

# Amor, morte, fotografia

## RESUMO

Tomando como percurso as notas subterrâneas de Roland Barthes em *Diário de luto*, tentaremos traçar o sentido memorial do seu desejo de escrever sobre fotografia. Através do vínculo amoroso com a mãe recentemente morta, Barthes tece uma escrita-monumento e revela a intrincada relação entre a imagem e a morte. Ecoando o seu gesto, o artigo também se propõe ao exercício amoroso da busca, e encontra, em velhas fotografias, o vínculo vivo com o desaparecido.

Palavras-chave: *Roland Barthes. Fotografia. Morte.*

## ABSTRACT

Following the path opened by Roland Barthes' underground notes in *Mourning Diary*, we shall attempt to capture the memorial significance of his desire to write on photography. Barthes develops, through the affectionate attachment to his recently deceased mother, a monument-like prose and reveals the intricate relationship between image and death. This article also reverberates his gesture by proposing an amorous exercise of the search, to eventually find in old photographs the lively attachment to the vanished person.

Keywords: *Roland Barthes. Photography. Death.*

# Carolina Junqueira dos Santos

Pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo  
– USP. Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio  
na Université de Strasbourg. Bolsista FAPESP. [carolinajs80@gmail.com](mailto:carolinajs80@gmail.com)

*A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um  
rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais.*

Georges Didi-Huberman, *O rosto e a terra*.

Artigo recebido em: 04/12/2015.

Aceito para publicação em: 04/04/2016.

Um texto não se escreve sem risco. E foi pelas mãos arriscadas de um homem que o luto se fez. Ele se propôs a escrever, com a fragilidade do seu corpo, um monumento à mãe morta, para que a passagem dela não se perdesse. Um homem sujeito aos riscos da intensidade e do fascínio. Do abismo. Foi deste lugar abismado que ele se lançou em direção à imagem – a uma única imagem – aquela que trouxe de volta o rosto do amor. No livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor anuncia em uma das primeiras páginas: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance.” (BARTHES, 2003, p. 11). Tomo essas mesmas palavras para me lançar, agora, em sua *Nota sobre a fotografia*. Barthes, este que se torna matéria da escrita, é o personagem amoroso entre a perda da mãe e a reconstituição de sua imagem. Não se trata, aqui, de analisar uma teoria fotográfica – no caso desta, uma teoria eminentemente indicial. Não é sobre o índice, mas sobre a mãe; sobre um filho à procura da mãe morta.

Mas é preciso, antes e continuamente, adentrar outro texto, as pequenas notas escritas em fichas que ele tinha sempre em reserva sobre a mesa de trabalho. É o seu *Diário de Luto*, escrito de 26 de outubro de 1977 a 15 de setembro de 1979, poucos meses antes de sua própria morte. A primeira nota, registrada no dia seguinte à morte de sua mãe, é feita de poucas palavras: “Primeira noite de núpcias. Mas primeira noite de luto?” (BARTHES, 2011, p. 3). Daquele dia em diante, ele tentaria entender o tempo das coisas, o tempo do que não existia mais e o tempo do que jamais ele veria novamente. A ideia de definitivo começava a se desenhar sobre a ausência

materna. Barthes logo notara que o luto seria descontínuo, que ele vinha, ia, recomeçava, não se desgastava, não acabaria.

Poucas semanas depois, padecendo de uma imensa tristeza denunciada por ele como o “buraco vazio da relação de amor”, ele anotou: “Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isso (mas não posso dizê-lo a ninguém).” (BARTHES, 2011, p. 39). Não sabemos, leitores, do que *isso* se trata. Se é sobre o luto – a dor incompartilhável – ou se começa ali o desejo pela escrita da mãe, a mãe como um monumento de um futuro texto do filho. Mas é somente na nota de 23 de março de 1978, 5 meses após a perda, que ele escreve, pela primeira vez, sobre a pressa de se dedicar ao livro de fotografia, de integrar a tristeza a uma escrita. A partir dali, ele falará mais constantemente sobre o projeto do livro, o qual ele chamará de *livro acerca de mam*. No dia 9 de junho de 1978, dentro de uma igreja parisiense, ele pede em uma oração: “que eu consiga realizar o livro Foto-Mam.” (BARTHES, 2011, p. 133).

Alguns meses antes, ele anotara: “Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida [em] que ele se anuncia como absoluto*.” (BARTHES, 2011, p. 110). Ali ele anuncia a *necessidade do monumento*. É a primeira vez que essa palavra, a ele tão cara no contexto do luto, é pronunciada. Mais adiante, ele dirá que o monumento não é da ordem do durável, do eterno, mas “um ato, um *ativo* que faz *reconhecer*.” (BARTHES, 2011, p. 130). Ele deseja fazer reconhecer a mãe, construindo-lhe uma nova visibilidade, um rastro.

No dia 11 de junho de 1978, ele e o irmão separam as coisas da mãe. Barthes começa a mexer nas fotografias: “Um luto atroz recomeça.” (BARTHES, 2011, p. 136). Mas o encontro definitivo, que laça

a ausência da mãe, se dá somente dois dias depois: “Hoje cedo, com grande dificuldade, retomando as fotos, fiquei emocionado com uma de *mam*. quando menina, doce, discreta ao lado de Philippe Binger (Jardim de inverno de Chennevières, 1898). Choro. Nem mesmo o desejo de se suicidar.” (BARTHES, 2011, p. 140). Dois dias depois, falando do episódio das fotos, novamente o grito: “sensação de que o *verdadeiro luto* começa.” (BARTHES, 2011, p. 144). Ele escreverá a seguir sobre a procura desesperada de dizer o sentido evidente da foto do jardim de inverno. Mais tarde, já nos últimos dias daquele ano, em 29 de dezembro, ele anotarà:

Tendo recebido, ontem, a foto que mandei reproduzir de *mam*. quando menina, no jardim de inverno de Chennevières, tento colocá-la diante de mim, em minha mesa de trabalho. Mas é demais, é intolerável, dói demais. Essa imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, de minha vida. A imagem é verdadeiramente uma medida, um juiz (compreendo agora como uma foto pode ser santificada, guiar não é a *identidade* que é lembrada, é, nessa identidade, uma *expressão* rara, uma “virtude”) (BARTHES, 2011, p. 216).

Na imagem sagrada de sua mãe menina, não se tratava de *ver*, visualizar algo da ordem da identidade – aquilo que permanece dentro das margens da semelhança –, mas, antes, de adentrar a intimidade daquela identidade, seu rastro, uma *expressão rara*.

Que possamos voltar, então, ao princípio deste texto, ao homem enlutado que, diante de inúmeros riscos, escreveu sobre fotografia. Ao livro, escrito em 50 dias do ano de 1979 (15 de abril - 3 de junho), ele deu o nome de *A câmara clara*. Era sobre a mãe que ele escrevia, também sobre a tentativa de se aproximar, de chegar perto daquilo que se tornara intangível: o corpo ausente, desaparecido. A essa escrita, Barthes atribuía um

poder mágico que seria o de romper a “separação que, no fundo, sempre projetei de fazer cessar por meio de um livro.” (BARTHES, 2011, p. 227). Na última nota que escrevera antes de iniciar o trabalho em *A câmara clara*, ele fala sobre a escrita por vir como a instância da qual dependeria a *sobrevivência* de sua mãe:

[29 de março de 1979]

Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para Michel [seu irmão]), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de “monumento” – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim) (BARTHES, 2011, p. 230).

Penso na figura da mãe. Não se trata aqui, como afirma Barthes, da instituição *Mãe*, letra inscrita em maiúscula, mas de uma *mãe* com letras baixas, a mais próxima figura, o primeiro amor. A perda da mãe, como também tantas vezes a do pai, rompe um vínculo com a origem; tornamo-nos órfãos, desligados de um corpo original. A infância se mistura à perda; o passado se distancia; o presente é o lugar onde se busca o encontro impossível. Ou, talvez, pudéssemos nos tornar também um feixe de passado, uma não existência imediata, porque somente assim, na invenção da nossa própria morte, poderíamos ainda partilhar um instante com o morto. Não tendo mais o futuro nem o presente da mãe, Barthes tenta, então, resignar-se com o passado, ele deseja lançar a luz em direção a esse outro tempo, fazendo dele o seu lugar amoroso, o lugar de encontro com a mãe morta. Penso na mãe-menina que ele encontrara na imagem, como se assim ele a tivesse conhecido. Mãe de quem ele cuidou no fim da vida como de uma pequena criança, uma filha adoentada: “[Confusão de estatutos]. Durante

meses, eu fui sua mãe. É como se eu tivesse perdido minha filha (dor maior que esta? Não havia pensado nisso).” (BARTHES, 2011, p. 54). Penso no passado que também se perdeu com a morte dela e noto, afinal, que o lugar do encontro acontece no mais distante possível, na última foto – ou melhor, na primeira, a fotografia do tempo mais longínquo a que essa mãe pertenceu. Como o passado se tornou um passado mítico, tempo do qual não restou sequer um vivo, ele tornou-se, junto à imagem da mãe, não mais o tempo do reconhecível, mas do sensível, do intuído, do amoroso; tempo que trouxe, para Barthes, a afirmação da doçura da mãe:

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade da sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder (...) Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém (...) (BARTHES, 1984, p. 102-103).

Sobre o instante do encontro, ele não fala do rosto, dos olhos, das mãos. Ele fala da claridade, da pose ingênua, do lugar que a mãe ocupava na fotografia, da bondade da mulher que ele viu na menina. É ele quem diz: a semelhança dá o sujeito “enquanto ele mesmo”, ao passo que eu quero um sujeito ‘tal que em si mesmo.” (BARTHES, 1984, p. 152). Sua busca não diz respeito, portanto, à mera semelhança, ao reconhecível. Diz respeito, mais além, aos gestos da menina que ecoam na lembrança da mãe há pouco desaparecida:

A semelhança me deixa insatisfeito e como que cético (é essa decepção triste que sinto diante das fotos comuns de minha mãe – ao passo que a única foto que me deu o deslumbramento de sua verdade é precisamente uma foto perdida, distante, que não parece com ela, a de uma criança que não conheci) (BARTHES, 1984, p. 152-153).

O que ele reconhece é a imagem da mãe composta por memórias e gestos, como o do pequeno corpo ao se tornar imagem, que convoca o filho a olhar a mãe-menina à luz de hoje, em uma realidade na qual ela está morta. Talvez ele tenha visto um feixe de luz na foto da menina, mas certamente não pôde recuperar o que havia perdido. A morte não devolve nada. Mas a imagem traz algo da ordem do amor.

Entre tudo isso, feita como matéria de sustentação do seu texto-monumento, ronda uma teoria – quase subterrânea – da fotografia. Digo subterrânea – e me comprometo com o risco de o dizer – porque, para mim, toda e qualquer teoria acerca da fotografia, ali, era mesmo uma tentativa de validação do encontro com a mãe. Não interessava a ele, naquele instante, pensar a fotografia como a construção de um real enquanto tudo o que ele verdadeiramente desejava era laçar a ausência da mãe, trazer qualquer coisa de volta, qualquer coisa que tivesse retido um halo de luz da passagem dela. Por isso, a noção indicial da fotografia, hoje tão questionada como noção redutora, para Barthes era fundamental, pois ela validava a presença da mãe na imagem, mesmo que fosse uma presença perdida, feita de luz e contiguidade. Barthes faz, ao longo do livro, algumas afirmações verdadeiramente questionáveis diante de uma *Teoria da Fotografia* escrita em maiúsculas, tais como: “[a Fotografia] não inventa; é a própria autentificação”; ou “Toda fotografia é um certificado de presença”; ou, ainda: com a Fotografia, “o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca.” (BARTHES, 1984, p. 129-130). O fato é que, se ele faz toda uma defesa do índice, é para que possa defender, na realidade, a inegável presença da sua mãe na imagem. Era ela quem ele procurava. Ele a encontrou. Precisava, então, sustentar

esse encontro, defender o raio luminoso que dela, menina, saía em direção a ele:

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 coisa 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).

Partamos, então, de suas palavras: emanção, radiações, transmissão, raios, vínculo umbilical, carne, pele partilhada. É dessa forma que ele sente a imagem tocar-lhe o corpo, a luz roça-lhe a pele, como se, de fato, fosse um corpo a corpo entre o ser da imagem e o ser que a olha. A pele que toca outra pele, no entanto, mantém sempre uma distância estrutural, distância que torna as coisas definitivamente separadas: a distância do outro. “Ver é ver à distância – disse Blanchot –, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Os corpos mantêm-se distantes, porque essa é a condição primordial de ser dois. E, ali, trata-se de um filho e de uma mãe, independentemente de que matéria sejam feitos os dois corpos no instante do encontro. É pela imagem, aliás, que se restabelece um vínculo umbilical, este que liga o pequeno corpo da mãe aos olhos tristes do filho órfão.

No conto *Conversas com personagens*, de Luigi Pirandello, um homem responde à mãe já morta, que lhe pergunta se ela não estaria, sempre, viva para ele:

– Oh, mamãe, sim! – lhe digo. – Viva, viva, sim... mas não é isto! Se por piedade me houvessem poupado da notícia, eu ainda poderia ignorar o fato da sua morte e imaginá-la, como a imagino, ainda viva lá no sul, sentada neste cadeirão no seu canto habitual (...) Poderia continuar

imaginando-a assim, com uma realidade de vida insuperável: a mesma realidade de vida que por tantos anos, mesmo de tão longe, pude lhe dar sabendo-a realmente sentada lá, no seu cantinho. Mas choro por outra coisa, mãe! Choro porque você, mãe, já não pode me dar uma realidade! (...) O problema é este: é que eu agora não estou mais vivo, nunca mais estarei vivo para você! Porque você não pode mais pensar em mim como eu penso em você, não pode mais me sentir como eu a sinto. E é por isso, mamãe, é por isso que os que se crêem vivos acreditam chorar os seus mortos, quando na verdade choram a própria morte (...) Você é e será sempre a minha mãe; e eu? Eu, filho, fui e não sou mais, não serei mais... (PIRANDELLO, 2008, p. 370).

A dor do filho enlutado não passa somente pela perda da mãe, mas, antes, pela perda de si mesmo através da perda da mãe. A perda do amor que ela sentia por ele, a perda do pensamento dela sobre ele. Ele chora porque a mãe já não poderia lhe dar uma realidade, o que produz o *despertamento* do corpo ao qual vinculava-se na origem. Para onde vai o amor que sentiam por nós os que agora estão mortos? Não deixamos traço algum em sua memória, fomos esquecidos por eles.

Volto a Barthes, morto pela morte da mãe: "A verdade do luto é muito simples: agora que mamãe está morta, sou empurrado para a morte (dela, nada me separa, a não ser o tempo)." (BARTHES, 2011, p. 127). Como no lamento do personagem de Pirandello, ele parece perder-se na trama de irrealidade causada pela ausência do olhar materno. Esse labirinto levou Barthes a constatar, pela via do texto, o seu próprio desaparecimento como único destino possível. Ele escreve, ele sobrevive entre fotos e palavras, e morre pouco depois de publicado *A câmara clara*, em um acidente tão trágico quanto banal. Ainda vivo por um mês após o atropelamento, ele morre todos os dias, aproximando-se mais efetivamente do encontro com a mãe, deixando o seu corpo apagar-se no tempo. Não fala mais. O luto se desfaz no filho morto.

Desvio então o caminho da narrativa enlutada para uma outra, também familiar e amorosa. Mas inscrevo no percurso ainda algumas palavras de Barthes: "Resolvi tomar como ponto de partida de minha busca apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de que existiam *para mim*. Nada a ver com um *corpus*: somente alguns corpos." (BARTHES, 1984, p. 19). E, ainda: "Eu compreendia que doravante seria preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte." (BARTHES, 1984, p. 100). É do amor que se trata, mas também da morte. Do desejo de guardar o outro. Lanço-me, como Barthes, não a um *corpus fotográfico*, somente a alguns corpos: um corpo de menina e um outro corpo, feito de escuridão.

É sobre a luz; também sobre a escuridão; luz que reveste o corpo da menina enquanto seus pequenos olhos, ofuscados, tentam olhar a câmera, tentam olhar o rosto de sua mãe. Na imagem, vejo uma menina de 3 ou 4 anos de idade, com uma grande fita branca no cabelo. O vestido parece ser de passeio e a sua mão esquerda toca uma flor. A outra parece segurar um pedaço da planta, mas talvez a menina esteja simplesmente afastando-a do seu corpo, num incômodo causado por estar no meio do jardim, provável desejo de sua mãe de fotografá-la ali, diante da casa onde a menina nasceu. Talvez ela já tivesse, naquela altura, cinco ou seis irmãos. Mas, na imagem, ela está sozinha com a sua mãe.

Em uma fotografia que tem como destino o álbum familiar, uma falha como esta poderia ter feito a imagem desaparecer do arquivo doméstico. Hoje, desfazemo-nos com facilidade das fotos que não achamos boas, mas é provável que há 60 anos, com o preço da revelação e com uma certa raridade do dispositivo fotográfico no núcleo



.....  
**Fotografia 1 –Sem título**

Fonte: Arquivo pessoal.  
Brasil, c. 1955.



familiar, dificilmente uma fotografia devia ser descartada. Essa imagem, que agora me enche os olhos, deve ter causado algum desgosto na fotógrafa: misturada ao corpo da menina, jaz a sombra negra da mãe. Mas, o que pode ter sido um mero erro de enquadramento de uma fotógrafa amadora, que desejava somente ter a filha registrada no jardim de casa, é, diante do meu olhar de hoje, o fascínio, no resíduo de presença da imagem assombrada. No jogo entre ausentes e presentes, a disputa é inconciliável. Se falta um corpo tátil, tem-se a imagem, matéria de um corpo residual. Fantasma que está ausente, mas de forma alguma intangível. Olhamos: temos o outro diante de nós. O que se deseja reter com a imagem? A passagem do tempo ou o traço do amor?

Voltemos à sombra na menina: a sombra da mãe, sombra de quem cristaliza a imagem. A menina olha com olhos semicerrados, tentando enxergar a mãe contra a luz do sol. O que a menina vê é também uma sombra, uma escuridão, o contorno da mãe num halo de luz. A mãe vê a menina iluminada, colocada diante do sol para que toda a luz da natureza refletisse o seu corpo para dentro da caixa escura. É sobre a luz e sobre a escuridão. A presença da mãe na imagem é espectral e imponente. Se ela caminhasse um pouco mais em direção à menina, em direção ao seu objeto amoroso, ela, a menina, desapareceria, subtraída pelo corpo da mãe.

Geoffrey Batchen foi o curador de uma exposição no Japão intitulada *Suspending Time: Life - Photography - Death* (IZU PHOTO MUSEUM, 2010), de imagens dos séculos 19 e 20 que realçam o complicado fluxo temporal das fotografias, no qual passado e presente – e, por que não?, o futuro – estão imbricados e fazem, do tempo, uma estranha suspensão no intervalo entre vida e morte. Nessa exposição, havia uma série de instantâneos

familiares em que a sombra do fotógrafo invadia a imagem. Sobre isso, Batchen escreveu:

(...) aquela sombra toca o sujeito da fotografia, juntando literalmente o interior e o exterior da foto, e os corpos do fotógrafo e do fotografado. Lembrem-se de que é a sua sombra também, já que observador e fotógrafo se equivalem em sua posição frontal a essas fotografias. Vocês também alcançam e tocam essa mulher ou esse homem, na eternidade (BATCHEN, 2010, p. 125. Tradução nossa).

Diante da fotografia, nós, observadores, também lançamos sobre ela a nossa sombra, que pode ser tanto uma sombra física, da qual tentaremos nos esquivar, deixando de estar contra a luz para poder ver melhor a imagem, quanto pode ser a sombra do nosso olhar lançado sobre ela, olhar que marca e imprime algo de nós no que vemos. O retorno do que olhamos é o olhar que recebemos de volta: a imagem recobre-nos com a sua própria sombra.

Régis Debray, em seu livro *Vida e morte da imagem*, conta-nos a pequena narrativa de Dibutade, que encontrara um artifício amoroso para reter algo do que estava à beira do desaparecimento:

Plínio, o Velho, relata que “o princípio da pintura consistiu em traçar com linhas o contorno de uma sombra humana”. (...) Apaixonada por um jovem que ia viajar para o estrangeiro, a filha de um oleiro de Sicião “rodeou com uma linha a sombra de seu rosto projetada na parede por uma lanterna. O pai aplicou argila sobre o esboço do qual fez um relevo que deixou endurecer ao fogo com o resto de suas louças”. Assim, pintada ou esculpida, a Imagem é filha da Saudade (DEBRAY, 1993, p. 38).

Esse mito, instaurador de uma origem da imagem, diz respeito à despedida, ao fim anunciado, e ao desejo de restituir, com o corpo amado, o que será perdido com a sua partida. Seja para um país estrangeiro ou para a morte, a partida do outro é sempre para muito longe. Resta-nos marcá-lo na parede de casa, como fez a mãe com a menina



no jardim, mal sabendo que o pequeno corpo também seria marcado, para sempre, com o firme traço de sua sombra, que, ao mesmo tempo que ameaça a menina, a guarda e toca, em um contato de pele, um roçar de carne e tecido na dimensão de uma simples imagem.

A mãe da menina, já desaparecida, fixou-se no corpo da imagem como escuridão. Tento refazer seus traços, ligar a memória de sua velhice a esse vestígio de corpo. Mas só o que vejo é a impressão da luz, a impressão da sombra, o contato perene de um corpo no outro, corpo de minha avó, que habita para sempre o corpo da pequena filha, minha mãe. Todas as fotografias têm a potência de se tornar imagens funerárias; as nossas, um dia também o serão. A mãe morta está no corpo da criança que, mais tarde, tornar-se-á sombra como a mãe. Ainda que a fotografia fixe um instante, a vida e a morte por trás dela continuam a correr, modificando e reestruturando continuamente o seu sentido.

Barthes, no texto enlutado, tendo a mãe morta a imagem de uma menina, menina que ele viu no corpo da velhice ao cuidar da mãe doente, recria uma imagem inversa de *Pietà*. Ele segura a filha morta nos braços, lamenta-se, faz da fotografia do jardim de inverno um ícone da dor. Marie José Mondzain escreve sobre o lugar impreciso desse espectador órfão: “Barthes tece, palavra por palavra, a textura temporal de seu olhar, em um vaivém fantasmático cuja frágil pulsação bate entre seu corpo de filho vivo e o cadáver de sua mãe, entre origem e destino.” (MONDZAIN, 2007, p. 193. Tradução nossa). A velha mãe está morta e o filho enlutado segura a pequena menina entre os braços. Toda a ideia preconcebida de tempo está perdida: no luto, a temporalidade é suspensa e, simultaneamente, pertence a todos

os tempos. O morto não é mais o que era seu corpo no momento de sua morte – o velho, o adulto que era. Ele pertence ao tempo daquele último corpo e a todos os outros, mesmo sua infância se atualiza, vinculando-se, a partir de agora, a um tempo sempre presente. Tornamo-nos, no luto, sujeitos *imageantes*, e, para Mondzain, esse lugar do sujeito como produtor de imagens está intrinsicamente ligado ao gesto de separação: “(...) é primeiramente a partir da experiência do luto que o gesto de inscrição foi em seguida elaborado. Esse gesto torna a separação (...) uma experiência constituinte, que provoca o nascimento do imaginário e das operações simbólicas.” (MONDZAIN, 2007, p. 160. Tradução nossa).

Portanto, o luto e a produção de imagens, ligados ambos ao gesto de separação e de ausência, são instâncias partilhadas. Mondzain comenta que os sítios rupestres onde se encontram antigas imagens são também lugares em que parece ter havido o desenvolvimento de práticas funerárias. Para ela, essas grutas, como lugar do nascimento da imagem e do espectador, não podem ser concebidas sem ser também espaço de luto. Mas esse luto não é pensado por Mondzain somente como o nosso luto íntimo e particular ligado diretamente aos cadáveres daqueles que nos deixam, “mas desde o início da vida, o teste da finitude e da ausência nos leva a constituir os sujeitos produtores de imagem como sujeitos de um luto.” (MONDZAIN, 2007, p. 197. Tradução nossa).

Parto em direção à última imagem. Uma imagem que, tendo habitado por mais de 40 anos o álbum familiar, regressa de um lugar silencioso e longínquo para nos colocar, ele e eu, em nossa primeira fotografia juntos.



Fotografia 2 – Sem título

Fonte: Arquivo pessoal. EUA, 1972.

Era o ano de 1972, a primeira vez que ele visitava os pais nos Estados Unidos, para onde haviam imigrado. Meu pai foi o único da família a permanecer no Brasil. Naquela viagem, passeando com o irmão, eles tiraram diversas fotografias. Percorro o álbum. De repente, uma imagem me sorve, ela me faz pertencê-la, eu, que nem sequer existia, que ainda demoraria cerca de oito anos para nascer. Meu pai está à beira da calçada em uma esquina, diante de um movimento bruto de carros e pessoas. O sinal de trânsito abre atrás dele e os carros se põem em movimento. No instante imediato, seu olhar se dirige para a câmera e, antes que os transeuntes em passagem ocultassem o seu corpo, a imagem é fixada. O relógio de uma fachada à direita indica que eram 2h20min da tarde. O tempo torna-se preciso. E, naquele mesmo instante, quando ele olhou para a câmera, ligeiramente virado em outra direção, um caminhão, carregando o meu nome, passou atrás do seu corpo. Tudo se movimenta na imagem, menos o meu nome e o corpo do meu pai. Não sei, não posso mais saber, se o encontro foi intencional e o meu nome já lhe rondava a imaginação, ou se foi por acaso que o nome cercou-lhe o corpo naquela cidade estrangeira. A imagem guarda esse segredo. Partilhamos agora a proximidade e a ausência um do outro; o corpo se tornou o meu corpo, o nome se tornou o nome dele. Mas permanecemos juntos, na nossa primeira fotografia.

Onde se situam as fotografias amorosas, essas imagens que nos arrebatam do tempo presente, que nos lançam a um passado sem origem precisa, muito mais distante do que o mero tempo do *isso foi*? Penso que elas estão entre a representação e a presença, habitando o passado do seu acontecimento e, ao mesmo tempo, instaurando ao redor uma absoluta atemporalidade.

Como instâncias que revelam tanto a ausência quanto a proximidade, elas são espécies de objetos mágicos, que reverberam a primitiva ligação do homem com seus ancestrais e com as forças ocultas. Essas imagens íntimas e familiares falam também do nosso gesto relicário, como se elas trouxessem, de fato, uma parte do corpo ou do contato direto do outro. As fotografias amorosas podem ser interpretadas como objetos de crença, magia e devoção, herdeiras da relação primordial do homem com suas imagens sagradas. Segundo Jean-Luc Nancy, a imagem é sempre sagrada. Para ele, o sagrado não diz respeito à religião, que seria da ordem de uma *ligação*, mas ao "(...) separado, o posto de lado, o reduzido." (NANCY, 2003, p. 11. Tradução nossa). Isso faz ecoar as palavras de Mondzain ao propor o luto e a separação como o gesto instaurador da imagem. Para que exista a imagem, algo desaparece, distancia-se, passa a ocupar um lugar inacessível. O sagrado seria, então, uma instância perene do que está distante, o que não vem, o que não retorna, a não ser por um traço, um vestígio, uma breve luz. A fotografia, como a escrita, é uma tentativa de aproximação e, ao mesmo tempo, a constatação do que está absolutamente distante. Lembro-me de Georges Perec, e fecho esse texto enquanto ele tenta tecer a tênue lembrança de seus pais:

(...) não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida (PEREC, 1995, p. 54).

A escrita, como a imagem, torna-se, doravante, a morte do outro impressa.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Diário de Luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATCHEN, Geoffrey. *Suspending Time: Life – Photography – Death*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, 1998.

MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. Paris: Bayard, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

PEREC, Georges. *Wou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. Conversas com personagens. In: \_\_\_\_\_. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 360-371.