

O ACONTECIMENTO ENUNCIATIVO NA SEMIÓTICA DA IMAGEM¹

Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg)
Maria Giulia Dondero (Fonds National de la Recherche Scientifique/Université de Liège)

Introdução

Neste artigo, buscamos mostrar que a semiótica tensiva desenvolvida por Zilberberg permite revisitare as noções barthesianas de *studium* e *punctum* e, além disso, tornar-se uma ferramenta para a análise da imagem.

O *studium* é definido como “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2015, p. 29), e o *punctum*, como segundo elemento que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (*ibid.*, p. 29). Analisando essa definição, já se nota que o interesse conceitual e metodológico da semiótica tensiva pode ser confirmado. Para isso, é suficiente lembrar a definição de tensividade proposta em “Dalle forme di vita ai valori” [Das formas de vida aos valores] (ZILBERBERG, 2011, p. 9, tradução nossa): a tensividade “é somente o lugar de encontro, o ponto de fusão, a linha de frente em que a intensidade se relaciona com a extensidade, em que um plano de conteúdo intensivo se une a um plano de expressão extensivo”. Assim, delineia-se um quadro geral e uma empreitada se nos impõe: reavaliar as noções de *punctum* e de *studium*, levando em conta as modalidades de interação entre a intensidade (o afetivo, o sensível) e a extensidade (o número e a localização no espaço e no tempo), no âmbito da semiose, ou seja, no âmbito da solidariedade entre um plano de conteúdo e um plano de expressão.

Procederemos em duas etapas. Primeiramente, vamos retomar as noções de *studium* e de *punctum* no quadro da teoria da fotografia, dando destaque à forma como Shairi e Fontanille (2001) enriquecem a oposição entre *studium* e *punctum* por meio da gradação das diferentes posições enunciativas asseguradas pelo tempo. Segundo os autores:

A reformulação dos conceitos barthesianos nos termos da estrutura tensiva não seria um grande benefício se não fizesse aparecer uma variedade de acontecimentos enunciativos maior do que ela mesma pode dar conta. De fato, a gama de possibilidades não se limita meramente às duas formas utilizadas por Barthes, tampouco aos três tipos definidos por Fontanille e Zilberberg (1998), porque, mesmo que seja possível reduzi-los a três grandes regimes (ser, devir, sobrevir), ainda assim, as variações de andamento são infinitas (SHAIRI; FONTANILLE, 2001, p. 8).

Em segundo lugar, compararemos a teoria barthesiana à teoria zilberberguiana para chegarmos à análise de algumas obras de Paul Klee e considerar o *punctum*

¹ Tradução de Juliana Di Fiori Pondian, Natália Cipolaro Guirado, Rodrigo Bravo, Tércia Montenegro Lemos e Thiago Moreira Correa, com a revisão de Eliane Domaneschi Pereira. As autoras agradecem Elizabeth Harkot-de-la-Taille e Jean Cristtus Portela por suas leituras atentas e contribuições.

(Barthes) e o acontecimento (Zilberberg) como efeitos da composição enunciativa no âmbito do espaço pictórico.

O *punctum* revisitado

Uma crítica detida da teoria barthesiana já foi feita por nós (BASSO FOSSALI; DONDERO, 2011, p. 72-77), especialmente pelo fato de que as noções de *punctum* e *studium* derivam de uma abordagem totalmente subjetiva e afetiva, incompatível com uma teoria que conceba a imagem como uma composição linguageira. Barthes não encara a imagem como um enunciado resultante de uma enunciação, a saber, de uma tomada de posição e de uma confrontação dos simulacros do produtor e do observador. Orienta-se efetivamente pela consciência de sua sensibilidade; a imagem fotográfica é, assim, considerada como um corpo que solicita o corpo do observador. O regime fenomenológico do *punctum* rompe com as práticas receptivas confirmadas (que poderíamos identificar ao regime de leitura do *studium*) e elimina da fotografia suas funções sociais, porque isola a imagem de sua circulação, das práticas interpretativas e das práticas de uso consolidadas e institucionalizadas.

São dois os maiores problemas dessa teoria: o primeiro concerne ao fato de que ela propõe o *punctum* sem analisar sua relação com a totalidade da fotografia – essa totalidade podendo ser identificada com o *studium* barthesiano, insuficientemente analisado de um ponto de vista textual. De fato, em Barthes, é a sensibilidade do sujeito que determina o tipo de recepção da imagem, sem que essa mesma sensibilidade seja sustentada por qualquer apoio no enunciado fotográfico. As únicas referências relativas à imagem consistem em vagos “pontos sensíveis”, em pontos agudos “imprevisíveis”, mas nenhuma explicação é dada sobre o modo como esse efeito de imprevisibilidade é construído pela composição da imagem. Tudo que não seja *punctum* é para Barthes *studium*: tanto as práticas de leitura de tipo documental e informativo quanto as partes/zonas da imagem, que não solicitam o espectador.

O segundo problema reside no fato de que os conceitos de *studium* e *punctum* se referem exclusivamente à fotografia e caracterizam sua especificidade midiática. A abordagem de Barthes tem certamente um enfoque ontologizante da fotografia, considerando que o *punctum* define exclusivamente uma mídia e uma tecnologia que deixam vestígios (disso decorre o famoso “isso-foi”). A semiótica e, particularmente, a semiótica visual, tem há muito tempo trabalhado para a desontologização de cada mídia (FLOCH, 1985, 1986), com o objetivo de mostrar que os mesmos efeitos de composição enunciativa podem ser compartilhados por diferentes mídias.

Começemos pela primeira questão, que podemos chamar “mereológica”, porque trata da relação entre as partes de uma totalidade-imagem. A respeito disso, Shairi e Fontanille (2001) retornam aos conceitos de *studium* e *punctum*, tentando valorizar sua utilidade na análise das imagens consideradas enquanto enunciados. Se Barthes fala do *punctum* como um poder da foto que age sobre o observador, animando-o, Shairi e Fontanille (2001, p. 7) traduzem a oposição entre *punctum* e *studium* em um sistema de estratégias enunciativas: “O *studium* e o *punctum* são dois avatares diferentes do mesmo advir enunciativo, dois acontecimentos de *andamentos* diferentes” (tradução nossa). Esse excerto nos mostra que podemos compreender o *punctum* por meio do *studium* e vice-versa: trata-se, em uma imagem, de um mesmo devir enunciativo que pode manifestar-se espacialmente de múltiplas maneiras. É necessário observar que a visada totalizante de Shairi e Fontanille do ponto de vista das variações de andamento (“as

variações de andamento são ainda infinitas”) conjuga-se à teoria da imagem enquanto totalidade sistemática de formas e forças agindo juntas no âmbito de um quadro teórico. A segunda parte do artigo tratará justamente dessa totalidade da imagem que podemos compreender inicialmente a partir do *studium* barthesiano.

Na análise da foto de Isabelle Esraghi, *Les coulisses du théâtre de la ville*, que integra a série *Avoir 20 ans à Téhéran* (1999), Shairi e Fontanille mostram que o rosto da mulher representada frontalmente no centro da fotografia prende o observador em uma relação que Barthes descreveria pela noção de *punctum*.



Essa afirmação se justifica por meio de uma longa análise que leva em consideração a totalidade da imagem e, especialmente, o sistema de faces nela presentes. Os dois rostos do fundo da imagem estão dispostos de perfil e constroem uma relação triangular com o rosto frontal, permitindo a este sobressair com vivacidade e atrair o espectador. Mais precisamente ainda, o volume preto formado pelos casacos das duas mulheres fotografadas de perfil constrói uma indistinção dos corpos que produz um corpo único (retenção do *studium*), do qual o rosto frontal é o porta-voz (protensão do *punctum*): “Nesse espaço formal, graças à cor preta dos dois casacos que apaga os contornos, a reunião dos dois corpos, submetidos a essa ‘conjunção triangular’, engendra um corpo único, simétrico e mantido sob a tensão de uma fusão efêmera” (SHAIRI; FONTANILLE, 2001, p. 9, tradução nossa).

Essa análise demonstra que todo efeito de dinamização da imagem e de contato com o observador depende das estratégias plásticas e enunciativas da foto, até mesmo de sua organização mereológica entre centro e periferia, entre zonas englobantes e zonas englobadas etc. Ademais, a contribuição dessa análise não se limita a descrever o *punctum* como um lugar dependente do sistema global de organização da imagem-enunciado e que se revela graças a esse sistema, mas também colabora para desontologizar a foto, que, para nós, não pode ser considerada como uma “emanação direta de seu referente” (BARTHES, 2015). Trata-se de nossa segunda questão. De fato, a obra *Les coulisses du théâtre de la ville* não respeita inteiramente a identidade dos três corpos, pois eles formam um único volume preto que engloba as três mulheres. Nesse artigo e de maneira geral em seus trabalhos sobre a semiótica do vestígio, Fontanille (2004; 2011) separa a teoria semiótica geral do vestígio da técnica fotográfica².

Fontanille não identifica a sintaxe do vestígio como um gesto específico da fotografia, uma vez que, no âmbito da produção fotográfica, outras sintaxes são

² Para um aprofundamento da teoria do vestígio de Fontanille, entendida como teoria semiótica geral, sob o ponto de vista da teoria da fotografia, ver Basso Fossali e Dondero (2011), especialmente as páginas 44-50.

constantemente levadas em conta, como a sintaxe sensório-motora (pensemos no “movimento” do instantâneo, o tremido), e que, inversamente, outras mídias podem funcionar segundo uma sintaxe do vestígio: é o caso da pintura e da gravura. Pode-se afirmar, de fato, que a sintaxe sensório-motora é típica da pintura, mas podemos encontrá-la igualmente no domínio da fotografia, enquanto a sintaxe do vestígio é típica da fotografia, mas nem uma nem outra podem definir-se como únicas e específicas de uma determinada mídia. A sintaxe sensório-motora – típica do pictórico – pode ser, por exemplo, assumida pela fotografia. Pensemos nas marcas deixadas no texto pelo ato sensório-motor da produção: o tremido. Trata-se de um caso de autenticação da imagem fotográfica segundo uma apropriação sensório-motora, por meio da qual o texto fotográfico conserva a vibração de sua produção: o fotógrafo fixa não apenas o objeto, mas o movimento de seu próprio ato. Ocorre o mesmo na pintura: o gesto de alastramento da cor é uma assinatura corpórea do produtor. Tudo isso nos leva a afirmar que a gênese de qualquer tipo de texto remete a um vestígio e que uma distinção por mídia, sem considerar a composição enunciativa e plástica, vai contra uma descrição intersubjetiva válida dos objetos visuais. O vestígio torna-se, assim, aquilo que une as diferentes semióticas e que torna comparáveis os diferentes planos de expressão: ele substitui, de certa maneira, as formas de expressão como lugar de comensurabilidade entre semióticas distintas³.

Vamos, agora, testar a noção de *punctum* na análise da pintura para demonstrar duas coisas: que a pintura pode igualmente construir efeitos de surpresa e de dinamização sem ser, no entanto, uma emanção do referente; e que a manifestação do *punctum* pode, por um lado, ser explicada do ponto de vista da narratividade na imagem e, por outro, por meio de sua análise mereológica. Enfim, trata-se de se interrogar sobre o gesto enunciativo, o que nos faz passar ao nível metadiscursivo ou metaenunciativo.

Se, para nossa demonstração anterior, apoiamos-nos na teoria do vestígio de Fontanille, vamos agora focar-nos em Zilberberg.

O *punctum* e a pintura

Para aproximar o *studium* de Barthes do desdobramento da extensão espaço-temporal e do pervir, sendo o grau de intensidade baixo ou médio, e o *punctum* do impacto da intensidade e do sobrevir que, resolvendo-se por um efeito de contração do instante, subjugava literalmente o observador, é preciso considerar de perto os três modos estudados por Zilberberg.

Assim, o *modo de eficiência* é dirigido pelo andamento, segundo o qual a velocidade comanda o sobrevir e a lentidão, o pervir. Se “o andamento, sob as modalidades da aceleração e da desaceleração, torna-se uma das condições do aparecer” (ZILBERBERG, 2011, p. 12, tradução nossa), a dicotomia “exercício” vs “acontecimento” dá conta das duas esferas que propomos unir, a primeira, ao *studium*, e, a segunda, ao *punctum*. Em seguida, o *modo de existência* corresponde ao impacto de ativação ou de passivação do sujeito, sobre a base da articulação visada⁴ vs apreensão, e o modo de *junção*, que subsume no plano da expressão a oposição entre a implicação (dirigida pelo pervir) e a concessão (dirigida pelo sobrevir).

Um importante desafio deve ser resolvido: se, na primeira parte, dedicamos-nos à

³ Para uma crítica da teoria de Floch das formas de expressão da fotografia e da pintura, ver Dondero (2016).

⁴ As autoras optam por traduzir “visée” como “visada”, seguindo sugestão de Jean Cristtus Portela.

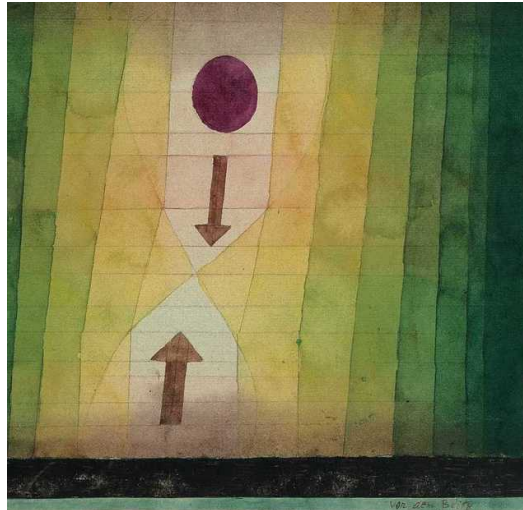
fotografia, trata-se, agora, de mostrar a utilidade da noção de *punctum*, revista à luz da teoria de Zilberberg, para a *pintura*, além da fotografia à qual Barthes restringiu seu emprego. O desafio é importante, uma vez que nesse caso estamos na obrigação de apreender o *tempo* na pintura: de fato, o sobrevir calcula a “interdependência estrutural da elasticidade da velocidade e da elasticidade da duração”. O mesmo é válido para o *pervir*: o exercício, que se relaciona com o *pervir* e com o modo de junção da implicação, consome tempo e pode submeter-se às limitações do modelo narrativo. Ora, a pintura – imagem fixa – é considerada, tradicionalmente, como uma arte do espaço, enquanto a abordagem do tempo limita-se, geralmente, à imagem cinematográfica móvel e à concepção de uma temporalidade “externa” ao texto. Em particular, a *narrativização* da imagem, entre atritos e progressos, desenvolvimentos e reviravoltas, choca-se com frequentes objeções. Basta recordarmos a definição da narratividade que Jean-Marie Schaeffer propõe em “Narration visuelle et interprétation” (2001) – à transformação das realidades acrescentam-se como critérios a sequência actancial e a ação de um narrador – e algumas das razões que o conduzem a reservar a aplicação da “noção técnica de ‘narração’” ao domínio verbal.

O debate de fundo que se encontra assim retomado diz respeito à própria existência do “enunciado icônico” (GROUPE μ , 1998). Enfim, se a “imagem discreta é impotente para representar outra coisa além da instantaneidade” (GROUPE μ , *ibid.*), conservar-se-ia outra temporalidade que não aquela de sua fabricação, de sua contemplação ou de sua conservação? A *narrativização* pelo observador se apoiaria sobre os traços da inscrição do enunciador na imagem? Os semioticistas, especialmente Anne Beyaert-Geslin, procedem à “reabilitação do tempo em semiótica visual” (2010), colocando a produção do efeito do sentido temporal na dependência do espaço pictórico. Ao mesmo tempo, a questão da *narrativização* da imagem se formula com uma acuidade particular para a pintura moderna e contemporânea, na qual a narratividade da *storia* é desqualificada. Faz-se aqui necessário perscrutar a dimensão *plástica*.

Acontecimento e narratividade

Tomemos como objeto de estudo a tela de Paul Klee, intitulada *Antes do relâmpago*⁵. Esse quadro permite ver um escalonamento cromático horizontal do verde ao amarelo, sendo a gradação mantida por tiras verticais que avançam em perfeita simetria dos dois lados do espaço do quadro, em direção ao centro. O centro é ocupado por duas flechas esbranquiçadas, dirigidas em sentido inverso uma à outra, partindo das bordas superior e inferior, respectivamente. As duas flechas são chamadas ao encontro, mas o contato não ocorre. Ambas acolhem uma flecha marrom mais afilada, imitando o próprio movimento da borda em direção ao centro da imagem. Enfim, na flecha esbranquiçada que cai, a flecha marrom aproxima-se de um círculo violeta.

⁵ Paul Klee, *Vor dem Blitz* (1923). Aquarela e lápis sobre papel, bordas inferiores e superiores com guache e tinta; segunda borda na aquarela e tinta, 28 x 31,5 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Suíça.



Como pensar essa relação com o tempo mobilizado tanto pelo *punctum* quanto pelo *studium*? O *punctum* funcionando, antes de tudo, por meio de sua oposição com o *studium*, é este último que consideramos em primeiro lugar, sob o ângulo da narratividade que conjuga o pervir (modo de eficiência) com a visada (modo de existência) e a implicação (modo de junção). De fato, as etapas articuladas pelo modelo narrativo – em particular, a competencialização, a performance e a sanção – admitem, e até mesmo conclamam, a “aplicação” a uma coisa, o “gosto” por alguém, uma espécie de “investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” que são características do *studium*, segundo Barthes (2015, p. 48).

Em relação à dimensão plástica, a atenção do espectador de *Antes do relâmpago* deve se focalizar sobre a gama de verde e amarelo, indo da saturação à escassez, sobre a densidade do claro-escuro, sobre a energia difusa ou concentrada, mas também sobre o peso (KLEE, 1985 [1964], p. 19), quando a cor esbranquiçada, nas zonas medianas inferior e superior do quadro, é carregada de marrom: é preciso estar igualmente atento à linha – reta ou ligeiramente curva – e a seus ângulos, que é um “caso de medida apenas” (*ibid.*), às formas, abertas ou fechadas, redondas, triangulares, ovais – estiradas, até mesmo pontudas – ou quadradas.

Assim, o escalonamento característico das gradações cromáticas, sobre o eixo horizontal, do verde-escuro ao amarelo-claro, segundo uma perspectiva centrípeta, contribuiu não apenas como uma maneira de construir o espaço da imagem por meio de seu esquadrinhamento, mas também com a temporalidade, segundo uma lógica primeiramente implicativa do tipo “se... então”, e um movimento tensivo ascendente que culmina na emergência (a aparição) da figura da dupla flecha esbranquiçada no meio da imagem.

Ao mesmo tempo, o cinetismo cromático que assim se desenvolve é reforçado por uma sequência propriamente actancial, em que um sujeito afronta um antissujeito. “Como a flecha vencerá resistências e atritos?”, pergunta-se Klee em *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* (1956). A acumulação progressiva da energia se torna sensível por meio de um esclarecimento crescente: o branco se distancia gradativamente da tonalidade marrom ou cinza e ganha luminosidade, mesmo se, na flecha superior, matiza a passagem do círculo roxo com um tom de rosa. Ela é comandada por um programa que suscita um contraprograma: constata-se, em ambos os casos, um mesmo desenvolvimento vertical do branco, mas em um sentido ascendente ou descendente. Nota-se um impulso na direção da superação dos contrários e da

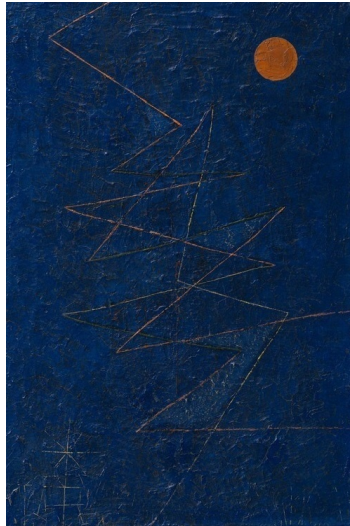
resolução da relação de contrariedade no termo complexo “e... e”. Ao mesmo tempo, as mesmas flechas esbranquiçadas, orientadas em sentido inverso uma da outra, servem de fundo a duas flechas marrons, mais ou menos estiradas, que se separam. A fim de favorecer essas flechas marrons, concentra-se e densifica-se, por assim dizer, a tonalidade castanha nos limites de uma forma oval; a acumulação de energia, que se pode supor contínua e suave, acentua-se localmente: tudo se passa como se esses corpos actantes (as flechas marrons), ao confirmarem o movimento e o contramovimento, se interpusessem, interrompendo o fluxo provisoriamente e cristalizando as forças antes de sua recolocação. O movimento e o contramovimento são, assim, significados, de um lado, por um duplo jogo de flechas que se lançam umas de encontro (impedido) às outras e, do outro, pela densificação da cor marrom que refreia, isto é, interrompe (momentaneamente) a circulação.

A leitura narrativa do quadro exige, como dissemos, a atenção concentrada, movimentada, mas sem impacto, pacientemente cunhada no tempo, que corresponde ao *studium*. A experiência estética não decorre, de modo algum, de uma atenção “monofocalizada”, mas “distribuída” (ou plurifocalizada), no sentido compreendido por Schaeffer (2015), na esteira de Goodman (1968): ela supõe a consideração de um número elevado de diferenciações perceptuais ou conceituais e, portanto, uma diminuição da seletividade. A partir desse ponto de vista, o *aparecer* que deve tomar a forma do relâmpago é anunciado, negociado, preparado gradativamente. O presente é, pois, um “novo presente”; o passado é presentificado novamente a cada vez e o futuro não dispensa o passado, mas se apoia sobre ele. Em sua qualidade de indexadores icônicos, as flechas apontam na direção do lugar do *aparecer*. A própria contemplação da imagem se apresenta na duração, na expectativa do momento culminante e de seu cumprimento, e se presta a uma actualização.

Ora, é altamente significativo que o lugar onde as pontas das flechas esbranquiçadas *quase* se tocam se resume a uma linha horizontal fina, uma fronteira onde a tensão se enlaça, onde a energia é máxima, à espera da explosão – do entrelaço de forças – e do relaxamento da tensão subsequente; um lugar e um momento intersticiais estendidos até o lado do *não... mais* e do *ainda não*.

Se o *studium*, segundo Barthes, prescinde do “lance de dados” característico do *punctum* – “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2015, p. 49) –, o acaso retoma aqui seus direitos. O que é representado por meio de um fino traço horizontal é o lugar intersticial em que o fulgor é *possível*: tal é, com efeito, a irregularidade que perturba o *studium* e define o *punctum*. É nisso que se resume não a expectativa do esperado (o relâmpago), mas do inesperado. *Embora* tudo prepare o relâmpago, ele não acontece. O *studium* é ligado a uma ordem de previsibilidade. Ora, em *Antes do relâmpago*, este último acaba por ser frustrado. Se no quadro de Klee se vê a emergência da figura, que é da ordem do “*se... então*”, e a intensificação, mesmo por meio de um bloqueio (materializado pelo traço horizontal), a lógica implicativa acaba por ser retransmitida por uma lógica concessiva (“*embora* as forças sejam chamadas ao reencontro, o relâmpago não explode...”). Contrariamente ao *Relâmpago colorido*⁶, a energia não se dispersa no espaço. Consideremos esse último quadro, para melhor destacar suas diferenças em relação a *Antes do relâmpago*.

⁶ Paul Klee, *Bunter Blitz*, 1927. Óleo sobre tela, colado sobre papel-cartão e moldura em madeira, 50,3 x 33,9 x 1,8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Düsseldorf, Alemanha.



Ele representa um zigue-zague laranja ou, melhor, um enredar de linhas em ângulos pontudos cortando o espaço do quadro, o ângulo pontudo no alto tendo como contrapartida um círculo laranja, descentralizado à direita. O círculo laranja chama, por sua vez – e o olhar do espectador se vale da construção “sequencial” que toma ela mesma a forma do “z” – símbolos brancos (notadamente, uma estrela) dispostos no canto inferior esquerdo. A “decisão perceptiva” faz, então, com que o traço-figura se destaque do fundo, mais do que pertença ao espaço do quadro que acolhe as figuras. Ou melhor, em sentido inverso, ele é preso ao fundo azul/roxo que ultrapassa, e é a linha laranja fina que traça aqui os ziguezagues. A aparição do relâmpago estaria, então, ligada à ultrapassagem da oposição entre o fundo e a figura.

Em última análise, em *Antes do relâmpago*, o acontecimento não é, de forma alguma, o raio, de onde as formas, as gradações cromáticas, as linhas convergentes frustram a expectativa, mas sua própria ausência. O *punctum* corresponde, portanto, menos ao relâmpago cujo fulgor é, por assim dizer, anunciado e programado, do que ao instante de suspense (*agora*) e ao lugar frágil (*aqui*) de uma intensificação. O relâmpago, precisamente, não explode; o *punctum* é a ausência do que é antecipado; somente sua possibilidade subsiste. Ou melhor, tem-se menos a ausência constatada do que a inversão do *não se fazer*; a negatividade do *fazer-se* e o fazer reduzido a uma *possibilidade*, nas quais se resume aqui o acontecimento. A acomodação programada não teria podido desembocar no acontecimento, tal como é definido por Zilberberg, ainda que o percurso estivesse pontuado de reviravoltas e obstáculos e pedisse por ajustamentos⁷. O percurso se fecharia novamente sobre o *aparecer*. Apenas o “tornar-se ausência e possibilidade” é próprio para surpreender. É ele que “parte da cena, como uma flecha, e vem me perfurar” (BARTHES, 2015, p. 48). O *punctum* é, assim, o que torna visível a “força da voz”, segundo Marin (1994, p. 332), o visível sendo da ordem do “*virtual*”, ou seja, de uma “possibilidade” e de uma “*virtus*, uma força”. De maneira mais semiótica, diríamos que a linha fina que é *realizada* na superfície do quadro, onde os pontos deveriam se tocar, entra em concorrência com esse *virtual* “em potência de visão”, esse possível puro que faz pressão para ter acesso à visibilidade. No imediato, propomos, para a definição do *punctum*, que ele é necessariamente habitado por uma

⁷ Sobre as noções de acomodação e de ajustamento: a acomodação sintagmática diz respeito aos processos que produzem a impressão de uma coerência sintagmática. O ajustamento leva em conta os acasos, as interferências e os obstáculos encontrados pelas práticas semióticas e pelas formas de vida (cf. FONTANILLE, 2015).

tensão entre o que é realizado e o que é virtual. Essa constatação pode ser generalizada para além do quadro estudado? Logo retomaremos essa questão.

A respeito do lugar intersticial, podemos igualmente nos referir à sua materialização “extrema”, o intervalo entre dois conjuntos de formas em *Fuga em vermelho*⁸ (COLAS-BLAISE, no prelo).



Nesse quadro, sobre um fundo negro, os conjuntos de formas delgadas sobre as bordas, bulbosas, quadradas, retangulares, triangulares ou redondas se submetem ao escalonamento das cores, do verde ao branco, passando pelo vermelho; as formas se repartem em três faixas maiores, superpostas como linhas de uma partitura. A irregularidade pura, mesmo se corresponde à lacuna, ao vazio (zona de cor negra entre dois conjuntos de formas) acolhe os possíveis e se permite ler como uma deiscência.

Ao término dessas reflexões, a legitimidade de uma teoria do *punctum* para a pintura parece confirmada. Ao mesmo tempo, sua definição exige adequação às hipóteses anteriormente sugeridas. Uma questão se impõe mais particularmente.

O *punctum* somente se concebe em relação estreita com o *studium*, que ele vem “perturbar” (BARTHES, 2015): a espera é frustrada, a programação é denunciada. Pode-se, todavia, perguntar se o *punctum* não pode atestar um acontecimento que se apresenta “no absoluto”, rompendo suas ligações com o perverso, a visada e a implicação. Em resumo, o *punctum* não virá mais “perturbar” o *studium*, mas valerá e impor-se-á por si próprio. Para responder, examinaremos essa questão por outro ângulo: o das relações de tipo mereológico. Em que medida o *studium* pode ser relacionado a um gesto de totalização e o *punctum*, ao surgimento de uma *unicidade*?

A “composição cinética” em Klee: totalização e unicidade

Voltemos nossa atenção para o círculo vermelho/roxo/laranja em *Antes do relâmpago* e em *Relâmpago colorido*. No primeiro quadro, o círculo é colocado logo acima da flecha marrom, dentro da flecha esbranquiçada orientada para baixo do quadro que, em contato com o círculo, parece reduzir-se a um suporte que realça e valoriza o quadro, parecendo até mesmo esvaziar-se lentamente. No segundo quadro, o círculo se encontra no canto superior direito, em posição ligeiramente deslocada em relação ao ângulo que aponta para a borda esquerda, e à mesma distância com relação à borda em

⁸ Paul Klee, *Fuga em Vermelho*, 1921. Aquarela e crayon sobre papel-cartão, 24,4 x 31,5 cm. Coleção particular, em depósito no Centro Paul Klee, Berna/Suíça. A obra foi exposta com outras na mostra *Paul Klee (1897-1940) Polyphonies*, 18 de outubro 2011 – 15 de janeiro de 2012, Musée de la Musique, Cité de la musique, Paris.

que está a estrela alojada no canto esquerdo, embaixo. Assim, pode parecer que os dois círculos têm valor apenas *em relação* à flecha marrom, ao entrecruzamento das linhas ou, ainda, à estrela. Se esses elementos se diferenciam entre si em um vasto conjunto pictural, é por contraste *interno*, em uma totalidade que o espectador é convocado a constituir pouco a pouco. O quadro pode ser *policentrado*.

No entanto, em *Antes do relâmpago* e *Relâmpago colorido*, o vínculo entre os elementos não é da mesma ordem. No primeiro caso, um esforço de totalização serve para construir uma relação de *igual para igual* entre o círculo vermelho e o traço marrom, que têm em comum o fato de ocuparem o espaço da flecha esbranquiçada. No segundo caso, o círculo laranja parece descartado nas margens do quadro, e é possível construir aí uma relação do tipo hierárquico (centro vs periferia). Essa última leitura é corroborada por aquela de *Ad marginem*⁹, na qual o círculo – um planeta vermelho, segundo Marin (1994) – não é mais impelido para as margens, mas reina ao centro de uma zona esverdeada, com as zonas periféricas povoadas de símbolos estranhos.



Pelo efeito de uma força centrífuga, o planeta empurra para as margens amarronzadas símbolos (letras caligrafadas, hieróglifos tomando a forma de vegetais), figuras como a do pássaro de ponta-cabeça (borda superior), fragmentos de animais (borda inferior), plantas ou figuras humanas; a cor vermelha desponta nas margens como ecos cromáticos mais ou menos longínquos. Em uma leitura *estudiosa*, o olhar é chamado a “se dispersar” “na medida da dispersão dessas figuras botânicas”, mas também a “se reconcentrar” sobre o “disco vermelho central intenso dotado de um brilho sombrio que desenha sobre o fundo verde um tipo de aura noturna cruciforme” (MARIN, 1994, p. 333). Por uma espécie de inversão de prioridades, as próprias margens podem ser o ponto de partida de um movimento tensivo ascendente, em direção a um ponto culminante, que não é da ordem do acontecimento, mas do *aparecer*: as formas e figuras tendem, com efeito, a reconquistar o espaço mediano e a avançar em direção ao planeta por meio de um impulso contrário ao do raio centrífugo central. A tal ponto que uma leitura *estudiosa* que faz emergir o círculo vermelho se improvisa.

⁹ Paul Klee. *Ad marginem*. 1930. Aquarela e caneta sobre papel-cartão, 46,3 x 35,9 cm, Kunstmuseum Basel/Bâle, Suíça.

Se a debreagem é pluralizante, heterogeneizante (FONTANILLE, 1991, p. 136), a homogeneização por meio da embreagem se dá não pela unicidade, mas pela totalidade, qualquer que seja a estratégia adotada pelo espectador: uma totalidade mais frouxa no caso da estratégia “cumulativa” (FONTANILLE, 1999, p. 51), que visa à exaustividade; uma totalidade sabiamente organizada e provida de coerência global quando o ponto de vista é dominante. Fontanille fala nesse caso de estratégia “englobante”.

Nos dois casos, a força da voz, o *virtual* da voz, pode ser lido por meio, por exemplo, da vogal “u” e das consoantes “r”, “v” e “l”, espalhadas nas margens, e suas combinações improváveis, ou ainda, acrescenta Marin (1994, p. 334), por meio da mutação do “u” que se torna “n” quando o “olhar [...] um pouco inquieto percorre a margem do quadro em todas as direções, em busca de um sentido, girando em círculo (ou melhor, em retângulo), em torno do disco vermelho central”.

O que se deve guardar disso para nossa definição de *studium* e de *punctum*? Que o virtual da voz, tal como diz Marin, não é próprio do *punctum*, mas pode assentar-se no *studium*. Ao mesmo tempo, nossa hipótese é de que ele está ligado *intrinsecamente* ao *punctum*, o que não acontece da mesma forma em relação ao *studium*. É essa hipótese que desejamos verificar agora nos perguntando sob quais condições o círculo vermelho/roxo/laranja pode, por si mesmo, gerar um “acontecimento”. Sua relevância, particularmente em *Ad marginem*, parece predispor-lo a isso.

Retomemos o que foi afirmado anteriormente: o *punctum* vem perturbar o *studium*; a lógica implicativa é substituída pela lógica concessiva. Observamos que, em *Antes do relâmpago*, o acontecimento (o relâmpago que não estoura) é *conduzido* pela imagem em sua globalidade. Graças ao movimento escalonado horizontal e a uma simetria quase perfeita das bandas verticais laterais que, mais do que avançar para o centro, inventam-no e o constituem progressivamente, todos os elementos convergem para o instante e o lugar da intensificação máxima. Quando o acontecimento se produz, a lógica concessiva se declara *contra* a lógica implicativa.

Quando, em *Ad marginem*, toma-se o círculo vermelho/roxo/laranja, essa leitura concessiva parece, entretanto, falhar: de que forma o círculo se colocará *contra* os outros elementos, quebrando uma lógica causal? A regra do *apesar de x... y* ou *apesar de x... não y* não parece estar aí contemplada. O círculo (o sol, o planeta) está ali *porque* um fenômeno atmosférico é anunciado ou representado, *porque* o sol brilha em direção aos elementos que fervilham nas margens. Voltamos à totalização e à extrapolação da oposição entre as forças dispersivas e coesivas.

Dizer que o círculo vermelho/roxo/laranja não produz um acontecimento, isso parece contraintuitivo? De fato, as modalidades de sua irrupção são diferentes, como tentaremos demonstrar. O olhar do espectador pode *se fixar* sobre o círculo laranja/roxo/laranja que, literalmente, rompe a tela, projeta-se diante do espectador e o devora. Isso vale, em todo caso, para *Ad marginem*, em que o disco pode impor-se em sua unicidade, soberanamente, e chamar toda a atenção, em um instante, contrariando a espera suscitada pelo título do quadro. Não estamos mais no caso da leitura *estudiosa*, que constrói seu percurso passo a passo, mas diante de um *acontecimento* que só existe por si mesmo e em relação a si mesmo. Poderemos falar de contraste *externo* (o círculo vermelho *em detrimento* das letras e das figuras que se distribuem nas margens). Se a totalização da qual falamos acima fosse traduzida, no texto verbal, pelo anafórico “o”, que resume (anáfora resumitiva) tudo que o precede, o pronome “o” seria substituído, no presente caso, pelo dêitico “isso”, cuja referência é extratextual.

Todavia, uma questão se coloca imediatamente. O disco vermelho está plenamente *realizado*. Teríamos, portanto, um *punctum*, ignorando a oposição entre os

modos de existência real e *virtual*. A definição de *punctum* esboçada anteriormente seria, portanto, colocada em xeque. Ora, o disco vermelho destaca-se sobre um fundo esverdeado. Tudo se passa como se a *realização* do círculo vermelho, depois de ele ter se apossado do olhar que, por sua vez, é absorvido por ele e o eleva à esfera do acontecimento, conclui-se pela *potencialização* do momento (“agora” > “então”) e do lugar (“aqui” > “alhores”) dos outros acontecimentos, ou mesmo por sua virtualização. A composição do quadro repousaria, pois, sobre uma diversidade de estratos de profundidade, um acontecimento que emerge necessariamente sobre a *base* dos outros elementos, potencializados e virtualizados, e *contra* eles. Os elementos se mantêm ao fundo, à espera de uma nova manifestação – eles são atualizados –, entram em competição com a figura do disco vermelho.

Podem parecer, dessa forma, que a concorrência dos modos de existência – que somam quatro (*realizado, potencializado, virtualizado e atualizado*) em *Tensão e significação* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 1998) – permite completar a definição de *punctum* por nós esboçada. Em um primeiro momento, tratar-se-ia de dar conta do virtual figural, isto é, da ausência (ou do *tornar-se ausente*) da figura, que o olhar do espectador constata. Estamos no nível da narratividade, que não está apenas ligado a uma *storia*, mas diz respeito à própria dimensão plástica. Acrescentaremos agora que, em alguns casos, só pode ser *punctum* aquilo que é declarado pelo espectador enquanto tal; é o seu olhar que confere ao *punctum* essa relação com o virtual (e com os outros modos de existência) que o define. Mas isso poderia querer dizer que todos os elementos formais, figurativos do quadro podem atingir o estatuto de *punctum*, são *punctum potenciais*, uma vez que todo elemento pode se impor ao olhar e dispensar (por meio da virtualização) os demais elementos? Parece-nos que, para que exista *punctum*, uma condição suplementar deve ser estabelecida. Este será o tema da próxima seção.

Acontecimento e enunciação

Percebemos que o acontecimento da figura é indissociável do acontecimento da enunciação. As flechas (*Antes do relâmpago*) ou o disco vermelho (*Ad marginem*) são os traços da inscrição¹⁰ de uma instância de enunciação à qual eles remetem, carregados de um valor *indicial*, em um sentido peirciano estendido. De modo mais amplo, eles nos convidam a voltar a uma situação de enunciação, a um contexto: o texto-enunciado, em ocorrência visual, é, na sua realidade, uma coisa qualquer que está aqui e que, nisso mesmo, testemunha um antes, sua “origem”, e um “isso-foi”, como podemos dizer aplicando a fórmula de Barthes (2015) à produção enunciativa. A ideia profícua é a de uma *contiguidade* (proximidade física e cognitiva ou afetiva) entre o texto-enunciado e sua fonte: a noção de índice convida a considerar que o centro é constituído por um deslocamento “metonímico”, no fundamento da problemática indicial.

Ao mesmo tempo, o índice não é o equivalente do *index* (KLINKENBERG, 1996)¹¹. As flechas são *indexadores* do sentido em que a instantaneidade da relação com

¹⁰ Vide também Benveniste, em “O aparelho formal da enunciação” (1970 [1970], p. 82): “O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia a sua posição de locutor por indícios específicos, de uma parte, e por meio de procedimentos acessórios, de outra”. E acrescenta: “O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que enuncia em sua fala. É um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância do discurso constitua um centro de referência interna. Essa situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas em que a função é colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação”.

¹¹ Em sua tradução de Peirce, Deledalle utiliza o termo “índice” em lugar de “índex”.

a situação de enunciação é ilusória: a relação é necessariamente negociada. A enunciação, nos dizem Greimas e Courtés (1979, p. 126), é essa instância de mediação que opera a passagem da língua à fala, segundo modalidades próprias; da mesma maneira, a remissão textual aos elementos da situação de enunciação é mediatizada pela linguagem visual¹².

Os indexadores dêiticos, mas também as marcas da subjetividade em sentido amplo, são autorreferenciais, ou seja, *mostram* o ato de enunciação no próprio texto. A noção de saliência é, então, bastante produtiva: ela vale, de uma só vez, pelo fato verbal e pelo fato visual (olfativo, tátil etc.), que se propõem a uma apreensão cognitiva, perceptiva e sensível, por uma instância dotada de um corpo. Todo *punctum* admite ou convoca uma leitura enunciativa, porque essa última prepara uma lógica concessiva no sentido amplo. Com efeito propomos reformular nestes termos a relação de (de)negação que permite, segundo Marin (1994, p. 306-306), colocar em primeiro plano, um ou outro, a “representação como mimésis” e o “dispositivo reflexivo-refletor”. Assim, escreve ele, “é a invisibilidade da superfície-suporte que é a condição de possibilidade da visibilidade do mundo representado”; numa formulação concessiva, e inversamente: *ainda que* haja um mundo representado, a superfície-suporte se torna visível.

Na medida em que o *punctum* foi considerado saliente, é necessário admitir que todas as marcas de subjetividade são *punctum* potenciais, sejam elas segmentáveis ou suprassegmentáveis (como no caso do fenômeno rítmico)? O *punctum* aí perderia a sua especificidade. Avançamos a hipótese de que todo *punctum* admite ou solicita uma leitura enunciativa, ou seja, *mostra* uma *maneira de dizer*, mas que nem toda marca autorreferencial é um *punctum*. É preciso, para mostrar isso, dar um passo adiante.

Parece-nos que o *punctum* – o raio que não estoura, o disco vermelho... – não se contenta em ser autorreferencial, mas implica a passagem a um nível *meta*¹³. Associado à flecha, o relâmpago que não explode não é apenas da ordem do representado (a ausência é materializada pelo fino traço horizontal), ele não se contenta em reenviar à instância e à situação de enunciação (carga indicial e indexical), mas ele *comenta* o dito (metadiscursivo) e o dizer (metaenunciativo), em favor de um desdobramento. É a estratificação dos níveis que *Antes do relâmpago* torna visível: assim, a flecha assume um nível na *storia*, simbolizando um dos dois actantes que se afrontam: mas a flecha marrom duplica assim a flecha esbranquiçada (nível metadiscursivo) e ela indica a direção que o olhar deve tomar (nível metaenunciativo). De maneira semelhante, o disco vermelho faz brilhar sua luz, *quase* tocando os elementos que habitam as margens; ele convida assim a considerar a relação topológica entre o centro e as margens, que podem se tornar, segundo a leitura que Marin faz do quadro, o lugar de emergência da força da voz, ou seja, a própria construção do espaço do quadro, sua feitura, *em detrimento* da representação, da *storia*. Torna-se assim o nó de sentido – o *punctum* – onde se distribuem as leituras em competição.

¹² Esse emprego de *índice* tem o apoio das análises dos que, à maneira de Schaeffer (1987), entendem pelo termo a “colocação em obra de uma intencionalidade dêitica”. Basso Fossali (2011, p. 143-144) nota, a respeito do adjetivo *indexical* e do substantivo *indexicalidade*, que eles são utilizados em linguística para designar dêiticos codificados em uma língua, colocando, assim, em questão uma mediação convencional. Ele propõe fazer corresponder a indexicalidade à “propriedade genérica que concerne a todos os signos”, sendo a indexicalidade linguística indireta. Se o *índice* constitui a “categoria hiperonímica”, o *índice* (categoria hiponímica) se declina segundo a versão “intensiva” (determinação) e a versão “extensiva” (indeterminação). No último caso, esse autor fala de signo indiciário.

¹³ A respeito da metalinguagem e de suas declinações, vide, sobretudo, Pierluigi Basso Fossali, Jean-François Bordron, Maria Giulia Dondero, Jean-Marie Klinkenberg, François Provenzano, Gian Maria Tore (Org.), “Que peut le métalangage?”. *Signata, Annales des Sémiotiques / Annals of Semiotics*, 2013.

Conclusões

Ao final deste percurso, e dando às conclusões um alcance mais geral, consideramos que o *punctum*, na pintura, aceita – ou mesmo solicita – uma leitura narrativa. Ele pode se definir *contra* o *studium*; a narratividade concerne, então, à dimensão figurativa e temática, mas também à dimensão plástica. A intensificação na base do sobrevir resulta do entrelaçamento das lógicas implicativa e concessiva, que captura vivamente o espectador. Mas se o *studium* está ligado a um esforço de totalização de todos os elementos, segundo o perverso, o *punctum* pode fazer valer sua unicidade. Ele é da ordem da novidade absoluta, “inaugural”, muito mais do que da “novidade memorial” (ZILBERBERG, 2010), “segundo o sobrevir, ou seja, como acontecimento, iluminação, graça imerecida...” (2011, p. 22). Enfim, parece que o *punctum* é também autorreferencial. Ele não se contenta, porém, em remeter a uma instância e a uma situação de enunciação nem tampouco apenas *mostra* a enunciação como processo: ele articula os níveis metadiscursivo e metaenunciativo. Em o fazendo, a narratividade remete ao percurso do olhar que é dirigido pelos elementos internos aos quadros.

O que aproxima esses três tipos de manifestação do *punctum* é que, a cada vez, embora diferentemente, o *punctum* faz intervir o que Zilberberg (2011, p. 10) chama de modos semióticos (realizado, potencializado, atualizado, atualizado) e a competição entre os conteúdos aspirando à manifestação. Qualquer que seja a manifestação do *punctum* escolhida, o *punctum* ressurgem nas margens, virtualiza: ou se trata de virtualizar outros elementos da imagem, ou de virtualizar o representado em benefício do *mostrado*. Consideramos, dessa forma, que a narratividade, de um lado, inclusive aquela do *ver* guiado, por exemplo, pelas flechas dispostas na imagem, e o desdobramento dos modos de existência, de outro, entram na definição do *punctum* na pintura.

Referências

BASSO FOSSALI, Pierluigi; DONDERO, Maria Giulia. *Sémiotique de la photographie*. Limoges: PULIM, 2011.

BASSO FOSSALI, Pierluigi; BORDRON, Jean-François; DONDERO, Maria Giulia; KLINKENBERG, Jean-Marie; PROVENZANO, François; TORE, Gian Maria (éds). *Que peut le métalangage? Signata, Annales des Sémiotiques / Annals of Semiotics*, n. 4, 2013.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris, Gallimard, 1974.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Espace du tableau, temps de la peinture. *Actes sémiotiques* [online], 2013. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2513>>. Acesso em : 28 out. 2013.

COLAS-BLAISE, Marion. Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l'œuvre d'art. In: BEYAERT-GESLIN, A.; DONDERO, M. G.; MOUTAT, A. (org.). *Les plis du visuel. Énonciation et réflexivité dans l'image*. Limoges: Lambert-Lucas, no prelo.

DARASSE, Henri. *Soulagés en peinture, Poétique de l'accident*, Nîmes, Lucie Éditions, 1968.

FONTANILLE, Jacques. Aspectualisation, quantification, et mise en discours. In: _____ (éd.), *Le discours aspectualisé*. Limoges: Pulim, 1991. p. 127-143.

_____. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris: PUF, 1999.

_____. *Soma et séma*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.

_____. *Formes de vie*. Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tension et signification*. Hayen, Pierre Mardaga, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la science du langage*. Paris: Hachette, 1979.

GROUPE μ . L'effet de temporalité dans les images fixes. *Texte*, n. 21-22, p. 41-69, 1998.

GOODMAN, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London: Bobbs Merrill, 1968.

KLEE, Paul. *Écrits sur l'art*. Paris: Dessain et Torba, 1977; *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. Bâle: Schwabe, 1956.

_____. *Théorie de l'art moderne*. Trad. P.-H. Gonthier. Paris: Denoël, 1985 [1956].

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 1996.

MARIN, Louis. *De la représentation*, Paris: Gallimard/Seuil, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe: textes choisis*. Trad. G. Deledalle. Paris: Seuil, 1978.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

_____. Narration visuelle et interprétation. In: RIBIERE, M.; BAETENS, J. (org.), *Time, Narrative & The Fixed Image*. Amsterdam: Atlanta, 2001. p. 11-27.

_____. *L'expérience esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

ZILBERBERG, Claude. Spatialité et affectivité, *Actes Sémiotiques*, n. 113, 2010. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2528>. Acesso em: 10 mar. 2016.

_____. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF, 2011.

_____. *La structure tensive*. Suivi de *Note sur la structure des paradigmes* et de *Sur la dualité de la poétique*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012 (col. Sigilla).