

ENCENAÇÃO DO INDIVÍDUO

Notas sobre um ensaio de Roland Barthes*

Paulo Eduardo Lopes

O artigo de Roland Barthes intitulado “O Terceiro Sentido” (*in* Barthes, 1984) coloca de saída uma dificuldade para o estudioso de semiótica interessado em conhecer as diretrizes que a semiologia imprime à abordagem do visual: em contraste com a extrema preocupação do semioticista quanto à escolha e utilização de critérios epistemológicos, indispensáveis para a constituição de um coerente corpo teórico, a análise do semiólogo deixa “a melhor parte à intuição do descritor (ou do *scriptor*)” (Greimas e Courtés, 1983). De fato, o estudo de Barthes é pontilhado de metáforas, descrições sensoriais, aparentes contradições; antes de constituir aquilo que o semioticista chamaria de discurso científico — onde o sujeito científico possa funcionar como um sujeito qualquer, como um autômato — o discurso barthesiano é uma *escritura*: “linguagem única, indireta, auto-referencial e auto-suficiente” (Perrone-Moisés, 1983). O próprio Barthes, n^o “O Terceiro Sentido”, reconhece que não pode apreender o seu objeto — o sentido “obtusos” — através de uma metalinguagem rigorosa; o sentido obtuso, diz ele, é uma “captação poética”, e “chegará a existir, a entrar na metalinguagem do crítico”. No seu livro sobre Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés explica que, como teórico, ele buscava sempre subverter as expectativas, desautomatizar o leitor “pelas surpresas do significante”. Uma das “táticas” usadas para surpreender seria, segundo o próprio Barthes, “introduzir, no discurso conceitual, significantes sensuais. A intromissão do corpo num discurso do puro intelecto perturba, salutarmente, a ‘seriedade’, a ‘objetividade’ e a ‘boa consciência’ desse discurso”

* Tema de palestra proferida em Araraquara (SP), durante o encontro do Centro de Estudos Semióticos de 26.04.86.

Assim, será a partir da constatação dessa peculiaridade do discurso barthesiano, e sobre as primeiras reflexões realizadas, que o presente trabalho proporá dois caminhos complementares entre si, no intuito de tecer algumas observações para debate: tomando por hipótese que a aplicação da gramática semiótica pode ajudar na compreensão de discursos muito complexos, como é o caso, efetuar um ligeiro esboço de análise narrativa do artigo de Roland Barthes, através da descrição do percurso realizado pelo *objeto do saber* — o “sentido obtuso”; e uma tentativa de apontar os lugares teóricos que os conceitos emitidos ocupariam dentro da teoria-padrão greimasiana.

Organização textual¹

O ensaio de Roland Barthes se inicia com a descrição de um fotograma pinçado do filme *Ivan, o Terrível*, de S.M. Eisenstein, onde são distinguidos três níveis de sentido: o da “comunicação”, o da “significação”^{*} e o da “significância”. Explorando este último nível, oferece uma extensa lista de definições e de exemplos, para chegar a afirmar que:

- 1) o terceiro nível de sentido, o sentido obtuso, só pode ser encontrado no *fotograma* (enquanto parte constituinte do *filme*) e só nele pode ser percebido;
- 2) o terceiro sentido caracteriza o “fílmico” — aquilo que, no filme, “não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada”.

Assim, parece que, apesar de fundamentar a sua análise na imagem fixa, Barthes está perseguindo na verdade um elemento caracterizador da linguagem do cinema, do filme como um todo. Se se admite, com Greimas, “que o discurso em ciências humanas obedece às regras da organização narrativa” e que, portanto, “a narrativa científica se define (...) como a transformação de um não-saber/em um saber/” (Greimas, 1976), pode-se marcar no discurso barthesiano o momento inicial, pressuposto, em que um sujeito e um objeto de fazer cognitivo se instalam pela colocação da questão: o que é que caracteriza a linguagem do filme cinematográfico? Este instante, aliás, pode ser vislumbrado no discurso quando Barthes propõe que o “movimento”

* *Nível da comunicação*: “Onde se acumula todo o conhecimento que me fornecem o cenário, os trajes, as personagens, as suas relações (...)”;

Nível da significação: “Um nível simbólico. Este nível está ele próprio estratificado. Há o simbolismo referencial (...) o simbolismo diegético (...), o simbolismo eisensteiniano (...) e há, por fim, um simbolismo histórico (...)”. Estes dois níveis compõem o “sentido óbvio”

do filme “não é de modo nenhum animação, fluxo, mobilidade, ‘vida’ cópia, mas apenas a *armação* de um desdobramento permutativo”; aqui, jogando com a oposição entre as categorias do /contínuo/vs/descontínuo/, estabelece-se um percurso que pode ser esquematizado da seguinte maneira:

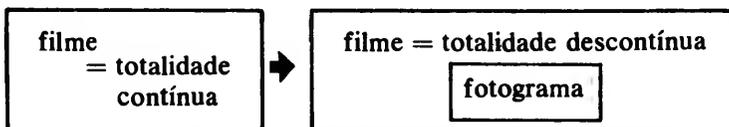


Figura 1

onde se registra uma primeira mudança no estatuto formal do discurso: exercendo o seu fazer cognitivo sobre o objeto *filme*, o sujeito reconhece aí a existência de unidades discursivas menores — os fotogramas — que passarão então a servir de suporte a um novo discurso cognitivo. Na etapa seguinte, virá a descrição dos elementos fotogramáticos como articuláveis em níveis de sentido e a exploração do terceiro nível, como na Figura 2.

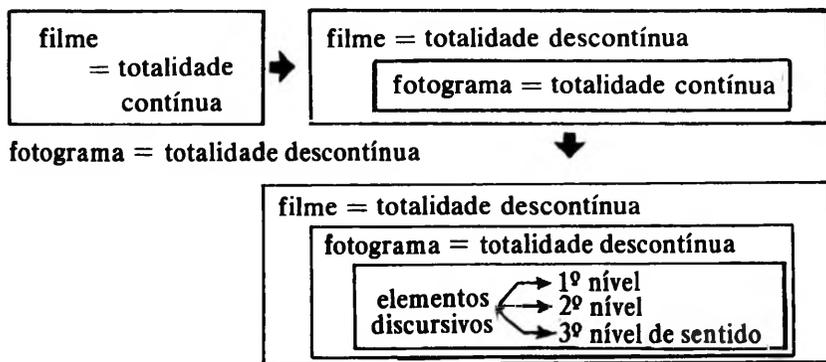


figura 2

O estatuto actorial do terceiro sentido

Percebe-se assim um determinado percurso do actante-objeto, constituindo o seu papel actancial, à medida que o sujeito do discurso cognitivo exerce o seu fazer. As etapas do percurso marcadas nas figuras acima correspondem aos momentos em que essa performance

do sujeito se efetiva negando a instância de manifestação do objeto e buscando a sua instância imanente. O jogo de modalizações e sobre-modalizações aléticas e epistêmicas através do qual essas passagens se verificam não será estudado no âmbito deste trabalho; ver, a respeito, o item 3.7 da “Semiótica do Discurso Científico” em que Greimas comenta *O parecer e o ser* (in Greimas, 1976).

A partir da passagem em que o fotograma-objeto passa a ser descrito em termos de níveis articulados de sentido, Barthes toma aquilo que denomina terceiro nível de sentido — o “nível da significância” ou “sentido obtuso” — como objeto, referencializando o primeiro e o segundo níveis como preocupações de estudo para, respectivamente, uma “semiótica da mensagem” e uma “segunda semiótica ou neo-semiótica”. Se se aceita a terminologia greimasiana para a análise do discurso científico, pode-se dizer que aqui terminam o fazer taxionômico e o fazer programático do sujeito cognitivo, e tem início o seu fazer comparativo.

Para Barthes, o sentido obtuso *ultrapassa* o sentido óbvio (primeiro e segundo níveis) sem negá-lo ou confundi-lo. O sentido obtuso é “errático” “teimoso” “fugidio”; “obriga a interrogar”; “faz deslizar a leitura”; “abre o campo do sentido”; “é da raça dos jogos, das brincadeiras, do carnaval”; “estabelece um diálogo”; “confunde” “tem emoção”; “é pastiche e fetiche”; “é inquietante como um convidado que se obstina a ficar sem dizer nada lá onde não têm necessidade dele”; enquanto que o sentido óbvio “fulmina a ambigüidade (...) pelo acréscimo de um valor estético, a ênfase”. Para Barthes, “o sentido óbvio é *sempre* em Eisenstein a revolução”. Percebe-se que, por oposição à inexorabilidade que a descrição confere ao sentido óbvio, a principal característica a ser destacada no sentido obtuso é uma espécie de mobilidade, de animação. “O sentido obtuso não pode movimentar-se senão aparecendo e desaparecendo” diz Barthes: ele *pulsa*, ele parece ser descrito como uma entidade dotada de vida. O discurso barthesiano pode ser lido, então, através da articulação dos valores fundamentais da /dinamicidade/ vs /estaticidade/, sendo o primeiro deles euforizado no contexto ocorrencial de uma *narrativa da vitória* (cf. Greimas, 1976). No nível discursivo, essas categorias muito amplas vão constituir os papéis temáticos do discurso objetivo: o que Barthes chama de sentido óbvio realiza o tema da *imposição*, isto é, do direcionamento da leitura do enunciatório (tema que recobre a categoria da/estaticidade/); e o seu sentido obtuso realiza o tema da *possibilitação*, ou seja, daquilo que permite variações no

movimento interpretativo do enunciatório (tema que recobre a categoria da/dinamicidade/). É assim que o terceiro sentido “chegará a existir, a entrar na metalinguagem do crítico”: como um *ator*, dotado, como se viu acima, de um papel actancial — objeto de querer-saber — e de um papel temático — realização discursiva do tema da possibilidade.

O estudo sobre “O Terceiro Sentido”, ao cabo destas observações, pode ser entendido como um percurso coerente que vai:

a) do todo para a parte: do filme-fluxo para o filme — armação de fotografamas; daí para o fotograma-suporte de três níveis de sentido; e b) da imposição para a possibilitação (de sentido), ou do estático para o dinâmico.

Por um determinado ângulo, ambos os percursos são redutíveis e homologáveis entre si; de fato, pode-se postular que o grande tema que enfeixa os demais, neste discurso, é o da *colocação em cena de um sujeito* — enquanto individualidade que se afirma pela sua capacidade de, em diálogo com um outro sujeito (representação do *todo*), enunciar originalmente. Ou, nas palavras do próprio Barthes: a *diferença* está em “que cada relação, pouco a pouco (é preciso tempo), se *originalize*: reencontre a originalidade dos corpos tomados um a um, quebre a reprodução dos papéis, a repetição dos discursos (...)” (*apud* Perrone-Moisés, 1983).

Proposições teóricas

Barthes *individualiza* o seu discurso, num outro nível, detonando com a descrição de seu objeto uma série quase inumerável de paráfrases. Contam-se por volta de setenta definições diferentes para o seu “sentido obtuso” em uma dúzia de páginas do trabalho. O terceiro sentido, segundo Barthes, “é o nível da significância” e seu discurso enfatiza este mecanismo. Se a significância é o “trabalho de diferenciação, estratificação e confrontação que se pratica na língua, e deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada” (J. Kristeva), “trabalhar a língua é então explorar como ela trabalha” (Todorov e Ducrot, 1972) — e é esse o sentido que *escritura* assume em Barthes.

A idéia de diálogo está embutida no conceito de significância. Retomada de M. Bakhtin, é colocada por Kristeva em termos de intertextualidade; Barthes fala em dialogismo e interlocução: “o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas contudo no interior da interlocução”. É por isso que “nem a simples fotografia nem a

pintura figurativa podem assumir (o fílmico, o terceiro sentido), porque lhes falta o diálogo, a referência ao horizonte diegético, a possibilidade de configuração” do filme.

Percebe-se que Barthes está tratando, na verdade, de problemas relativos à tensão dialética que se estabelece entre as microunidades constituintes do discurso (no caso, o fotograma) e o próprio discurso, enquanto macrounidade constituída (o filme), no momento da sua interpretação pelo enunciatário. À procura do lugar de maior liberdade para o fazer interpretativo, ele fixa a sua atenção sobre o pólo constituinte, caracterizado por, isoladamente, ser o suporte de sentidos virtuais, pela remissão que comporta a um elemento transdiscursivo — as possibilidades de “diferenciação, estratificação e confrontação” oferecidas pelo código. É evidente que não se trata de negar que o sentido seja estabelecido pela seleção que a configuração discursiva realiza de uma dentre outras possibilidades do código a que cada unidade se relaciona, mas enfatizar o instante privilegiado de *possibilitação* que a interpretação encontra no paradigma. Se nem mesmo o *punctum* que Barthes descobre na fotografia (em *A câmara clara*) pode ser idêntico ao *sentido obtuso*, é porque no desenrolar de um discurso fílmico este sentido pode pulsar, isto é, movimentar-se compondo um percurso que estabelecerá com o percurso paralelo do sentido óbvio uma relação tensiva; e, portanto, a distância do conceito de *punctum* para o conceito de sentido obtuso será tanto maior quanto maior for a tensão entre a imposição de uma interpretação pelo contexto e as possibilidades de uma interpretação pelos códigos, as quais a idéia de sentido obtuso evidencia ou privilegia. Trata-se aqui, pois, de pensar de modo específico a problemática do código.

Se se postula esta questão no âmbito do discurso barthesiano, pode se encontrar aí novamente a oposição entre o todo e a parte, agora vista como *sociedade vs indivíduo*. Então o código vem a ser, finalmente, um grande discurso social, ou: o discurso do *outro* que o discurso individual introjeta, inscrevendo-se no universo social pelo trabalho de articulação tímica, que o filtra. O conceito de componente tímico abre portas para um campo ainda muito pouco explorado em termos semióticos, que é o do conceito psicanalítico de *inconsciente*. É possível que o estudo de Roland Barthes esteja indicando justamente nessa direção quando fala das possibilidades do fazer interpretativo do enunciatário. “O inconsciente é o discurso do Outro”. escreve Lacan; “é esse capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado” Ou seja, o incons-

ciente inaugura-se por uma interdição. No entanto, se o indivíduo só se pode expressar pela referência a um código, vale dizer, pelo discurso do outro, é também através desse código que o seu inconsciente vai poder expressar-se. Como? Através do “estoque e das acepções do vocabulário [= código] que me é particular”; e “nos rastros, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções, necessitadas pela emenda do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e das quais minha exegese restabelecerá o sentido” (Lacan, 1978).

Lugar ao mesmo tempo de interdições, imposições e de possibilitações, o código pode ser trabalhado em sua relação com o contexto-ocorrência, pelo mecanismo complexo da significância, de maneira a permitir a originalização do discurso, ou a restauração exegética do inconsciente. Pode-se afirmar que Barthes, em sua genialidade, procura vislumbrar as figuras discursivas do inconsciente manifestadas na imagem fílmica. Avança, para isso, a seu modo, certos procedimentos metodológicos que hoje em dia a semiótica visual tenta formalizar, como é o caso das propostas de análise através de inventários de categorias eidéticas e suas relações, constituindo conjuntos semi-simbólicos. Evidencia-se, assim, que o retorno a semiólogos do porte de um Roland Barthes justifica-se plenamente, e é de grande interesse para o semioticista: a intuição com que contava o semiólogo permitia-lhe, muitas vezes, alcançar fronteiras que a semiótica, em sua caminhada, apenas começa a transpôr.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, R. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Ed. 70, 1984.

DUCROT, O. e TODOROV T. *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Ed. du Seuil, 1972.

GREIMAS, A.J. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1976.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1983.

HÉNAULT, A. *Narratologie sémiotique générale*. Paris, P.U.F., 1983.

LACAN, J. *Escritos*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

LOPES, E. *Discurso, texto e significação. Uma teoria do interpretante*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.

PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes. O saber com sabor*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.