determinado objeto pode saciar, rechaçando os espectadores ao tratá-los como animais que salivam diante um prato de comida. Tal limitação imagística aplicando-se também ao próprio real do corpo humano, pois na maioria das vezes esse corpo aparece representado de uma maneira apenas estatística, um artifício de substituição equivalendo como signo de determinado produto. Seria preciso ir mais longe:

[...] É preciso ir mais longe, admitindo-se até recorrer aqui, ainda que de maneira aproximativa, à psicanálise. A fragmentação do corpo, a promoção imaginária de alguma de suas partes, como se sabe, é constitutiva da fantasia, que é procura do prazer original vinculada às primeiras necessidades do corpo; essa procura organiza-se num enredo simples, que se pode reduzir, conforme dizem os psicanalistas, à relação de um verbo com um objeto [...]. Todas as publicidades estão longe de conter um germe fantasmático, mas as que possuem são de certo as mais eficazes, pelo menos as mais vivas, aquelas diante das quais o leitor pode sair da indiferença e sentir o próprio corpo. Tais são as publicidades que oferecem a representação mais metafórica que seja, dos movimentos simples que movimentam a fantasia, ingestão ou destruição e todas as suas variedades, como sucção, penetração, deslizamento, fissão, dispersão, percussão, explosão etc. É o que ocorre em duas publicidades famosas e muito rentáveis, ao que parece: a campanha Esso, em que o tigre libera uma fantasia, nem de poder nem de nervosismo, como se diria em termos psicológicos (que são frequentemente aqueles aos quais os publicitários recorrem), mas de dilaceração; e a campanha Ajax, em que o cavaleiro medieval, símbolo cultural à primeira vista, libera uma força bem mais originária, uma vez que, com sua lança agressiva, faz surgir, como um apelo, o movimento de percussão e penetração. Não é de se espantar que a publicidade, de ordinário eufêmica (e ela sem dúvida teria interesse em ser menos eufêmica), permite aqui imagens agressivas, à primeira vista disfóricas: é que, na fantasia, o sujeito não tem posição determinada; basta que, diante da imagem, ele se situe no lugar onde está aquele que dilacera

e transpassa – e não onde está a coisa que sofre – para que a imagem conserve toda a sedução, apesar de sua violência. (2005a, pp. 118-119)

Poderíamos dizer que, nessas campanhas, o próprio corpo fulguraria como significante de denotação, surpreendendo-se novamente com a singularidade de um imaginário cuja força projetiva é muitas vezes obstruída pela quantidade de informações e imperativos de cada dia.

Finalmente, o pensador de imagens que foi Barthes lembra uma vez mais que a saída que se pode objetar à pobreza da imagística publicitária seria senão a do “furto” de seus signos através do duplo recurso da metáfora e da ironia, como observa, por exemplo, em algumas colagens de artistas desconhecidos, nas composições da *pop art* e em alguns filmes como os de Godard. Nesse sentido, compreende-se que o único meio de para abordar signos é tratá-los como tais, ou seja, como significantes.

Todos esses “ataques” à publicidade mostram que a verdadeira resposta que se pode dar à mensagem publicitária não consiste em recusá-la ou em obliterar essa mensagem, mas em roubá-la, falsificá-la, combinando de um modo novo as unidades que a compõem de maneira, à primeira vista, natural. Esse furto, signo de uma liberdade, constitui um ato de ironia profunda, que é hoje o único meio que temos de falar, por nossa vez, das comunicações de massa. Visto que não podemos nem devemos fechar os olhos diante da publicidade, pois participamos e às vezes nos beneficiamos da imaginação que ela mobiliza, ponhamos suas obras entre aspas, vivamos a publicidade como uma citação, não como uma fatalidade. (2005a, pp. 120-121)

Ele reafirma, assim, a posição do mitólogo que, na medida em que se afastava do consumo do mito, se deslocava da posição de consumidor para a de produtor, estendendo os limites de seu trabalho para além de um mito-artificial, criando uma narrativa uma contra-mítica.

Por meio da leitura de Barthes, podemos ilustrar o óbvio: que todo contrafogo à ideologia do consumo tende a lhe servir como combustível para suas significações, legitimando os signos de tal ideologia. Entretanto, o que não era óbvio no momento em que o autor escrevia e que talvez ainda não o seja, é que combater tais signos implica em buscar compreender qual é o cerne da censura imposta à linguagem pelos discursos que alimentam nosso tempo hebdomadário, não

permitindo que a memória singular dos sujeitos contemporâneos avance muito por trilhas que pertencem a um passado tanto subjetivo como histórico.

Cabe dizer que a empresa cientificista barthesiana cumpria seu papel em revelar o tesouro de significantes ocultos nas ultrassignificações conotativas, sendo que a verdade que buscava o autor era uma verdade que ele mesmo propõe como impossível: a denotação. Assim, no fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*, intitulado justamente “A denotação como verdade da linguagem”, podemos ler o sentido profundo da vocação crítica da semiologia barthesiana voltando-se inventivamente sobre si mesma. Desse modo, *mutatis mutandis*, ele declara:

Na casa do farmacêutico de Falaise, Bouvard e Pécuchet submetem a pasta de jujuba à prova d'água: “ela tomou a aparência de uma crosta de tocinho, o que denotava gelatina”. A denotação seria um mito científico: o de um estado verdadeiro da linguagem, como se toda frase trouxesse em si um *etymon* (origem e verdade). Denotação/conotação: esse duplo conceito só tem valor no campo da verdade. Cada vez que preciso experimentar uma mensagem (desmistificá-la), submeto-a a alguma instância superior, reduzo-a a uma espécie de torresmo desgracioso, que forma seu substrato verdadeiro. A oposição, portanto, só tem uso no âmbito de uma operação crítica análoga a uma experiência de análise química: cada vez que acredito na verdade, preciso da denotação. (2003, p. 81)

Em suma, podemos dizer que Barthes foi um dos primeiros pensadores a enfrentar a cultura massiva desde um ponto de vista não reativo, vale dizer, menos judicativo e mais apaixonadamente analítico, contribuindo para o pensamento da comunicação massiva ao possibilitar uma crítica ao mesmo tempo semiótica e histórica.

3.2 – O *studium*

Neste tópico, entramos no vivo das análises barthesianas do mito. Para melhor fazê-lo, apelamos para o conceito de *studium*, tardiamente introduzido em *A câmara clara*, por ser ele a reformulação do mito no campo da fotografia, já que Barthes vê aí o mesmo efeito de ultrassignificação produzido pelos sistemas conotativos, o que pode nos ajudar nesta tarefa. Para tanto, buscaremos assinalar

com apontamentos *in extremis* a continuidade profunda que se estabelece entre o crítico das representações coletivas dos anos 1950 e o pensador das imagens fotográficas dos anos 1970.

Lembrando que atualmente podemos visualizar as referências iconográficas que ativaram a composição do livro fundamental de Roland Barthes através do trabalho da pesquisadora francesa Jacqueline Guittard. Visualizando o livro Guittard, podemos melhor compreender o que Barthes caracteriza como *pseudo-physis* da sociedade burguesa, e como esse fato torna-se determinante para as posteriores investigações do autor que versam sobre o realismo suscitado pela imagem fotográfica que confirmou-se como um ponto nodal do pensamento barthesiano que privilegiou a fotografia em detrimento de outras representações analógicas.

Guittard nos explica que, para elaborar a iconografia referida em *Mitologias*, pautou-se para além das imagens que surtiam uma evidente analogia com o texto, bastando, assim, uma pesquisa de arquivo em outra índole de imagens, sobre as quais Barthes, ao empregar uma leitura particular, deslocava o sentido que à primeira vista elas poderiam oferecer. A estas, a pesquisadora chamou de “imagens imaginadas” (*image imagineé*): “a partir de fotografias errantes, vistas ou entrevistas, Roland Barthes recompõe, por assim dizer, uma imagem de imagens cujo estatuto continuará sempre literário” (2010, p. 249).⁸

Assim, em uma primeira aproximação entre *Mitologias* e *A câmara clara*, podemos dizer que nesses dois livros a escritura barthesiana dialoga com imagens. Sendo assim, infere-se que, em *Mitologias*, o *studium* está prometido através dos capítulos que tratam justamente das conotações das imagens fotográficas – por conotação de uma imagem fotográfica entendendo-se aquela mensagem que ela anuncia juntamente com a fisgada da própria foto. Aqui, nos referiremos

⁸ Tradução livre. No original: “[...] à partir de photographies errantes, vue ou entrevue, Roland Barthes recompose pour ainsi dire une image d’images dont le statut restera à jamais littéraire”.

principalmente aos seguintes capítulos: “O ator de Harcourt” e “Fotos-choque” – que nos proporcionarão um melhor entendimento do conceito de *studium*.

Em “O ator de Harcourt”, Barthes avalia alguns retratos produzidos pelo famoso Estúdio Harcourt, ainda hoje em atividade como nos deixa saber uma homenagem feita por um de nossos jornais, que recentemente dedicou uma de suas páginas para mostrar os atores brasileiros clicados pelo estúdio francês. Mencionamos tal acaso pelo fato de que ele nos certifica que a estética das imagens alvejadas pelo mitólogo nos anos 1950 – excetuando os personagens retratados – guarda importantes semelhanças com a atualidade.

Barthes sugeria então que “na França, não se é ator se não tiver sido fotografado pelo Estúdio de Harcourt; O Ator de Harcourt é um Deus; ele nunca faz nada: é captado *em repouso*” (2009, p. 26). Nessas fotografias apreciamos a inversão da cidade em lugar mítico, assim, a maneira como os atores são fotografados pelo estúdio lhe conferem uma essência “divina”. Ou seja, o que decorre do efeito mítico é que a estética do estúdio, apresentada como realidade, transforma a cidade em um lugar ideal.

Status paradoxal, a cena é a realidade neste caso; a cidade, na verdade, é mito, sonho, é o maravilhoso [...]. Por um escrúpulo de ilusão bem próprio de uma época e de uma classe social, fracas demais tanto para a razão pura quanto para o mito poderoso, a multidão dos intervalos, a aborrecer-se e exibir-se, declara serem essas faces irreais as mesmas da cidade e, assim, atribui-se a boa consciência racionalista de supor a existência de um homem por trás do ator: mas no momento de pôr de lado a mímica, o estúdio de Harcourt, surgido de forma oportuna, faz despontar um Deus, e tudo nesse público burguês blasé e ao mesmo tempo vivendo de mentira se satisfaz. (BARTHES, 2009a, p. 28)

O trecho acima traz uma das características centrais da crítica que Barthes dirige ao mito, a saber, a intencionalidade das mensagens destinadas a agir sobre a materialidade das consciências, oferecendo o significado no lugar do significante. Na conclusão do texto, destaca-se a peculiar defesa que faz das vanguardas. O autor assinala que o que as caracteriza esteticamente é uma dialética formal dada entre a técnica e a representação, logo, opondo-se à ultrassignificação.

Eis por que as fotografias de Thérèse Le Prat ou de Agnès Varda, por exemplo, são de vanguarda: elas sempre deixam o ator com seu rosto de encarnação ao encerrá-lo, com toda a fraqueza, com uma humildade exemplar, em uma função social, que é a de representar, e não de mentir. Por mito tão alienado quanto o dos rostos de atores, esta opção é muito revolucionária: não colocar no alto das escadarias os Harcourts clássicos, emboncados, lânguidos, angelicais ou virilizados (de acordo com o sexo) é uma audácia de que muito poucos teatros se dão ao luxo. (2009a, p. 28)

Assim, podemos indicar que, mesmo deslocadas do estúdio para a cidade, essas fotografias de vanguarda não estão destituídas do que, em *A câmara clara*, ele vai chamar de *studium* (que não é, portanto, sinônimo de estúdio). Como sempre em Barthes, a primeira definição de um conceito aparece ligada à sua etimologia. O *studium* ao qual se remete não pertence a um estudo particular, e sim a um investimento de ordem geral, universal, e por isso presente na totalidade das fotos:

Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente esta espécie de interesse humano; mas em latim acho que essa palavra existe: é o “studium”, que não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso é verdade, mas sem acuidade particular; é pelo “studium” que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer aprecie como quadros históricos: pois é culturalmente (esta conotação está presente no “studium”) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1980, pp. 45-46)

Podemos dizer, então, que o salto do mito para o *studium* se faz naturalmente. Desse modo, cabe salientar que, em oposição ao *studium*, encontramos a noção de *punctum*, que, silencioso e, todavia, subjetivo, difere do *studium*, que possui o caráter tagarela do mito. Concordando com Leda Tenório:

Quem leu *A câmara clara* sabe, de resto, que o “studium” é o derradeiro vislumbre barthesiano dessa mitologia geral, já que por oposição ao conceito de “punctum”, ele está encarregado, justamente, de denunciar um mundo, por demais focado, por demais esquadrinhado, por demais “estudado por todos esses fotógrafos, agentes da morte sem sabê-lo, que não cessam de viajar e nos trazer depoimentos, testemunhos políticos, quadros dantescos que tornam exangues, à força de nos quererem fazer ver”. Como ele diz, aqui nesse trecho de seu último livro que não desmente os escritos anteriores: “Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes ao meu olhar. E mesmo as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim, posso dizer polido: nelas nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir, estão investidas unicamente de *studium*.” (2011, p. 183)

A autora conversa, então, com o trecho de *A câmara clara* no qual Barthes insere imagens que registram cenas de uma guerrilha e nota que o apelo à morte dessas imagens não o corrompe, pois, como ele mesmo descreve ali, a morte aparece normalizada, legislada pela cultura, racionalizada. Tais fotos pertencem a um campo do conhecimento sistematizado, é o código civilizado, sinônimo de tecnologia. Nesse sentido nos fala dos “jovens agentes da morte”, cuja estética de suas fotos pretendendo-se realista é, no entanto, cuidadosamente enquadrada. A essas fotos denominará unárias:

As fotos de reportagem são com muita frequência fotografias unárias (a foto unária não é forçosamente pacífica). Nessas imagens nada de *punctum*: choque – a letra pode traumatizar –, mas nada de distúrbio: a foto pode “gritar”, não ferir. Essas fotos de reportagem são recebidas (de uma só vez), eis tudo. (1984, pp. 66-67).

A fotografia que interessa a Barthes, desde *Mitologias*, não é propriamente a boa fotografia de *studium*, mas a fotografia de amador, aquela que incorre em erros, falhas, frestas e que revela ao espectador um sentido obtuso. Tal proposição pode ser verificada no capítulo “Fotos-choque” apresentado em *Mitologias*. O título dessa mitologia é emprestado de uma exposição à qual o autor dedicou uma visita nos idos dos anos 1950. Ali, viam-se representadas fotos supostamente traumáticas: imagens de guerra, catástrofes naturais e sensacionalismos em geral. O autor constata que todas essas imagens de nenhum modo lhe causavam qualquer tipo de reação: choque. Ou seja, eram incapazes de surpreendê-lo, pois no contexto daquela exposição na galeria de Orsay, os acontecimentos expostos na parede – as ditas fotos-choque – apresentavam apenas a face conotada com a qual premiavam a realidade.

Geneviève Serreau, no seu livro sobre Brecht, recorda a fotografia da *Match* na qual se vê uma cena de execução de comunistas guatemaltecos, observando com razão que essa fotografia não é de modo algum terrível em si mesma, que o Horror provém de fato de nós a olharmos do seio de nossa liberdade; uma exposição de fotos-choque na galeria d’Orsay, poucas das quais, justamente, conseguem chocar-nos, confirmou paradoxalmente a observação de Geneviève Serreau: não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos. A maior parte das fotografias aqui reunidas para chocar o público não produzem o menor efeito sobre nós, precisamente porque o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação de seu tema: quase sempre trabalhou de

forma exagerada o horror que nos propõe, acrescentando ao fato, por meio de contrastes ou aproximações, a linguagem tradicional do horror: um deles, por exemplo, coloca lado a lado uma multidão de soldados e um campo coberto de cabeças de mortos; um outro nos apresenta um jovem militar olhando um esqueleto; enfim, um outro focaliza uma coluna de condenados ou prisioneiros no momento em que cruzam como um rebanho de carneiros. Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que diante delas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós: o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre indicações pelo artista, para nós não têm história, e não podemos inventar a nossa aceitação dessa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador. (2009, pp. 106-107)

Sobre tais fotos, ele não atribui nenhum interesse, são falsas, e uma vez que estavam em uma galeria, eram “intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para serem pintura” (2009a, p. 108). Se, por um lado, vislumbramos aí uma continuidade entre as míticas fotos-choque e as fotos unárias, de *studium*, por outro, a diferença que elas podem suscitar é que tal naturalização da morte ganhava força inaudita na espetacularização do cotidiano promovida pela imprensa. Enquanto, nos anos 1950, o que o autor julga mais estarrecedor é o fato de que, mesmo não havendo nada que o obrigasse a olhar tais fotos, as olhava. Lendo *A câmara clara* podemos observar o paroxismo dessa situação, uma vez que não se precisa mais ir até uma exposição para ver tal espetáculo. Do mesmo modo, atualmente basta folhearmos os jornais para que esses tipos de imagens pululem.

Cabe enfatizar que o choque nada tem a ver com o “trauma”, este bloqueia a significação tornando difícil a conotação da imagem. Já o choque está contido na conotação e se encarrega de representar o trauma, identificá-lo. As fotos-choque, desse modo, lhe servem justamente para caracterizar o *studium*. Assim, na ocasião daquela exposição, as únicas fotos dignas de nota eram justamente aquelas das agências onde a representação se afirmava como tal. Isto é, posicionavam sua intenção estética enfatizando o ato fotográfico, desse modo, colocando o que agora chamamos de *studium* em primeiro plano. Como relata Barthes, “na sua literalidade, na própria evidência de sua natureza obtusa” (2009, p. 108).

Neste ponto, incide o particular tratamento que Barthes oferece ao longo de sua obra à fotografia, compreendendo-a senão como um signo busca entender a ilusão referencial que tal objeto tem o poder de evocar. O projeto de *A câmara clara* anuncia-se na aula do dia 17 de fevereiro do curso “A preparação do romance”: “Minha hipótese desde há muito tempo, mas nunca explorada a fundo (o que pretendo fazer num trabalho próximo e próximo imediato) = o *noema* da fotografia deve ser procurado ao lado do ‘isso foi’ [*ça a été*].” (BARTHES, 2005c, p. 46). A hipótese anunciada há muito tempo pelo autor concerne à unidade traumática da fotografia. Quanto ao *noema* da fotografia, Barthes irá buscá-lo por meio da noção *punctum*, mais acima referida, e que está próximo do também mencionado sentido obtuso.

O problema do realismo que detecta na analogia da imagem fotográfica é, em *A câmara clara*, equacionado da seguinte maneira: o paradoxo situado pela aparente continuidade entre a imagem representada e o conceito do qual trata, resolve-se no conceito de *studium* que, ligado a um código, suscita ao autor “interesses sensatos”. Em oposição a esse sentido está o *punctum*, que auxilia o autor em precisar o que na fotografia pode escapar ao saber codificado pela retórica do *studium*, logo, instrumenta conceitualmente sua busca por definir qual seria a definição da fotografia – seu *noema* (*isso foi*).

Assim, verifica-se que é através não de uma passividade espectral, diante do *studium*, que encontraria o *punctum*, e sim por meio do próprio ato do olhar. Podendo ser tanto as cabeças cortadas ou um retrato de família, as fotos estão ali diante dos olhos de Barthes que, ao se observar enquanto sujeito que “vê” tais imagens, se espanta não pela representação que lhe é oferecida, mas por algo que lhe é exterior, e que não estava previsto pelo seu olhar, pelo olho da câmara ou do fotógrafo. Esse espanto, que o atinge de maneira subjetiva, ora por um detalhe, ora por uma mancha, vincula-se ao *punctum*, que não se origina do imperativo grosseiro do “olhe para cá”. Enfim, algo lhe atinge de modo inesperado e, nesse momento, o sujeito entra em significação.

Sobre esse ponto, reside uma importante mudança no tratamento das imagens por Barthes, tanto no que se refere a *Mitologias*, em que as imagens eram colocadas no mesmo saco de gatos dos mitos, como também das análises semiológicas, quando decodificava os três níveis da mensagem fotográfica mirando classificar seus elementos conotativos. Desse modo, o último Barthes sintetiza seu entendimento da mensagem fotográfica:

Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para análise. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na fotografia de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autentificação sobrepõe o de representação. (1984, pp. 131-132)

Assim, em *A câmara clara*, as imagens participam da própria reflexão textual, confrontando o não sentido da imagem com o sentido da linguagem. Mais do que ler imagens, Barthes passa a imaginarizar o simbólico, deslocando-se, então, da fenomenologia dos mitos sociais para conferir inteligibilidade à sua experiência enquanto sujeito da linguagem. Explicitando tal procedimento, declara Éric Marty:

As noções de *Operator*, *Spectator*, *Stenope*, *Stadium* ou *Punctum*, que constituem etapas sucessivas através das quais se revela progressivamente a visibilidade própria à fotografia, são os instrumentos conceituais aplicados a um tempo perdido – o tempo improdutivo da deambulação mundana – cujos personagens são as fotografias de Stieglitz, Wessing, Klein, Avedon, Sander, Clifford Van der Zee, Kertész... Esse tempo perdido é o tempo generoso da vida em que o sujeito, curioso, expõe, descreve, nomeia, designa, se entrega à festa. À “pressão do indizível que se quer dizer”. Cada um das fotografias é o espaço de uma aventura, de uma alegria, de uma ferida, ocasião para um episódio descritivo, para uma cena que se soma à outra, e cujo conjunto constitui um estranho romance [...]. Todo o romance do mundo é exibido em algumas imagens: a cidade, a guerra, a história política, a família, a casa, a viagem, a beleza. E é através desse romance que Barthes desenvolve a sua leitura, pois não são as “coisas”, “objetos”, ou “pessoas” que ele descreve: é a “aparência” [...]. (2009, p. 207)

Tal positividade que oferece à visualização das imagens fotográficas enquanto objetos que qualificam sua escritura e não como instrumento ideológico, no entanto, não está ausente de *Mitologias*. Assim, no capítulo intitulado “O rosto de Garbo”, o autor explorava o rosto-objeto da diva cinematográfica, notando aí a “tentação da máscara total”, “espécie de ideia platônica da criatura” (2009a, p. 71). Desse modo, indicava que tal representação do rosto feminino sugeria a transição

entre duas idades iconográficas. Essa transição deve ser atribuída indubitavelmente à força conceitual da fotografia. Em *A câmara clara*, confrontando-se novamente com tais questões, sugere que o passado mítico passa a ser completamente redimensionado pelo advento histórico da fotografia que transforma a acepção moderna do que entendemos por Tempo.

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituta da vida, fosse eterna e pelo menos a coisa que falasse da Morte, fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e como natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou o monumento. Paradoxo: o mesmo século que inventou a História e a fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o tempo mítico; e a fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, prepara nossa espécie para a impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração. (1984, pp. 139-140)

Portanto, considerando que a aliança entre o registro fotográfico e a receita positiva da História passa a nublar a própria noção do Tempo ao abortar toda memória de um passado que não é propriamente histórico, Barthes propõe uma equação que pudesse estabelecer um elemento de continuidade para a linguagem (*Still living*). Permitindo a visualização da imagem fotográfica de maneira distanciada de sua ligação com a “crise de morte”, capaz de matar mesmo o que fora dela está vivo, e operá-la desde uma pulsão escritural. Nesse contexto, em que percebe a realidade do mundo desvanecida pelo imaginário, ele sugere uma nova perspectiva para abordagem das imagens:

O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens, e não crenças, como as do passado; são, portanto mais liberais, menos fanáticas, mas também mais “falsas” (menos “autênticas”) – coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo, como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente), donde só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos as imagens, salvemos o Desejo imediato (sem mediação). Louca ou Sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca se esse realismo é absoluto, e se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico. (BARTHES, 1984, p. 175)

Sendo a fotografia, para Barthes, uma maneira de pensar a realidade. Desse modo, conclui, abrindo uma nova *suspensão*: “Essas são as duas vias da fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade” (1984, p. 175).

Por tudo o que foi dito anteriormente sobre o mito, podemos dizer que, para Barthes, a retórica do *studium* fotográfico, ao esquadrihar o mundo todo em imagens sensatas, é a própria encarnação do mito na modernidade. Essas questões já eram bradadas em *Mitologias*, quando o autor refletia a maneira como os signos da cultura informavam um verdadeiro nivelamento dos valores sociais, tornando um fator importante de sua pesquisa a decodificação social das aparências.

O *studium*, constituindo-se como o remanejamento do mito no campo da fotografia, permite a Barthes continuar a pensar criticamente a sociedade midiática, no entanto, desviando seu olhar para outras demandas do sentido assimiladas em sua escritura na qual se traduz a unidade de um pensamento que, para se constituir, permite-se colocar o real entre aspas.

Nesse sentido, como bem observa Jacqueline Guittard, elucidando a contemporaneidade das reflexões barthesianas, “o olhar que Roland Barthes coloca sobre os praticantes de *catche*, seus corpos, suas caretas e seus jogos, prefiguram os códigos estéticos vindouros” (GUITTARD, 2010, p. 251).⁹ Assim, tanto a luta livre analisada em *Mitologias* como os agentes da morte, em *A câmara clara*, povoam atualmente nosso cotidiano, seja pela recente onda das lutas de vale-tudo que geram grandes audiências, seja pela guerra transmitida *in vivo* pelos telejornais também com bom ibope e sempre nos flagrando a cada vez que entramos em uma padaria ou ao acessarmos a internet para verificar e-mails. Pode-se dizer que Barthes manteve-se fiel à exigência que apresenta na introdução de *Mitologias*, a saber: “viver plenamente as contradições de minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade” (2009a, p. 12).

⁹ Tradução livre. No original: “le regard que Roland Barthes pose sur les catcheurs, leur corps, leurs grimaces et leur jeu préfigure les codes esthétiques à venir”.

A escritura barthesiana, ao conciliar sua experiência como sujeito contemporâneo em perspectiva dinâmica com os objetos que a realidade ofereciam ao seu conhecimento, resolve-se um testemunho histórico no qual Flaubert e a *Paris Match* participam como protagonistas.

Considerações finais

Nestas considerações finais, buscaremos indicar alguns dos pontos que confirmam a pertinência da leitura barthesiana do mito para se pensar os regimes de sentido que vigoram na sociedade contemporânea.

Em primeiro lugar, no que concerne às primeiras considerações de Barthes sobre a comunicação massiva oferecidas no livro *Mitologias* e a importância de sua experiência teatral para desmontagem dos mitos midiáticos, pode-se indicar que Barthes nos esclarece que, na configuração moderna do espetáculo, acontece o deslocamento espacial das manifestações dos signos culturais. Nessa direção, nota-se que as representações coletivas transferem-se progressivamente da cidade para lugares fechados, as salas de teatro e, por extensão, as demais salas de espetáculo, concentrando-se finalmente no material divulgado pelas mídias que estampam em suas páginas e telas uma verdadeira espetacularização do cotidiano.

Um segundo ponto a se destacar refere-se à conotação do discurso publicitário, nos dias de hoje plenamente incorporado à grande imprensa. Barthes, durante os cursos que proferiu no final da década de 1970, contrariando a voga que proclamava a vigência de uma sociedade de consumo, dizia que, na verdade, o que então se configurava era uma “sociedade da publicidade”. De tal feita, ao precisar a homogeneidade estética aos sistemas de comunicação, já apontava que, na impossibilidade de se distinguir claramente o que era oferecido como propaganda e o que se tratava de informação, a comunicação podia ser entendida senão como uma mercadoria.

Outro ponto de interesse reside sobre o último vislumbre do mito barthesiano sob o conceito de *studium* fotográfico – lembrando que a investigação do autor sobre a cópia fotográfica pautava-se na constatação da improvável existência de uma linguagem que fosse não digital, mas analógica. Considerando ser a língua o único sistema de linguagem verdadeiramente bidimensional devido ao caráter imotivado que lhe confere sentido, como atesta a noção de fonema, Barthes,

questionando-se sobre os efeitos de linguagem surtidos na recepção das mensagens, logrou ampliar o entendimento do papel que o espectador exerce enquanto significativo no interior dos diferentes códigos midiáticos. Isso possibilitou uma crítica que se justifica na experiência do sujeito, na medida em que este se propõe a conhecer a precedência da linguagem sobre os objetos que o mundo oferece ao conhecimento.

Ainda sobre o conceito de *studium*, cabe dizer que o atual fenômeno de digitalização das imagens fotográficas, ao se valer de códigos binários, não impede que a premissa barthesiana sobre a constatação da fotografia, o “isso foi”, continue valendo. Pois, se por um lado as imagens fotográficas estão agora desprovidas do antigo “negativo”, por outro elas continuam sendo manipuladas por novas técnicas que lhe imprimem determinado desenho através de impulsos eletrônicos, oferecendo à trucagem um maior leque de manipulação que transforma radicalmente a natureza primeira da imagem e nos impele a uma maior desconfiança sobre o que nos mostram midiaticamente. O “isso foi”, aliado à técnica digital, apenas oferece novas possibilidades de deformar o instante. Por exemplo, nada impede que, entre o acontecimento registrado *in loco* pelo cinegrafista e sua chegada até o receptor, uma imagem seja adulterada no meio do caminho pelas mãos de um programador. Logo, a diferença que hoje podemos notar deve-se ao fato de que a digitalização imprime uma maior velocidade na veiculação das imagens, implicando em uma nova economia do olhar. Dessa forma, ao apresentarem tais imagens como testemunhas incontestáveis dos acontecimentos, como nas ditas transmissões em *tempo real*, se confirma a pertinência das desmistificações barthesianas para o campo da pesquisa em comunicação.

Finalmente, recapitula-se que a presente dissertação acompanhou o conceito de “mito” na obra Barthes sendo definido como termo negativo a partir de três dicotomias conceituais: língua-fala, denotação-conotação, *punctum-studium*. Nesse quadro, considera-se que o ponto nodal das preocupações de Barthes enquanto crítico-escritor foi o de oferecer um testemunho mensurado pela distância entre a linguagem e o corpo histórico que lhe faz referência, acentuando a singularidade de

sua noção de escritura que, ao mesmo tempo que pode ser vista como contraveneno do texto mítico, lhe insere uma derradeira positividade.

Tal positividade é balizada pela confiança do autor na propriedade inventiva da linguagem, que permite ao sujeito investigar o alcance das censuras veiculadas pelos discursos midiáticos. Desse modo, sem renegar as novas técnicas de produção de linguagem, o autor desvia seu olhar constantemente para os textos antigos. Visando interrogar por quais meios o passado simbólico passa a condicionar a estrutura atual dos múltiplos sentidos implicados na realidade dos acontecimentos, Barthes nos oferece a perspectiva de uma crítica heteróclita da cultura voltada para o entendimento dos efeitos significantes que as novas técnicas emprestam ao uso que o sujeito faz da linguagem.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A preparação do romance, vol. 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **Inéditos (Teoria) vol. 1**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. **Inéditos (Crítica) vol. 2**. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- _____. **Inéditos (Imagem e Moda) vol. 3**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. **Inéditos (Política) vol. 4**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- _____. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009a.
- _____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009b.
- _____. **O sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes: uma biografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. **Os Antimodernos: De Joseph Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo, 2º vol.** Campinas: Ed. UNICAMP, 1993

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUITTARD, Jacqueline. **Illustrer les Mythologies.** Paris: Seuil, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

KRISTEVA, Julia. **Sentido e contra-sentido da revolta.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural.** São Paulo: Cosacnaify, 2008.

MARTY, Éric. **Roland Barthes: O ofício de escrever.** Rio de Janeiro: Difel, 2006.

MILNER, Jean-Claude. **Le pas philosophique de Roland Barthes.** Paris: Verdier, 2003.

MOTTA, Leda. **Roland Barthes: Uma biografia intelectual.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

Anexo

Capa da revista *Paris Match* de 25 de junho de 1955.

