

FOTOGRAFIA E ESCRITA: *presença in absentia*

Laura Taddei Brandini¹

RESUMO: A proposta deste artigo é fazer uma releitura da *Câmara clara* (1980), de Roland Barthes, tendo em vista a teia de relações que essa obra cria ligando a fotografia, a escrita e o luto. Para tanto, na esteira de numerosos críticos, defendo sua compreensão não como um texto teórico, mas literário, em que o escritor expõe o caminho reflexivo que percorre para tentar reencontrar sua mãe, morta. O diferencial deste texto com relação à fortuna crítica sobre esse, que foi o último livro que Barthes publicou em vida, reside em evidenciar como da contemplação da fotografia o escritor passa à escrita da mesma, que é a escrita do *nada a dizer*. Nesse processo, o tempo, enquanto elemento da narrativa, tem papel fundamental, como minhas análises do texto barthesiano demonstraram.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Literatura; Morte; Roland Barthes

PHOTOGRAPHY AND WRITING: PRESENCE *IN ABSENTIA*

ABSTRACT: The purpose of this article is to re-read Roland Barthes's *Camera Lucida* (1980) in view of the web of relationships that this work creates by linking photography, writing and mourning. In order to achieve this aim, as numerous critics do, I defend its understand not as a theoretical but as a literary text in which the writer exposes the reflective path he travels to try to find his dead mother again. The differential of this text in relation to the critical fortune about this book which was the last one that Barthes published in his life lies in showing how from the contemplation of photography the writer goes to the writing of it, which is the writing of *nothing to say*. In this process, the time, as an element of the narrative, plays a fundamental role, as my analysis of the barthesian text will demonstrate.

KEYWORDS: Photography; Literature; Death; Roland Barthes

¹ Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo, doutora em Letras – Língua e Literatura Francesas pela Universidade de Genebra, com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Sorbonne. Professora de Literatura Francesa na Universidade Estadual de Londrina. Contato: laurabrandini2016@gmail.com

A fotografia foi o meio através do qual Roland Barthes, na *Câmara clara* (1980), escreveu publicamente sobre o luto que estava vivenciando pela morte de sua mãe – digo publicamente pois, postumamente, foram publicadas suas anotações pessoais com o título de *Diário de luto* (2009). Apesar das reflexões sobre a fotografia que asseguraram a posteridade da obra, notadamente nas áreas de comunicação e arte, calcada na classificação dos elementos fotográficos proposta pelos termos *operator*, *spectator*, *spectrum*, *punctum* e *studium*, a *Câmara clara* é, acima de tudo, uma tentativa de lidar com a morte da pessoa que mais amou na vida, sua mãe. Ou, nos termos de Barthes, escrevendo sobre a Fotografia, ele busca *resolver a Morte*: “Ela [sua mãe], tão forte, que era minha Lei interior, eu a vivia para acabar como minha criança feminina. Eu resolvia assim, à minha maneira, a Morte” (BARTHES, 2015, p. 64).

Barthes, em seguida, alude aos filósofos que definem a morte de maneira conceitual, como uma etapa natural em que o mais forte sobrevive ao mais frágil ou, em um outro nível de compreensão, o particular desaparece em favor da continuidade do universal. Ele observa que, invertendo o sentido corrente, sem deixar descendentes e, portanto, assegurar sua continuidade, e tendo cuidado da mãe como *sua criança*, nada mais lhe resta a não ser esperar sua própria morte. Espera essa, portanto, que se constitui como o intervalo de tempo entre duas mortes, a da mãe (em 25 de outubro de 1977) e a sua própria (em 26 de março de 1980). Esse período na vida de Barthes foi o de um luto longo de dois anos e cinco meses, em meio ao qual escreveu *A Câmara clara*, atendendo a mais uma encomenda, dessa vez dos *Cahiers du cinéma*, como afirma Antoine Compagnon em *A Era das cartas* (2019), obra em que rememora sua relação com o escritor. Sobre esse que foi o último livro de Barthes publicado em vida, Compagnon escreve:

Do livro sobre a fotografia, mais tarde, falamos muito, mas não o vi trabalhar tão de perto. Ele me mantinha informado sobre a falta de ânimo que o assolou no meio do caminho, um tipo de pane que quase o fez abandonar o projeto antes que decidisse organizar o volume em torno da fotografia ausente de sua mãe criança. Até lá, ele continuava insatisfeito, estava enchendo linguça, remoendo noções elaboradas no tempo da semiologia da imagem, enquanto estava bem longe daquelas teorias. (2019, p. 100-101)

Pelo relato de seu amigo, o livro tem na fotografia que figura a mãe de Barthes quando criança, ao lado de seu irmão, num jardim de inverno, seu elemento central. Não que o texto irradie a partir desse centro, pois o livro é dividido em duas partes: a primeira, claramente técnica, onde Barthes propõe conceitos operatórios que balizam a análise de fotografias, e, portanto, mais ensaística; a segunda, guiada pela emoção e pela dor que a fotografia da mãe suscitam, é mais romanesca. Refletindo o movimento de sua escrita, o momento teórico-reflexivo precede a escrita da dor da perda, do luto, como se o primeiro preparasse a segunda, onde se encontra o clímax do texto.

Uma tentativa, então, de lidar com a morte de sua mãe toma conta do projeto inicial de escrita de um livro sobre a fotografia, implicando na imbricação de reflexões sobre os atos de fotografar e de ver uma fotografia e os de escrever e ler um texto. Antoine Compagnon defende a tese de que *A Câmara clara* é, na verdade, o romance que Barthes buscou escrever durante os últimos anos de seu seminário no Collège de France, entre 1978 e 1980, que foi intitulado *A Preparação do romance I e II*, terminado sem que tenha havido a escrita de um romance. A conclusão de Barthes, quando do final do curso, em 23 de fevereiro de 1980, foi a de um fracasso, pois não havia escrito romance algum (COMPAGNON, 2011). Porém, para Compagnon, a *Câmara clara* é o romance *preparado* durante aqueles anos, escrito sob o signo do luto pela morte da mãe. O crítico o comprova:

Sei que muitos contestam minha ideia de que essa obra é o romance que Roland estava preparando e que, portanto, contrariamente ao que ele diria na conclusão de sua última aula no Collège, a preparação não tinha fracassado, pois o romance existia de verdade, estava saindo nas livrarias no mesmo momento dessa última aula. Quando o diário de luto foi publicado anos mais tarde, encontrei a confirmação dessa hipótese. No livro sobre a fotografia, Roland data de 1o de novembro, dia de Todos os Santos, a descoberta da fotografia do jardim de inverno, símbolo de seu luto, marco de sua busca pela essência da fotografia e autêntica conversão à literatura. Ora, em seu diário de luto, o acontecimento tem lugar em um dia qualquer, sem importância simbólica, e durante uma outra estação do ano, em junho. Roland transpôs, dramatizou o incidente; inventou circunstâncias distintas das que o tinham envolvido na realidade; ele tinha de fato entrado no romance. (COMPAGNON, 2019, p. 152-153)

As pesquisas recentes de Claudia Amigo Pino (2015) e Diana Knight (2017) a respeito dos manuscritos de Barthes agrupados sob o título de *Vita Nova* comprovam que eles compõem um projeto de romance, certamente o desejado romance sonhado em voz alta no Collège de France, durante seus dois últimos anos de vida. Portanto, não parece plausível que *A Câmara clara* seja esse romance, livro cuja iniciativa nem mesmo partiu de Barthes. Contudo, Compagnon acerta ao reconhecer, graças a uma informação de ordem biográfica, a discrepância de datas da descoberta da foto do Jardim de Inverno na *Câmara clara* e nos manuscritos que formam o *Diário de Luto*, o caráter romanesco do livro sobre a fotografia.

Por vias diferentes, especialistas e leitores da obra barthesiana já apontaram para o caráter romanesco da *Câmara clara*. Uma das primeiras leituras dessa obra consta no dossiê temático da revista *Critique* dedicado a Barthes, em 1982, e é assinada por Chantal Thomas, que fora sua aluna. Em seu artigo “La Photo du Jardin d’Hiver”, Chantal Thomas aprofunda a relação entre as descobertas da foto do Jardim de Inverno e da foto de Pierre, no *Imaginário* (1940) de Sartre, indicando o caráter afetivo para Barthes, e de fria demonstração teórica, para o filósofo. A autora coloca a segunda parte da *Câmara clara* sob o signo de *Em Busca do tempo perdido* (1913-1927), de Proust, reiterando seu caráter romanesco.

Rodrigo Fontanari também não deixa de sublinhar a presença do modelo proustiano na elaboração da segunda parte da *Câmara clara*, em seu alentado estudo sobre a obra, *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia* (2015). Com base em pesquisas desenvolvidas nos arquivos pessoais de Barthes, disponíveis para consultas atualmente na Biblioteca Nacional da França, o autor cita numerosos documentos para justificar suas reflexões sobre a gênese da obra, comprovando-a, desde seus primeiros esboços, como uma “narrativa ao mesmo tempo intelectual e afetiva” (FONTANARI, 2015, p. 73), trecho este citado das notas manuscritas que o autor consultou.

O romance da *Câmara clara* aparece no capítulo que Philippe Roger dedica ao livro, em *Roland Barthes, roman* (1986), intitulado “Livre d’amour” (1986, p. 247). Tendo minuciosamente analisado a estrutura do livro, Roger conclui que a fotografia é o que menos importa nesse livro, pois “O último paradoxo da *Câmara clara* bem poderia estar aqui: no escamoteamento de seu objeto explícito, a Fotografia, em proveito do único objeto que conta, para Barthes: a escritura” (1986, p. 270, tradução minha²). Mais uma vez, o especialista aponta para a figura tutelar de Proust que preside à escrita do romance, de que a fotografia não é mais do que um mero pretexto.

² L’ultime paradoxe de *La Chambre Claire* pourrait bien être là: dans l’escamotage de son objet explicite, la Photographie, au profit du seul objet qui compte, pour Barthes: l’écriture.

O organizador das Obras Completas de Barthes, Éric Marty, no texto de apresentação do volume V, que contém o livro, acredita que há dois romances. O que ele chama de “romance do mundo” (MARTY, 2002, p. 18) encontra-se na primeira parte e, por meio das fotografias ali presentes, trata dos temas dos grandes romances como a guerra, a vida cidadina, as viagens, a família, etc. Na segunda parte do livro, Marty identifica um outro romance, diferente do primeiro, em que “a *theoria* é o suporte de uma experiência de ressurreição” (2002, p. 19, tradução minha³). Para ele,

O romance volta mas é um outro romance, habitado interiormente por uma outra trama e uma outra preocupação, uma outra temporalidade, depois, o acesso, pouco a pouco, por fragmentos, às novas verdades romanescas: a “verossimilhança”, “o ar”, “a identidade”, “a linhagem”, “a loucura”, “a piedade” [...]. (MARTY, 2002, p. 20, tradução minha⁴)

Em suma, tendo em vista uma tese largamente aceita, acredito, também eu que, pelo caminho da ficção, Barthes poderia “resolver a Morte” de sua mãe “à sua maneira” (BARTHES, 2015, p. 64). Vejamos como.

Ver a morte

Leitora e admiradora de Barthes, Susan Sontag integra a primeira geração de críticos da obra barthesiana com seu ensaio “L’écriture même: à propos de Barthes” (1982), onde revisita o percurso intelectual do escritor colocando em valor sua escrita literária, sua *escritura*, para empregar a noção barthesiana, e estabelece a relação intrínseca entre vida e obra, que tantos trabalhos acadêmicos não cessarão de enfatizar. Sontag também é conhecida por seus importantes ensaios sobre a fotografia e as imagens e, embora ela não tenha escrito sobre *A Câmara clara*, emprestarei de suas reflexões algumas ideias que serão úteis ao desenvolvimento deste artigo.

Em *Diante da dor dos outros* (2003), Sontag amarra uma série de ensaios-capítulos – também ela, como Barthes, praticante de uma *escrita curta*, que tende ao fragmento – dedicados à análise de fotografias de catástrofes e de guerra. O que provoca a vontade de fixar e expor a dor do outro? Qual a relação entre as imagens e a dor? Tais questões se aproximam das engendradas pela dor do luto face à fotografia da pessoa amada que desapareceu.

Para a escritora novaiorquina, “As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p. 12). Ou seja, adaptando a reflexão para o foco de interesse deste artigo, a saber, a relação entre fotografia, morte e escrita, retenho a compreensão da fotografia como um meio para a criação de uma realidade: acontecimentos longínquos daquele que vê a foto tornam-se de alguma maneira reais, ou seja, são aproximados de uma realidade pela imagem que a fotografia veicula. A morte, dentre outros temas, passa, então, a se constituir como uma realidade para o cidadão que vive em paz num país distante.

³ [...] la *teoria* est le support d’une expérience de résurrection.

⁴ Le roman revient mais c’est un autre roman, habité intérieurement par une autre trame et un autre souci, une autre temporalité, puis peu à peu l’accès, par fragments, aux nouvelles vérités romanesques: la “ressemblance”, “l’air”, “l’identité”, “le lignage”, “la folie”, “la pitié” [...].

E como o processo de tornar “real” acontece quando alguém se depara com a fotografia antiga de sua mãe recentemente morta? Sontag restitui a relação entre a fotografia e a morte da seguinte forma:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. (SONTAG, 2003, p. 24)

A compreensão da fotografia evolui para um *vestígio*, um vestígio do real, aquilo que restou de uma dada realidade, que já não existe mais. No caso da morte de uma pessoa amada, perdura o desejo de revê-la, de reencontrá-la mesmo que por uma última vez, negando, assim, a própria morte. Nesse sentido, para Sontag, “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade” (2003, p. 69). Ou seja, as fotos permitem apreender uma parte de uma pessoa, recuperando um vestígio de realidade daquele ou daquela que desapareceu. Tal alquimia se dá com a tentativa vitoriosa de, mesmo que só por um instante, trazer para perto da pessoa que sofre quem está morto, pois a busca pela fotografia da pessoa amada é a busca pela própria pessoa, cuja morte soa absurda, por vezes até mesmo irreal. A foto vista como um resto de uma dada realidade e existência, como um objeto-pessoa, evidencia a necessidade daquele que ama de possuir pelo menos algum vestígio da pessoa amada, como uma metonímia de uma existência inteira cujo desaparecimento não se pode aceitar. Trata-se, enfim, de uma forma de presença *in absentia*.

O tempo da morte

Como estar presente e ausente ao mesmo tempo?

Barthes inicia a *Câmara clara* com considerações que buscam definir a fotografia em suas particularidades. Um dos seus primeiros traços característicos parece ser a temporalidade presente: a fotografia não conta uma história, mas marca um acontecimento no momento em que o fotógrafo aperta o botão e ouve o clique. Nos termos do escritor, “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14). Nesta afirmação, como não ouvir ecos de Walter Benjamin em seu ensaio fundamental, “A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1935)? Sua análise do fenômeno industrial da reprodutibilidade em escala infinitesimal de obras de arte aponta para o que ele chama de perda da aura (BENJAMIN, 1983), isto é, a perda do caráter único que somente as versões originais das obras de arte possuem. Sua autenticidade, para Benjamin, reside tanto na história da criação de cada obra artística, quanto no contexto histórico-social em que foi elaborada e compreende, portanto, o próprio ritual de sua concepção. A aura das obras de arte se perderia, portanto, com sua reprodução em massa que necessariamente romperia o vínculo com sua origem individual, contextual e ritual. Nesse processo, a fotografia tem papel importante, pois para o autor, o valor de exposição, multiplicado pela reprodução em grande quantidade ultrapassa o valor de culto. Até aí, as considerações de Benjamin embasam as de Barthes.

Contudo, a substituição de um tipo de valor, histórico, por outro, presente, fugaz, não ocorre sem resistência. Segundo Benjamin,

Sua [do valor de culto] última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato teve papel central durante os primeiros tempos da fotografia. No culto da lembrança dedicado aos entes queridos, que estão longe ou desapareceram, o valor de culto da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugitiva do rosto de um homem, as fotografias antigas dão lugar à aura pela última vez. É o que lhes confere essa beleza melancólica que não pode ser comparada a nenhuma outra. Mas a partir do momento em que o homem está ausente da fotografia, o valor de exposição decididamente toma o lugar do valor cultural. (1983, p. 100-101, tradução minha⁵)

O autor reconhece no retrato o único reduto da aura face à reprodutibilidade infinita da fotografia. O valor de culto das fotos de pessoas reside na lembrança que elas evocam porque se constituem como vestígios de existências que já se foram e que ainda doem. A repetição infinita do presente ao som do clique da máquina fotográfica ou, nos termos de Benjamin, a reprodutibilidade técnica de uma imagem prende a fotografia num presente eterno, repetido a cada nova foto sem, contudo, permitir um avanço em direção ao futuro ou um retorno ao passado. O movimento próprio à fotografia é repetitivo e termina em si mesmo, o que faz dele esvaziado de aura, de história, de culto e de vida.

As afirmações de Barthes sobre a fotografia não só coadunam tais reflexões, como tomam um caminho à primeira vista, inusitado:

Ardil do vocabulário: diz-se “desenvolver uma foto”; mas o que a ação química desenvolve é indesevolvível, uma essência (de ferida), o que não pode transformar-se, mas apenas repetir-se sob as espécies da insistência (do olhar insistente). Isso aproxima a Fotografia (certas fotografias) do Haiku. Pois a notação de um haiku também é indesevolvível: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica. (BARTHES, 2015, p. 46-49)

A aproximação entre fotografia e haikai ratifica o caráter presente e fechado em si mesmo de ambos. São, portanto, *indesevolvíveis*, no termo de Barthes, ou seja, não aceitam continuações sem que sua natureza seja violada. O que não está explícito no trecho acima é o papel do haikai na reflexão barthesiana sobre o romance, desenvolvida nos cursos ministrados no Collège de France concomitantemente à escrita da *Câmara clara*. Nas aulas que compõem a *Preparação do Romance I e II*, datadas entre 1978 e 1980, Barthes explora longamente a relação entre o tipo de poema japonês e o que concebe como a primeira etapa de escrita de um romance, a anotação breve. Para ele, os haicais são a forma perfeita das anotações, uma vez que são fechados em si, totalmente autônomos em sua brevidade formal. Barthes explicita essa ideia na aula de 06 de janeiro de 1979:

Meu problema: passar da Anotação (do Presente) ao Romance, de uma forma breve, fragmentada (as “notas”) a uma forma longa, contínua → portanto a

⁵ Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre. Mais dès que l'homme est absent de la photographie, la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle.

decisão de me ocupar um pouco com o haicai, para ocupar-me em seguida com o romance, é menos paradoxal do que parece. Haicai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma fama) um elemento tênue da vida “real”, presente, concomitante. (BARTHES, 2005, p. 47-48, grifos do autor)

O haicai, portanto, está ancorado no presente e assegura que um elemento da *vida “real”* tenha um eco, ou uma *fama*, que o escritor escolhe grafar em latim e que se traduz pelo mesmo termo em português. Um pouco mais de um mês mais tarde, na aula de 17 de fevereiro de 1979, Barthes volta a tratar da relação entre o haicai e a realidade, associando-o, dessa vez, à fotografia. Segundo Nathalie Léger, que assina as notas de rodapé da edição desses cursos, as reflexões sobre a fotografia ali presentes são um esboço para a redação da *Câmara clara*, situada, como Léger afirma, entre 15 de abril e 3 de junho de 1979 (Cf. BARTHES, 2005, p. 144). Nas palavras de Barthes,

Minha proposta é que o haicai se aproxima muito do noema da fotografia: “Isso foi” [...]; o haicai trabalha uma matéria heterogênea (as palavras) para torná-la fidedel e conseguir o efeito do “Isso foi”. Portanto, minha proposta de trabalho é que o haicai dá a *impressão* (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele enuncia aconteceu, *absolutamente*. (2005, p. 148, grifos do autor)

O termo *absolutamente*, colocado em relevo pelo emprego de itálicos, é fundamental para a compreensão do que o haicai e a fotografia têm em comum: a multitemporalidade: ao mesmo tempo em que *aquilo que ele enuncia aconteceu*, ou seja, situa-se no passado do verbo acontecer, aquilo aconteceu *absolutamente*, de forma total, completa, compreendendo todos os tempos, chegando até o presente. O advérbio, então, adquire, nesse contexto, um valor temporal, pois insere o acontecimento num tempo *absoluto* e, portanto, múltiplo. Fontanari reforça essa ideia ao escrever, a respeito do tempo na *Câmara clara*: “O tempo da fotografia é sem intervalo, sem medida: passado absoluto e futuro coabitam no presente” (2015, p. 201). Para ele, a vida fica em suspenso na fotografia, em razão dessa coabitação temporal e

Por essa razão, diz-se que de cada fotografia nos acena a imagem de um morto tal como numa trama de terror. Entretanto, tudo contrariamente, por força do efeito espectral da imagem fotográfica, está vivo. Não mais a lógica, mas a poética. Pura poética da loucura ou, para falarmos como Barthes, o romanesco. (FONTANARI, 2015, p. 201)

Mais adiante Barthes tenta explicitar aos ouvintes do Collège tal relação temporal, referindo-se ainda ao haicai e à fotografia:

É absolutamente contingente: individuação do momento (cf. *supra*) + ação no presente → Presente muito forte que garante o “Isso aconteceu”, de fato. Mas, ao mesmo tempo, da contingência pura, pela linguagem, se eleva uma transcendência = toda a primavera, toda a nostalgia do instante *como que em relevo*, que não voltará mais → O haicai dá, ao mesmo tempo, a vida do Fato e sua abolição (cf. velhas fotos: eu diria, sem hesitar, que o ser da fotografia não é a foto rutilante das revistas *Paris-Match* ou *Photo*, é a *foto envelhecida*). (2005, p.149, grifos do autor)

No haicai, como nas fotografias antigas, coexistem duas temporalidades: o passado, enunciado, por Barthes, com *Isso foi* ou *Isso aconteceu*, e o presente de uma breve anotação de pedaço de realidade, registrado no ato de fotografar. O *ser da fotografia*, sua própria essência, como ele conclui, está na foto, como a do Jardim de Inverno, uma *foto envelhecida* que não por acaso representa o clímax do romance da *Câmara clara*. Fontanari dedica um capítulo de seu livro à relação entre fotografia e haicai, aproximando com justeza essa forma poética japonesa do *punctum* barthesiano. Porém, não é esse aspecto que interessa neste artigo, e sim a similaridade da relação temporal instaurada por esses dois meios. Sobre isso, Fontanari sintetiza:

O haicai, assim como a fotografia, se apresenta, ao olhar de Barthes – ressaltemos – como um pedaço suspenso de tempo e espaço. Abrem-se a um duplo movimento, um em direção a alhures, outro lugar (uma ficção) e o outro em direção a si mesmo (o tempo vivido) e que gera a impressão [...] (2015, p. 216).

Para Barthes, a fotografia e o haicai, portanto, são motores que impulsionam a escrita. Mas escrita de quê? Da morte de sua mãe. Pois para o escritor, na *Câmara clara*, toda foto representa “o retorno de um morto” (BARTHES, 2015, p. 17). Sontag completa essa reflexão quando afirma, em *Diante da dor dos outros*, que “A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos” (2003, p. 96). Essa relação se estabelece por meio da fotografia, mais precisamente da tal *foto envelhecida* que, em tantos casos, principalmente na *Câmara clara*, constitui-se como o vestígio de uma certa existência, passada, pois *Isso foi*, e presente, por ser também uma anotação de uma situação, de uma camiseta branca, de um gesto de tirar os óculos escuros, de um olhar alegre, de um sorriso. O tempo da fotografia, é, portanto, o tempo da morte, e é ambivalente: a memória da fotografia é peculiar, pois não restitui o passado, apenas reafirma o tempo decorrido, sem se furtar a mostrar um determinado momento presente.

Barthes, em seu livro, procura a fotografia capaz de sustentar essa ambivalência temporal. Ele escreve:

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos “vivas”) mas ela me anima: é o que toda aventura produz. (BARTHES, 2015, p. 25, grifo do autor)

O escritor entende *aventura* no seu sentido etimológico: o termo vem do latim *advenire*, acontecer inesperadamente. O encontro com aquela foto lhe confere nova alma – *animar* tem origem no verbo latino *animare*, de *anima*, e significa princípio vital, alma –, o que é um acontecimento. Até então amortecido pela dor do luto, Barthes tem a vida restituída pela foto do Jardim de Inverno: “[...] contemplando uma foto em que ela [sua mãe] me estreita, criança, junto dela, posso despertar em mim a doçura enrugada do crepe da China e o perfume do pó de arroz” (BARTHES, 2015, p. 59). O presente representado pelo tecido e pela maquiagem da mãe ressurgem da imagem através das memórias tátil e olfativa de Barthes. Essas memórias afetivas, para Sontag, “[...] ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante [...]” (2003, p. 72). A escritora, ao fazer essa afirmação, refere-se à memória coletiva que certas fotos têm o poder de ajudar a construir. O ponto mais importante de sua reflexão reside nas ideias de construção e de revisão do passado, que culminam com a seguinte afirmação: “Essas ideias são chamadas de ‘memórias’ e isso, no fim das contas, é uma ficção” (2003, p. 72).

Sontag atribui à palavra memória um sentido bastante particular: se, por um lado, a escolha do termo reafirma sua ancoragem temporal no passado, por outro, sua associação à ficção o traz para o presente e parece encontrar eco na *Câmara clara*: fotografia e tempo se encontram em um lugar comum, o da morte do ser amado. Em suma,

Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias – com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos exemplares. As pessoas querem ser capazes de visitar – e revigorar – suas memórias. (SONTAG, 2003, p. 74)

Visitar e revigorar suas memórias se torna uma necessidade, uma quase urgência para aquele que vivencia o luto. O desaparecimento da pessoa amada da realidade imediata exige que ela ressurgja em uma realidade mediada: tal mediação é feita primeiramente pela fotografia e seus dois tempos, o passado e o presente, para, em seguida, engendrar a criação de memórias, ou a escrita de uma ficção. A mudança de registro – do fotográfico para o verbal – implica também numa nova relação com o tempo: o luto é a dor da perda transformada numa duração, estendida num espaço de tempo; a morte transforma a existência daquele que se foi em dois tempos e a única possibilidade de se redescobrir a sua essência, ou *verdade*, no termo de Barthes (2015), é encontrando a concomitância temporal em uma fotografia, o que ocorre com a foto do Jardim de Inverno. Enquanto essa foto não é encontrada, o escritor pondera: “Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel” (BARTHES, 2015, p. 66-67). O luto, portanto, para o tempo daquele que sofre; tendo interrompido uma existência, a morte acaba também por abrir uma lacuna na vida daquele que ama, que não pode ser preenchida: o tempo é, então, imobilizado, fixando a dor da perda num gesto que se repete infinitamente, como a reprodução técnica de uma obra de arte.

O tempo imóvel do luto também é o tempo da busca pela pessoa que se foi. Escreve Barthes:

Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela [a foto] representa. Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro momento, exclamo: “É ela! É exatamente ela! É enfim ela!” Agora, pretendo saber – e poder dizer perfeitamente – porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, de fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para compreendê-lo melhor, para conhecer sua verdade [...]. (2015, p. 84)

A imagem do rosto da mãe associa os textos de Barthes e de Benjamin. Nele repousa o valor do culto, a aura da foto. Ao vê-lo, o escritor procura *saber mais*, conferindo a essa expressão um sentido afetivo: *envolver com o pensamento o rosto amado* não é abraçá-lo mentalmente? Ver, compreender, conhecer são todos verbos que indicam a vontade de se aproximar de um objeto. Por meio da linguagem e de uma compreensão à primeira vista intelectual, Barthes procura reviver a proximidade carinhosa com sua mãe. Diante da foto, escreve:

[...] decompouho, amplio e, se podemos dizê-lo: *ralento*, para ter tempo de *enfim saber*. [...] Diante da Foto do Jardim de Inverno, sou um mau sonhador que estende em vão os braços para a posse da imagem [...]. Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver). (2015, p. 84, grifos do autor)

Nessa busca afetivo-intelectual tem papel fundamental o tempo, que é colocado em *slow motion*: *saber*, ou seja, esse processo de apreensão da pessoa morta pela exploração de todos os detalhes da fotografia, pela longa observação do rosto amado, *saber* significa estar com a pessoa novamente, talvez por uma última vez. Diminuir a velocidade do tempo, para Barthes, é o mesmo que esticá-lo, fazer dele mais longo e, portanto, ganhar tempo junto a sua mãe, presença mesmo que *in absentia* por meio da fotografia. O luto, que é a dor estendida no tempo, altera a percepção do mesmo: além de repetitivo, imóvel, fixo no presente do sentimento, o tempo é objeto de manipulação por parte daquele que sofre, resultando na escrita: escrever a procura pela imagem que traz a aura ou a verdade de sua mãe constitui-se, para o escritor, como uma estratégia para tentar escapar à morte, aproximando-o dela novamente. Resolver a morte, é também, portanto, uma questão de escrita do e no tempo.

“Inverte o curso da coisa”

Bem ao final da *Câmara clara*, Barthes conclui sobre a Fotografia apontando dois caminhos: ela pode ser tanto sensata quanto louca. O primeiro qualificativo se refere a fotos cujo realismo não perturba, não toca, e podem ser olhadas displicentemente. O segundo diz respeito a fotos que contêm um realismo “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 [...]” (BARTHES, 2015, p. 98-99). A principal propriedade, portanto, da foto do Jardim de Inverno está associada ao tempo: ela inverte o curso progressivo do tempo que, inexorável, levou a pessoa que o escritor mais amou, tendo, em seguida, paralisado-se, repetindo-se infinitamente.

A descoberta dessa foto constitui-se, então, como a maneira que Barthes encontrou para *resolver a morte*, pois ela permite a inversão da direção em que avança o tempo, fazendo-o com que volte atrás, sem, todavia, perder seu caráter presente. Tal ideia não é enunciada no penúltimo parágrafo do livro fortuitamente. Ela é a conclusão a que o escritor chega ao fim de seu percurso reflexivo, que pode – e deve, é minha convicção – ser lido como uma busca por um derradeiro encontro com sua mãe. Este lhe é concedido por intermédio da foto, que garante sua presença (o presente de sua verdade) *in absentia* (o passado do *Isso foi*).

Para *inverter o curso da coisa*, isto é, do tempo, Barthes recorre à narrativa, pois ela se nutre da materialidade temporal. Nas suas palavras,

Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los inteiros, a mim). Não, eu queria, segundo o desejo de Valéry por ocasião da morte de sua mãe, “escrever uma pequena série de textos sobre ela, apenas para mim” (talvez eu a escreva um dia, a fim de que, impressa, sua memória dure pelo menos o tempo de sua notoriedade). (BARTHES, 2015, p. 57)

A escrita perpetua a existência, segundo uma compreensão muito antiga que remete, por exemplo, aos escritores e poetas que, sob a proteção de reis, eram incumbidos de cantar suas vidas e seus feitos. Barthes pensa em escrever sobre sua mãe para que sua existência seja prolongada, uma

vez que as imagens não poderiam reconstituir sua vida em todos os detalhes que a compõem. A escrita, sim, estaria apta a essa tarefa.

Sontag também aponta para o descompasso entre fotografia e escrita quando afirma que “E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas” (2003, p. 14), o que permite refletir sobre a natureza diversa das duas artes, dos dois meios de expressão, dos dois caminhos examinados por Barthes para reencontrar sua mãe: se a legenda, o texto escrito, explica ou deturpa a fotografia, é porque age sobre ela, modificando-a, uma vez que explicação é explicitação e deturpamento é obscurecimento. A foto, portanto, tocada pelo texto, tem sua natureza alterada em direção a uma maior ou menor clareza e, de certa maneira, é recoberta por ele, como se a imagem passasse a ser guiada pelas palavras.

Essa relação particular entre texto e imagem pode explicar o grande enigma da *Câmara clara*: ao cabo da intensa busca nas fotografias de família, Barthes encontra a foto que guarda a aura, a verdade de sua mãe, nos termos de Benjamin e do próprio escritor, o que permite restaurar, mesmo que só pelo tempo que dura a contemplação da foto, o *modus vivendi* da mãe, o embrião de sua personalidade, a semente de seus gestos e de seu modo de ser, o ritual que certas fotografias contém em si. Todavia, essa foto, tão especial que oferece a Barthes a oportunidade de refletir sobre a imagem da pessoa amada e sua sobrevivência através do tempo que passa, não é mostrada no livro. A *Câmara clara* contém 25 fotografias as mais diversas, de artistas ou retiradas de revistas, mas a fotografia do Jardim de Inverno está ausente. A explicação de Barthes é dada num parágrafo inteiramente entre parênteses:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida) (BARTHES, 2015, p. 65)

Essa disposição gráfica da explicação a destaca do fluxo do texto, isolando-a do curso da reflexão como se fosse um apêndice, como se fosse estranha a tudo o que estava sendo dito. O escritor, pela única vez no texto, trava um diálogo com os leitores – emprega o termo *vocês* –, justificando-se por não mostrar a foto, antecipando-se a uma decepção. A via do desinteresse, escolhida por Barthes, contudo, não convence. Na verdade, quando ele afirma que a foto existia apenas para si, confessa uma intimidade com a imagem da mãe, inocente criança posando ao lado do irmão. Trata-se, pois, de uma foto que registra “momentos de clímax íntimos, sobretudo de amor e de morte” (2003, p. 48) que Sontag coloca em relevo em seu livro para ressaltar a importância – para o espectador – de saber que a imagem foi real e não uma encenação. Contudo, a Barthes pouco importa que a foto tenha sido posada – o que lhe parece evidente diante de duas crianças comportadas, arrumadas, introduzidas num jardim de inverno –; o que conta é a relação íntima que se estabelece entre ele e a mãe quando finalmente a reencontra por meio da foto. Bem como Sontag delimita, as situações de amor e de morte são as mais íntimas da vida de uma pessoa, vividas de modos diferentes, junto de poucos, somente dos mais próximos. Por mais explícitas que sejam as manifestações de amor, elas sempre se referem a gestos, palavras, momentos vividos junto à pessoa amada e que dizem respeito somente aos dois. Ao sentir a proximidade da morte, uma pessoa enferma escolhe um círculo bastante restrito com quem divide suas últimas dores e aflições. A intimidade do amor e da morte, pois os dois estão presentes na mesma foto, portanto, é restritiva e

não admite espectadores⁶. Nessa linha de pensamento, desloco o peso do pouco interesse que a foto suscitaria aos leitores, do ponto de vista de Barthes, para o desejo do escritor de ficar a sós com sua mãe reencontrada⁷.

Um segundo aspecto chama a atenção na justificativa de Barthes: a fotografia do Jardim de Inverno não engendra um discurso científico, não se constitui como um objeto. Ou seja, não pode ser um ponto de partida para a escrita de um texto, a não ser para que se escreva sua superficialidade, para que se descreva os elementos constitutivos do *studium*. Ninguém, além de Barthes, poderá escrever essa foto – e não sobre essa foto –, pois ninguém mais foi tocado por ela.

O que, então, ele escreve? O texto da intimidade, da cumplicidade entre duas pessoas que se amam, representado com frequência pela expressão *eu sei que você sabe*, ou pelo texto da emoção: *você me deixa sem palavras*. Escrever sobre quem se ama é, afinal de contas, escrever sobre o nada a dizer, uma vez que a intimidade e a cumplicidade dispensam as palavras. Refletindo sobre essa escrita, Barthes conclui:

Portanto, a partir de então, eu devia aceitar misturar duas vozes: a da banalidade (dizer o que todo mundo vê e sabe) e a da singularidade (salvar essa banalidade de todo o ardor de uma emoção que só pertencia a mim). Era como se eu procurasse a natureza de um verbo que não tivesse infinitivo e que só encontraríamos provido de um tempo e de um modo. (2015, p. 67)

A coexistência das duas vozes na escrita da foto do Jardim de Inverno impele o escritor a buscar uma forma capaz de dar conta dessa especificidade – ou experiência, talvez o termo mais apropriado. O imaginado verbo sem infinitivo e, portanto, sem neutro, é ancorado somente nas desinências modo-temporais que determinam primeiramente a certeza, a dúvida ou o endereçamento da escrita a alguém, depois, a localização do texto no presente, no passado ou no futuro. A abolição do infinitivo do verbo impede o discurso isento, sem envolvimento, em prol do texto governado pelo afeto e pela emoção do reencontro. Durante a vida, as conversas de Barthes com sua mãe eram marcadas por essa linguagem especial: “[...] pensávamos, sem nos dizer, que a insignificância ligeira da linguagem, a suspensão das imagens, devia ser o espaço mesmo do amor, sua música” (BARTHES, 2015, p. 64). Mesmo com o advento da morte, a conversa continua:

[...] como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único “pensamento” que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa ironia: falar do “nada a dizer”. (BARTHES, 2015, p. 79)

⁶ A intimidade também é observada por Philippe Roger em *Roland Barthes, roman* (1986), porém em outro nível, o da forma inusitada e que se apresenta sem justificativas. Roger escreve: “Nesse sentido, a *Câmara clara* é o único livro íntimo de Barthes” (1986, p. 245, tradução minha minha de “En ce sens, *La Chambre Claire* est aussi le seul livre intime de Barthes.”).

⁷ Chantal Thomas, em seu artigo “La Photo du Jardin d’Hiver” (1982), confere à decisão de Barthes de não mostrar a foto um caráter religioso, como se o escritor quisesse proteger a figura sagrada da mãe de toda profanação por parte daqueles que não saberiam vê-la (Cf. THOMAS, 1982, p. 803). Seguindo uma outra linha de análise em *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort* (2010), Éric Marty interpreta a imagem que não aparece, a foto do Jardim de Inverno, como um signo da modernidade da *Câmara clara* onde, substituída pela escrita, a imagem só existe enquanto metonímia (Cf. MARTY, 2010, p. 43-44).

A passagem acima inicia-se com um tom de contido desespero devido ao fato de Barthes não poder escrever, não conseguir *transformar* a foto, fazendo dela, assim, um simulacro de sua mãe; ele não tem o que dizer dela em termos objetivos, como a narração de um grande feito ou de sua história de vida. Porém, observo que a *insignificância ligeira da linguagem* era um signo de compreensão mútua e cumplicidade entre ele e a mãe e, na segunda metade do trecho citado, o escritor aceita o *nada a dizer* que será a matéria de sua escrita da foto⁸. A espera, que, neste caso, nada mais é senão a observação da passagem do tempo entre duas mortes, constitui-se também como o tempo da escrita da foto. Barthes pondera, mais adiante: “[...] busco despertar, fora da ‘semelhança’, *satori* no qual as palavras falham, evidência rara, talvez única, do ‘Assim, sim, assim e nada mais’” (2015, p. 90, grifos do autor). A escrita do *nada a dizer* é, portanto, a escrita com dêiticos, que são palavras num primeiro momento vazias, cujo sentido é preenchido com o contexto dentro do qual são enunciadas. Como acontece com o verbo sem infinitivo, que só existe dentro de um modo e um tempo, os dêiticos ganham vida quando associados a um referente. Barthes procura, então, as ferramentas para sua escrita da fotografia do Jardim de Inverno.

Escrita essa ficcional, como ele mesmo afirma ao se referir à linguagem verbal, pois a foto está “fora de qualquer analogia, como o ectoplasma ‘do que fora’: nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que não se pode mais tocar” (BARTHES, 2015, p. 73). A foto da mãe, para Barthes, é dolorosa, pois atesta que nunca mais ele a encontrará; por outro lado, é também *um ser novo*, ou seja, a foto possui um duplo, uma outra versão de si mesma, porém não composta por traços, tons de preto e cinza, luz e sombra, e sim por linguagem verbal, constituindo-se como escrita.

A presença da mãe, portanto, não reside na mera representação de sua imagem pelo meio fotográfico; em um outro nível, mais profundo e que se nutre do afeto de Barthes, a mãe é recriada em sua verdade, em seu *modus vivendi* junto àquele que a ama. Tal presença, contudo, não exclui sua ausência: pois na foto do Jardim de Inverno real e passado coexistem, concretizando o “mistério simples da concomitância” (BARTHES, 2015, p. 71). O tempo perde, então, os limites que separam passado e presente e estes passam a existir simultaneamente, como se vê em trecho mais adiante: “Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide” (BARTHES, 2015, p. 90). O verbo amar precisa figurar duas vezes na frase não somente para ser capaz de mostrar sua intensidade, mas também para ser conjugado em dois tempos, única forma de assegurar sua existência ao mesmo tempo.

A coincidência entre passado e presente restitui a Barthes, enfim, por meio da escrita da foto, sua mãe, mesmo que fazendo dela presente *in absentia*. A escrita literária é a matéria que, manuseada, permite que se inverta o curso do tempo, ao menos por um instante. A *Câmara clara* se torna, ao seu final, um romance que narra o percurso em busca do tempo perdido em que se encontra a mãe desaparecida.

Presença *in absentia*. A pessoa que me ensinou essa expressão não está mais presente. Ainda posso ouvi-la, com sua voz, sua maneira de pronunciar cada palavra. Posso vê-la no espaço em que costumava estar, os tons azuis que costumava vestir. Não tenho uma foto, mas esses vestígios de realidade impregnam minha memória. Tento, também eu, resolver a morte escrevendo sobre a ausência presente. Para sempre.

⁸ Éric Marty, em *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*, observa que a escrita de Barthes em seu *Diário de luto*, obra igualmente dedicada ao luto pela morte da mãe, também se dirige para o silêncio em razão do desaparecimento da única pessoa a quem o escritor poderia dizer sua afeição (Cf. MARTY, 2010, p. 23-27).

Referências

- BARTHES, R. *A Câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *Diário de luto*. 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- _____. *A Preparação do romance II – A obra como Vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. *A Preparação do romance I – Da vida à obra*. Notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BENJAMIN, W. “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”. In *Essais II 1935-1940*. Trad. de Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1983, p. 87-126.
- COMPAGNON, A. *A Era das cartas*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- _____. “Roland Barthes em São Policarpo”. IN: *Os Antimodernos*. De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 417-453.
- FONTANARI, R. *Roland Barthes e a revelação profana da fotografia*. São Paulo: EDUC, 2015.
- KNIGHT, D. “É necessário escolher: Barthes diante da aposta de Pascal”. IN: PINO, C. A.; BRANDINI, L. T.; BARBOSA, M. V. *Roland Barthes Plural*. São Paulo: Humanitas, 2017, p. 29-43.
- MARTY, É. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Seuil, 2010.
- _____. “Présentation”. IN: BARTHES, R. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002, v. 5, p. 9-22.
- PINO, C. A. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- PROUST, M. *Em Busca do tempo perdido*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, 3v.
- ROGER, P. *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset, 1986.
- SONTAG, S. *L’Écriture même: à propos de Barthes*. Trad. de Philippe Blanchard em colaboração com a autora. Paris: Christian Bourgois, 2009.
- _____. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- THOMAS, C. “La Photo du Jardin d’Hiver”. IN: *Critique*, Paris, v. 38, n. 423-424, p. 797-804, 1982.