

Roland Barthes e o álbum de família*

Priscila Pesce Lopes de Oliveira¹

RESUMO: Esta comunicação examina fotografias que integram o livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, sob inspiração do gênero “álbum de família”, e a ausente fotografia da mãe n’A *Câmara Clara*, manancial declarado de escrita do livro. Perscruta a relação entre imagens e texto no álbum fotográfico do *Roland Barthes por Roland Barthes*: as legendas que revelam, ocultam, achatam, põem em narrativa as fotografias; aderência, recusa e/ou subversão de lugares-comuns autobiográficos pelo álbum; proposição de diferentes modos imagéticos que estariam tanto nesse livro quanto n’A *Câmara Clara*.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; Roland Barthes por Roland Barthes; A Câmara Clara; fotografia; legenda.

Roland Barthes and the family album

ABSTRACT: This communication examines photographs at the beginning of the book *Roland Barthes by Roland Barthes*, which work as a family album of sorts, and the photo of the Mother absent from *Camera Lucida*, and which is declaredly the book’s source. It scrutinises the connections between image and text in the Roland Barthes by Roland Barthes photo album: the subtitles that reveal, conceal, flatten, nudge the photographs into narrative; adherence, refusal and subversion of autobiographical topoi by the album; proposition of different imagetic modes that operate in that book as well as in *Camera Lucida*.

KEYWORDS: Roland Barthes; Roland Barthes by Roland Barthes; Camera Lucida; photography; subtitles.

Roland Barthes et l’album de famille

RÉSUMÉ: Cette communication examine quelques photographies qui intègrent le *Roland Barthes par Roland Barthes*, par rapport au genre “album de famille”, aussi bien que la photo de la mère absente de *La Chambre Claire*, laquelle est le germe déclaré de l’écriture du livre. On discute la relation entre images et texte dans l’album photographique du Roland Barthes: les sous-titres qui révèlent, occultent, aplanissent, mettent en narrative les photos; l’adhésion, refus ou subversion des lieux communs autobiographiques par l’album; proposition de différents modes imagétiques qui seraient dans ce livre et dans *La Chambre Claire*.

MOTS-CLÉ: Roland Barthes; Roland Barthes par Roland Barthes; La Chambre Claire; photographie; légende.

Um dos livros de Barthes me incomoda deveras. Não o texto, mas o objeto livro: minha edição de Roland Barthes por Roland Barthes traz na capa uma fotografia de Barthes. Apelo para a contracapa, sem alívio: um recorte da mesma foto continua a fitar-me com ar reprovador, um dos lados da boca levemente levantado em um muxoxo. Felizmente, Barthes não tarda a vir em meu socorro: o pequeno álbum fotográfico que introduz Roland Barthes é domesticado pelo texto que o cerca, apropriado como narrativa:

Não se encontrarão pois aqui (...) mais do que as figurações de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. (BARTHES, 1977, p. 8)

Esse parágrafo pacifica o anterior, segundo o qual as fotos teriam sido escolhidas pelo critério estupefação/fascínio, que escaparia à compreensão. Alfinetados no plano do récit, os corpos ali expostos deixariam de remeter à complexidade aterradora da existência de um ser humano; prestar-se-iam docilmente ao discurso barthesiano, logo, ameaçariam menos o texto que aqui se tece.

* Esta comunicação é derivada da dissertação de Mestrado “Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar”, disponibilizada à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo em setembro de 2015.

¹ Mestre da Universidade de São Paulo. E-mail: priscilapesce@gmail.com.

Em função do repertório do leitor, a leitura de Roland Barthes pode começar antes da capa; o livro faz parte da coleção *Écrivains de Toujours*, cujo projeto editorial combina biografia, trechos seletos e análise literária – em geral a cargo de um especialista no autor morto, o que por si só já singulariza o Roland Barthes. Assim, ao se deparar com as 42 fotografias no início do volume, o leitor pode ser induzido ou tentado a fortalecer a ligação simbólica entre a pessoa física Roland Barthes e o locutor do texto. Contudo, a expectativa de elucidação de um perfil está fadada a pisar em falso: as fotografias estão fora da ordem cronológica, certas legendas não identificam os retratados e trazem comentários que oferecem a foto menos ao leitor do que àquele que escreve:



Figura 01: A irmã do pai: ficou sozinha a vida inteira.



Figura 02: A família sem o familialismo.



Figura 03: Fascina-me: a empregada.

As fotografias não suprem descrições, tampouco fixam figuração textual de pessoas/episódios (que, em outra finta autobiográfica, quase inexistem no livro); são oportunidade para pequenas derivas textuais, nascentes que logo tornam ao solo sem ganhar corpo, talvez alimentando algum lençol freático da escritura.

Essa pode ser uma das muitas maneiras pelas quais o livro se furta a uma leitura objetificante: o biografado não cessa de apontar que é voz; não está em exposição para ser perscrutado passivamente, mas é quem controla a quantidade e qualidade da informação disponibilizada ao leitor. Esse controle ocorre em qualquer escrito autobiográfico, mas são menos frequentes os que tanto se esforçam para evidenciá-lo, para recusar o esmaecimento da cena enunciativa durante a leitura.

Decerto, o álbum com suas legendas não é de todo resistente ao leitor faminto por “dados”: informa que o indivíduo que assina Roland Barthes teve uma infância na província, que perdeu o pai ainda bebê, que participou de encenações de Teatro Antigo, que seria incapaz de ocultar seu tédio. Três das fotos não figuram pessoas: uma carta de dívida, um plano de texto e uma planilha de acompanhamento médico:

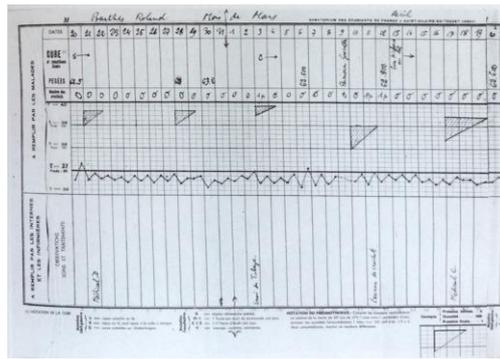


Figura 04: A tuberculose retrô.
 (Cada mês, colocavam uma nova folha na beirada da antiga; por fim, havia metros delas: modo-farsa de escrever seu corpo no tempo.)

Essas imagens não deixam de lado o corpo na medida em que prolongam o gesto da escrita, que enquadra o livro: a advertência “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”, que abre o Roland Barthes, faz par com o fragmento “E depois?”, situado após as informações de gráfica (fora, portanto, das fronteiras usuais do texto), ambos sob formato manuscrito. O fragmento “O gosto dos algoritmos” é acompanhado por reprodução reduzida de um manuscrito de trabalho, na página ao lado:

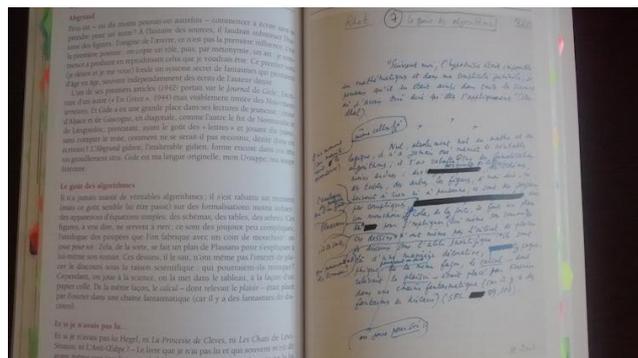


Figura 05: O gosto dos algoritmos.

A página seguinte ao fragmento “A escritura começa pelo estilo” traz imagens de fichas de trabalho. Dentre outros vestígios de uma mão no texto do Roland Barthes estão diversas reproduções dos desenhos e aquarelas de Barthes, que variam entre as edições. No contexto do livro, podemos pensar em toda essa exibição da materialidade da escrita como mais uma forma de adesão ao pacto biográfico, que propõe uma pessoa na ponta de produção do texto.

O texto entremeado às fotos do pequeno álbum é, aliás, recheado de corpo: traz considerações sobre a persistência de traços fisionômicos na família, e na pessoa com diferentes idades; refere experiências e memórias sensoriais dos lugares retratados.

Abarcando todo o campo parental, a imageria age como um médium e me põe em relação com o “isto” de meu corpo: ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem no entanto pertencer a mais ninguém: eis-me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). Disso decorre que a fotografia de juventude é, ao mesmo tempo, muito indiscreta (é meu corpo de baixo que nela se dá a ler) e muito discreta (não é de “mim” que ela fala). (BARTHES, 1977, p. 7-8, grifo do autor)

Como vimos, no começo do livro o leitor é informado de que o álbum trará apenas fotografias do “romance familiar” e do corpo em vida improdutivo. Mas essa é uma das muitas promessas deslocadas do Roland Barthes; além das fichas citadas acima, há fotos do corpo em trabalho “intelectual”: as fichas e anotações prévias que ocupam toda a escrivadinha, os óculos que se fazem necessários.



Figura 06



Figura 07

Meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho. Esse espaço é, em parte, o mesmo, pacientemente adaptado ao prazer de pintar, de escrever, de classificar.

A legenda da figura 8, contudo, desloca o corpo infantil para alavancar questões da vida produtiva. Assim como as promessas, o narrador RB cumpre os tropos biográficos intermitentemente, sem com eles romper de todo, movendo-se na fenda entre a expectativa e a subversão: à foto de um bonde, acompanha a legenda: “O focinho branco do bonde de minha infância” (BARTHES, 1977, p. 22); por sua vez, para a figura 9, “X, eu e Y à época do colégio” seria uma legenda informativa, o que não é o caso da barthesiana.



Figura 08: Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a Busca.



Figura 09: Naquele tempo, os liceanos eram homenzinhos.

A legenda da figura 9 retoma nossa proposta inicial, de que algumas legendas do álbum de Roland Barthes oferecem a foto menos ao leitor do que ao narrador. Certos retratados são descritos de maneira quase banal: os avôs. Além de pequenos interesses ou hábitos, Barthes nota que nenhum deles “cultivava discurso” (1978, p. 16-17). As avós, pelo contrário, são puro discurso: a parisiense e a provinciana (1978, p. 18); a tia paterna “foi só

por toda a vida” (figura 1). Essas mulheres com quem o escritor Barthes conviveu são negadas pelo narrador ao extracampo do leitor, ocultadas sob imagens de fácil assimilação; não são pontos de partida de texto.

Os desconhecidos, pelo contrário, são buscados pelo corpo e pela escrita do narrador: a foto do avô paterno criança deflagra a projeção do corpo no passado e no futuro (estéril):



Figura 10: O romance familiar.

De onde vêm eles? De uma família de tabeliões de Alta-Garona. Eis-me provido de uma raça, de uma classe. A foto, policial, o prova. Este jovem de olhos azuis, cotovelo pensativo, será o pai de meu pai. Última estase dessa descida: meu corpo. A linhagem acabou produzindo um ser para nada.

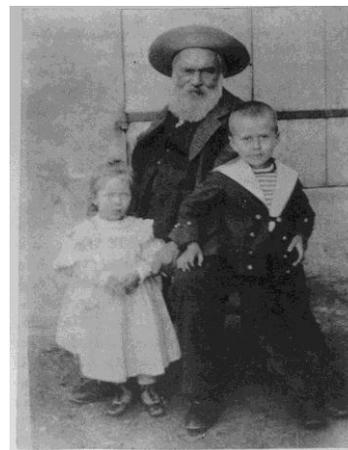


Figura 11: O Tronco.

Essa legenda da figura 10 ecoa, de certa forma, no comentário sobre a foto da mãe criança em Câmara, legendada “O Tronco” (figura 11): “A linhagem proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade civil – mais tranquilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua, ao passo que o do futuro nos agita, nos angustia (...)” (BARTHES, 1984, p. 162).

Com alguma licença poética, podemos mitigar a angústia do fim da linhagem no Roland Barthes com um comentário de Câmara, segundo o qual Barthes aventava preservar a memória da mãe na escrita, pelo tempo de sua “notoriedade”. Pois bem; se considerarmos em certa medida como traços “de Barthes” algumas inflexões enunciativas e estilísticas (Barthes alegava no Grau zero da escrita que o estilo teria uma espécie de componente biológico²), podemos ver como trejeitos do corpo barthesiano uma leveza e afetividade que muitos escritores-leitores, em um tipo de filiação, prolongam em seus textos.

Ainda sobre as possibilidades expressivas do agenciamento de informação nas legendas: diferentemente dos avós, do pai e da tia, Henriette Barthes aparece em algumas das fotos, mas a designação “mãe” está ausente das legendas:

² 2004e, p. 10.



Figura 12: A demanda do amor.



Figura 13: O estágio do espelho: “tu és isto.”

Essa ausência remete-nos imediatamente a *Câmara*, em que a foto não mostrada, a do Jardim de Inverno, é aquela cujo interesse não pode ser exaurido pelo comentário. Antes de passar definitivamente às imagens em *Câmara*, vejamos o primeiro parágrafo do Roland Barthes, que afirma ter escolhido as fotos do álbum por um prazer de fascinação, egoísta; “Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê”. (BARTHES, 1995, p. 7, grifo do autor). Esse trecho traz um movimento que, em volta futura da espiral barthesiana, viria a propelar *Câmara*: a insistência sobre as fotografias que surpreendem, fascina. A fim de avançar na questão do agenciamento narrativo de informação textual sobre os retratados, levantada a respeito de Roland Barthes, retomemos brevemente as noções de *punctum* e *studium*, que serão mobilizadas para pensarmos sobre como esse tratamento dos retratados configura-os em dois tipos de imagens, que chamarei estáticas ou dinâmicas, e quais os desdobramentos dessas escolhas para a caracterização do narrador de *Câmara*.

Em poucas palavras, o *punctum* é relação singular entre a fotografia e seu receptor, em que algum detalhe subverte o *studium*, a (suposta) proposta narrativa da imagem, a qual funcionaria em conformidade com regras sociais/intenções autorais. O *punctum* é valorizado como um momento em que o receptor da fotografia toma agência e estabelece um contato visceral com a imagem. Contudo, em nova volta da espiral que retoma uma problemática abordada n’O *Prazer do Texto*, o visceral não geraria discurso. O narrador de *Câmara* apresenta uma série de fotos e comenta seus respectivos *puncta*, porém falha na passagem do que o mobiliza em certas fotografias para a natureza da Fotografia. Com um corte um tanto abrupto e um breve parágrafo sobre a insuficiência da “subjetividade entregue a seu projeto hedonista” como “mediador imperfeito” para atingir o universal, tem fim a parte I de *Câmara* (BARTHES, 2011a, p. 95-96). A parte II do livro estabelece como novo ponto de partida a fascinação descrita nas páginas iniciais do livro, antes da primeira escolha metodológica:

um espanto que jamais pude reduzir: “Vejo os olhos que viram o Imperador.” (p. 11)
(...)

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da voisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984, p. 121)

Essa persistência sensorial dos mortos torna-se o ponto fulcral de *Câmara*, uma vez que a fotografia não passaria de uma imagem que o receptor imbuí de vida, um objeto animado apenas por meio do investimento de um sujeito. Essa seria a imagem estática.

A oposição entre imagens estáticas e dinâmicas busca aproveitar um recurso presente em diversos textos barthesianos: estabelecer uma oposição a fim de evitar valorar o objeto analisado, abrindo possibilidade de que haja, para um mesmo objeto/ação/etc., opções de construção/fruição que resultam em um “bom” ou “mau” funcionamento. Por vezes, as oposições apresentadas são erodidas, ou se propõe que não sejam mutuamente excludentes; a oposição é um recurso para extrapolar consequências de aspectos do objeto em questão.

As imagens dinâmicas, em oposição às estáticas, são aquelas que não cristalizam o retratado – não o definem ou capturam sua essência; apontam para uma existência que está fora da imagem: o extracampo. As imagens podem ser fotográficas, textuais ou multimodais (conjunto texto-imagem); no caso de *Câmara*, cada *punctum* funciona na conjunção de imagem e texto, com o comentário barthesiano indicando um extracampo. Assim como algumas das legendas de Roland Barthes, o *punctum* não fixa a fotografia, coloca-a em movimento. Por exemplo, na foto de Lewis Payne, “Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi (...).” (BARTHES, 1984, p. 142, grifos do autor).

O *punctum* da segunda parte de *Câmara* traz o tempo, a duração que explode a imagem, arranca-a da insustentável repetição do instante por um fluxo que atravessa o leitor no contato com a fotografia. Nesse trecho, Barthes acrescenta ao discurso da fotografia seu *punctum*; não fala sobre ela, mas continua falando-a em imagem dinâmica. A questão da passagem da experiência ao texto não como discurso sobre, mas também como experiência adquire grande relevância no período da redação de *Câmara*. Façamos um pequeno desvio por escritos contemporâneos à redação do último livro barthesiano para mapear algumas das aproximações desse problema.

O seminário ao final do segundo ano do curso *A Preparação do Romance* discutia o trabalho proustiano de incorporação de pessoas na composição dos personagens de *Em Busca do Tempo Perdido*. Barthes tencionava escrever um romance que dissesse – fizesse existir – o bem soberano do amor de sua mãe; curiosamente, uma das características positivas desse amor destacada com frequência era a superação das imagens cristalizadas e petrificadoras, o que nos traz de volta a *Câmara*:

Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero, ninguém o dá a ele (talvez apenas minha mãe? Pois não é a indiferença que retira o peso da imagem – nada como uma foto “objetiva”, do tipo “Photomaton”, para fazer de você um indivíduo condenado, vigiado pela polícia –, é o amor, o amor extremo). (BARTHES, 1984, p. 24-25)

Aproveitando o destacado por Pino (2013, p. 75), podemos recorrer ao estudo barthesiano de Proust também para pensar esse modo de ser positivo das imagens dinâmicas: Barthes identifica na apresentação dos personagens da *Busca* uma técnica que ele chama de inversão: em sucessivos contatos, uma mesma personagem é percebida pelo narrador com caracterizações opostas pelo vértice³. Essa inversão pode ser um dos recursos de composição de imagens dinâmicas, pois abarcando a deriva a imagem não congela, e sim faz existir, na medida em que abre o extracampo. Voltando às fotografias comentadas no Roland Barthes, as fotos dos avôs, avós e da tia paterna são tornadas monotônicas pelas respectivas legendas, movimento contrário ao comentário que compõe a foto de Lewis Payne em *Câmara*.

³ “No trezinho de Balbec, uma senhora solitária lê a Revista de dois mundos; ela é feia, vulgar, o Narrador toma-a por uma dona-de-casa de tolerância; mas na viagem seguinte, o pequeno clã que invadira o trem, informa ao Narrador que a tal senhora é a princesa Sherbatoff, mulher de alta estirpe, a pérola do salão Verdurin. Esse desenho, que reúne num mesmo objeto dois estados absolutamente antipáticos e inverte radicalmente uma aparência em seu contrário, é frequente em *Em busca do tempo perdido*”. (BARTHES apud PINO, 2013, p. 75)

O tratamento textual de fotografias apresenta semelhanças nos dois livros aqui em pauta, os quais não deixam de ter diferenças dignas de nota. Diferentemente de Roland Barthes, a maioria das fotos de *Câmara* foi realizada por fotógrafos profissionais e não tem ligação com a experiência direta da pessoa física Roland Barthes. O narrador afirma que o noema da fotografia reside em sua factualidade:

O infortúnio (mas talvez, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, truçagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. (BARTHES, 1984, p. 128-129)

Ele as percorre, no entanto, como narrativa; constrói derivas discursivas com pontos de “indiscutível” verdade, isto é, obtém o encontro feliz da possibilidade narrativa que não é vinculada à nem tampouco desvinculada da ficção. O punctum não prescinde do studium: esses operadores são relacionais. A narrativa possível a partir do dado não o anula, apenas evidencia sua incapacidade de exaurir o tema/pessoa em pauta.

Essa dinâmica que não opõe dado e deriva, que preza o não-esgotamento, configura o próprio Roland Barthes: seu narrador traz o corpo fotografado não como âncora referencial, mas como mais um elemento de composição que desliza na fronteira ficcional; retomando a concepção de sujeito advogada por Barthes em *O Prazer do Texto*: o sujeito estrelado, pulverizado, móvel e fluido, que retorna como ficção (2006, p. 73).

O último ponto que gostaríamos de levantar quanto à dinâmica entre fotografia e texto em *Câmara* diz respeito à mãe do narrador (a figuração de cujo luto é um dispositivo que reforça a identidade entre o narrador e o escritor). Ao trazer pela primeira vez as fotos das avós e da tia paterna em Roland Barthes, comentamos que o narrador as negava ao leitor como complexidade de experiência. Há também uma negação, conquanto que diferente, da fotografia que o narrador afirma motivar a escrita de *Câmara*, pois não é reproduzida no livro. Ela não é sequer mencionada até o início da Parte II do livro e, quando aparece, é em uma pequena narrativa:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro.

(...)

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana (...), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser (...). (BARTHES, 2011a, p. 101-103, grifo do autor)

Grosso modo, pode-se dizer que as fotografias reproduzidas na primeira parte de *Câmara* são permutáveis ou mesmo, no limite, suprimíveis. Elas funcionam como apoios a um exercício conceitual que se dá no texto: demonstração da aplicabilidade do punctum. Não são motrizes de texto, são solicitadas por ele, que preexiste a e prescinde daquelas fotografias específicas. Já a fotografia do Jardim de Inverno não pode ser extrincada de *Câmara*; independentemente de sua existência extra-textual, ela é o eixo do percurso narrativo do livro.

A permanência da fotografia e do amor após a morte da mãe é dilacerante para o narrador barthesiano, especialmente devido ao risco de petrificação pela imagem. O texto é então acionado para romper o rigor mortis, ofertando à imagem uma vida narrativa, que a fará ultrapassar a repetição doentia do momento congelado e se tornar um ponto de partida. É impossível, evidentemente, reanimar a mãe; Barthes recorre então a uma escrita que faça existir o amor, “a fim de que, impressa, sua memória dure ao menos o tempo de minha notoriedade” (BARTHES, 1984, p. 96). Em *Câmara*, a fotografia da mãe que mobiliza o narrador é um retrato dela em criança: a mãe é invertida, não está congelada em um ‘papel’ orientado em função do narrador, pode mover-se, existir além e aquém do texto.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PINO, C. C. A. *Em busca de uma vida nova: o projeto de romance de Roland Barthes*. 2013. 214 p. Tese (Livre-Docência). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.