

**Do amor e da morte: considerações sobre a fotografia em Roland Barthes e Italo
Calvino**

**On love and death: considerations on photography in Roland Barthes and Italo
Calvino**

Claudia Cristina Maia

Luan dos Santos Silva
CEFET/MG

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma leitura do conto “A aventura de um fotógrafo”, de Italo Calvino, a partir das reflexões apontadas por Roland Barthes em *A câmara clara*, inclusive aquelas que desenvolve tomando como mote o conto de Calvino. Originalmente publicado como ensaio em 1955, com o título “Le follie del mirino”, esse conto foi reunido depois no livro *Os amores difíceis*, juntamente com outros textos que trazem no título o termo “aventura”, utilizado por Barthes para definir sua experiência com a fotografia – a atração que certas fotos exercem sobre ele é como uma espécie de “aventura”, no sentido mesmo do que “advém”, do que “anima”. O crítico francês comenta sobre a fotografia partindo de duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha, ao passo que a personagem de Calvino vive a experiência de um fotógrafo, ainda que amador. Apesar dessa diferença, ambos buscam a essência da fotografia, o traço que lhe é peculiar, fundamental, propondo, assim, cada um deles, uma teoria sobre a imagem e sua relação com o humano.

Palavras-chave: fotografia; literatura; Roland Barthes; Italo Calvino.

Abstract: This article aims to present a reading of Italo Calvino's story "A aventura de um fotógrafo," based on the reflections approached by Roland Barthes in *A câmara clara*, including those that unfold when he returns as Calvino's motor or story. Originally published as a research project in 1955, with the title "Le follie del mirino," it managed to be included after the book *Os amores difíceis*, along with other texts that do not bear the title or term "adventure," used by Barthes to define his experience with photography - the attraction that certain photos have on him is like an experience of "adventure," not the same feeling of "communion," of the "soul." The French critic comments on photography based on two experiences: that of the subject being looked at and that of the subject looking at it, while Calvino's character lives in the experience of a photographer, albeit an amateur one. Despite this difference, both seek the essence of photography, the trait that is peculiar and fundamental. Therefore, I propose a theory about the image and its relationship with the human for each of them.

Key-words: photography; literature; Roland Barthes; Italo Calvino.

Recebido em 05 de maio de 2023.

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

*When the light of sense goes out,
but with a flash that has revealed
the invisible world.*

William Shakespeare

Em 1980, o escritor Italo Calvino publicou no periódico italiano *La Repubblica* um ensaio intitulado “Em memória de Roland Barthes”, escrito logo após a morte do crítico francês e incorporado em *Coleção de areia*, livro que reúne ensaios de Calvino escritos, em sua maioria, entre 1980 e 1984. O texto sobre Barthes compõe a segunda parte do livro, que trata particularmente de “coisas vistas”, do “visível”, do “ato mesmo de ver”. À maneira de um epitáfio, Calvino revela nesse texto toda sua admiração pela obra de Barthes, com destaque para seu último livro publicado em vida, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*.

Para Calvino, a leitura do livro e a morte do Barthes ocorreram demasiadamente próximas uma da outra para que ele conseguisse separá-las: “tudo o que se apresentava naquele pátio agigantava sua função de signo; eu sentia fixar-se, em cada detalhe daquele pobre quadro, a acuidade do olhar que se exercitara em descobrir frestas reveladoras nas fotografias de *A câmara clara*” (CALVINO, 2010, p. 83). Barthes sofreu um acidente no dia 25 de fevereiro, quando voltava de um almoço, por volta das quatro horas da tarde nos arredores do Collège de France – sua próxima parada, onde discutiria detalhes sobre o seminário que realizaria, consagrado a Proust e à fotografia –, e ficou horas sem ser identificado no hospital *La Salpêtrière*, tendo morrido um mês depois, em um dia chuvoso, 26 de março de 1980, vítima de complicações pulmonares agravadas pelo acidente. No funeral, além de Calvino, estavam também presentes Michel Foucault, Julia Kristeva e outros. Logo após, começaram a ser publicados textos sobre sua morte de Barthes, dentre os quais se destacam o de Susan Sontag para o *The New York Review of Books*, de Julia Kristeva para *La Nouvelle Revue Française* e o de Calvino já mencionado.

No ensaio de Calvino, lemos suas lembranças da amizade com Barthes, como as dos ciclos de debates organizados por Maurice Blanchot, do encontro em Roma, da

colaboração de Barthes nos dois anos em que Calvino esteve em Paris elaborando um seminário sobre Sarrasine, e outras que se confundem com a leitura do texto de Barthes.¹ É, portanto, um texto de memória, assim como também o é o próprio texto de Barthes ali comentado, *A câmara clara*, que tem igualmente a característica de evocar e misturar memória e pensamento em forma de ensaio. As conexões feitas por Calvino levam-no às notas de Barthes sobre a fotografia, especialmente a relação que esta mantém com a morte, já que torna a imagem “fixa”, “embalsamada”, “imóvel”. Essa relação é tratada, sobretudo, no quinto capítulo de *A câmara clara*, em que Barthes discorre sobre a experiência de ser fotografado – uma leitura da fotografia a partir do “sujeito olhado”.

Também o filósofo francês, Georges Didi-Huberman, se inspirou nesse texto de Barthes para pensar o olhar que volta. *O que vemos, o que nos olha*, publicado originalmente em 1992, marca uma nova fase no pensamento do filósofo, que, ao revisitar e repensar a história da arte, começa a propor uma teoria uma teoria do olhar e das imagens, herdeira principalmente do pensamento de Walter Benjamin e Aby Warburg sobre a sobrevivência das imagens e a remontagem. Desta forma, ao analisar tanto a imagem tautológica e minimalista (que parece não possuir nada além para ser visto) em contraponto com a imagem religiosa (em que tudo parece ser um convite para ver além), Didi-Huberman propõe um limiar, um entre olhar. Mais do que isso, um olhar que se permita perceber que as coisas, as obras de arte, as imagens nos olham de volta. Sendo assim, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” e “quando vemos o que está diante de nós, [...] uma outra coisa sempre nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29, 30). Esse tema de saber que somos olhados e, portanto, afetados por aquilo que observamos é algo sobre o qual Didi-Huberman se prestou a demorar-se, pois retorna em vários de seus trabalhos posteriores, como, por exemplo, em *Falenas: ensaios sobre aparição*, em que as borboletas são comparadas às imagens, pois ao olhá-las “sentimo-nos, doravante, olhados por uma aparição” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Essa aparição, como a imagem fotográfica, opera o retorno do olhar.

¹ Conferir a biografia de Barthes (SAMOYALT, 2021, p. 24, 25, 300, 370-7).

Nesse sentido, o que Barthes aponta e o que Calvino explora em muitos de seus textos (*Palomar* seria um ótimo exemplo) é que, partindo da fotografia, esse sujeito barthesiano ou calviniano, ao olhar o mundo em uma tentativa de captura e ao se perceber olhado de volta, parece abrir uma dimensão da qual as coisas escapam e, assim, percebe um caos no mundo ou um arranjo das coisas que não obedece aos esquemas lógicos – fotografar, escolher o que se fotografa já é, por si só, renunciar a todo o resto do mundo. Esse sujeito que, agora tomado pelo desejo de ir em busca das coisas que haveriam de concatenar tudo ao redor dessa ideia que ele constrói do mundo, pensando ser possível aprender e apreender, como um colecionador benjaminiano, percebe que há uma dimensão fundamental que lhe escapa e agora ele a deseja igualmente. Barthes e Calvino parecem viver esse desejo de fazer uma escolha que a cada momento se mostra mais impraticável – renunciar às coisas do mundo.

Uma tentativa: querer falar de fotografia, mas não ser possível enquanto fotógrafo, sequer amador. Amador, ideia que aparece de modo constelar nos textos de Barthes: “o amador (alguém que se engaja em pintura, música, esportes, ciência, sem o espírito de dominação ou competição” – algo semelhante Barthes dirá da fotografia como sendo um *Studium*, palavra em latim que parece dar conta do fascínio e inquietação que ele sente pela fotografia² –; “o amador renova seu prazer (amador: aquele que ama repetidamente); ele tudo menos um herói (da criação, da performance)” (BARTHES, 1994, p. 52). A esse atributo de engendrar um interesse descompromissado com relação a heroísmos e grandes feitos, mas com todo fervor que se espera de quem ama, a esse prazer que se renova, que se repete, portanto, pulsional, do amador, Barthes acrescenta que se envolve a tudo de modo afetivo, pois “sua prática, normalmente, não envolve rubato (aquele roubo do objeto por causa de seu atributo); ele é – ele será talvez – o artista anti-burguês”³ (BARTHES, 1994, p. 52). Barthes pensa no amador enquanto um artista que sempre toma emprestado de outros saberes – lembre-se que por muito tempo encontrou certa dificuldade de ser visto como um filósofo, por exemplo. Atribuir

² Quanto a esse particular do *Studium*, confira BARTHES, 2015, p. 27-31.

³ Tradução livre de: “The Amateur (someone who engages in painting, music, sport, science, without the spirit of mastery or competition), the Amateur renews his pleasure (amator: one who loves and loves again); he is anything but a hero (of creation, of performance); he establishes himself graciously (for nothing) in the signifier: in the immediately definitive substance of music, of painting; his praxis, usually, involves no rubato (that theft of the object for the sake of the attribute); he is—he will be perhaps—the counter-bourgeois artist” (BARTHES, 1994, p. 52).

esse lugar estrangeiro como do não-pensamento é talvez uma das qualidades desse artista amador.

Por se sentir um amador no processo fotográfico, Barthes trata da experiência de se tornar objeto de uma imagem: aquele que se põe a posar, consciente desse ato, morre como sujeito e se transforma em objeto, instaurando uma espécie de “jogo social”. Assim define a dissociação do sujeito quando fotografado, experiência que pode ser classificada como mortal:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma noção de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me espectro (BARTHES, 2015, p. 20).

O vocábulo espectro, do latim *spectrum*, mantém por sua raiz uma relação com o “espetáculo” e, portanto, com o teatro, arte à qual a fotografia, segundo Barthes, estaria intimamente ligada, mais que à pintura. Isso devido à idéia de morte que também o teatro sugere: “é conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto” (BARTHES, 2015, p. 32), como o é o corpo fotografado. A partir das discussões sobre o teatro e sua relação com a morte, o crítico chega à idéia de “máscara” – “aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história” (BARTHES, 2015, p. 35). Esse conceito, Barthes o toma de Calvino, do seu conto *A aventura de um fotógrafo*.

Em *A câmara clara*, o conto de Calvino é citado por três vezes: quando trata da desordem das coisas no mundo e do ato de escolher um objeto ou instante para fotografar (quais deles devem ser fotografados?); quando retoma a ideia de máscara; e, ao final, ao referir-se ao conceito de “verdadeira fotografia total”. Publicado primeiro como ensaio, em 1955 (com o título “La follia del mirino”), foi posteriormente reunido no livro *Os amores difíceis*, juntamente com outros contos que trazem no título o termo “aventura”, utilizado por Barthes para definir sua experiência com a fotografia – a

atração que certas fotos exercem sobre ele é como uma espécie de “aventura”, no sentido mesmo do que “advém”:

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).

Em “A aventura de um fotógrafo”, o protagonista, Antonino Paraggi, é um “não-fotógrafo”⁴ que se aventura a descobrir a essência da fotografia, exercitando, assim, sua característica mais peculiar: “comentar com amigos os acontecimentos pequenos e grandes desenredando o fio das razões gerais de dentro dos emaranhados particulares; ele era em suma, por atitude mental, um filósofo, e punha toda a sua obstinação em conseguir explanar até os fatos mais afastados de sua experiência” (CALVINO, 1992, p. 52). Disposto, portanto, ao comentário, à crítica, à análise, Antonino decide esclarecer, a princípio, o excessivo interesse de seus amigos pelo instrumento fotográfico, por seu cada vez mais crescente entusiasmo em registrar um ou outro instante.

Uma atividade que, a princípio, é para Antonino nada estimulante e desprovida de imprevistos torna-se sua grande obsessão desde o momento em que a toma como objeto de explanação – de “não-fotógrafo” (e avesso à fotografia) passa a fotógrafo amador. Seu primeiro desejo é advertir tanto os indivíduos que se põem a fotografar quanto aqueles que são fotografados do sentido de seus atos: por que fotografam? Por que fotografam esse momento e não outro? Por que querem ser fotografados? No afã de argumentar sobre essas questões, Antonino inicia sua “aventura”, sua descoberta dos segredos da fotografia, partindo da seguinte argumentação:

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: ‘Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!’, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, e o segundo à loucura (CALVINO, 1992, p. 54).

⁴ É possível aproximarmos Barthes e Calvino quanto a esse particular do artista amador. Antonino se coloca como um não-fotógrafo apesar de o narrador o considerar um filósofo – teríamos, portanto, um filósofo que pensa pela fotografia mesmo sem saber fotografar? Triste constatação de realidade, feliz por ser amador ao modo barthesiano. Barthes acrescentaria que “O enamorado é, portanto, artista, e seu mundo é um mundo invertido, pois nele toda imagem é seu próprio fim (nada além da imagem)” (BARTHES, 2018, p. 196).

Para Antonino, o ato de fotografar, assim como o pratica a maioria de seus adeptos, é contra a ordenação dos objetos e dos instantes no mundo, uma vez que está subordinado a uma escolha, uma seleção: quais “fatias temporais” merecem ser atingidas pela imobilidade, impressas num papel, registradas para que, no futuro, os fotografados possam se ver como “foram” um dia? Quem se dispõe a fotografar, segundo o personagem de Calvino, deve fazê-lo o mais que se possa, pois só assim sua ação será coerente; a escolha é, para ele, uma mediocridade, pois exclui “os contrastes dramáticos, os cernes das contradições, as grandes tensões da vontade, da paixão, da aversão” (CALVINO, 1992, p. 55).

As tentativas de teorização de Antonino se dão como um processo: com o intuito de compreender o apelo excessivo exercido pela fotografia, decide partir para a prática. Compra uma antiga máquina-caixão com disparador de pêra e todo um aparato antiquado e monta um estúdio em sua casa, pois chegara à conclusão de que era preciso fazer fotos como as do século XIX, com personagens em pose, em “atitudes representativas de sua situação social e de seu caráter” (CALVINO, 1992, p. 56) e, por isso, segundo ele, mais verdadeiras que os instantâneos. Nestes, “a realidade fotografada assume logo um caráter saudoso, de alegria sumida na asa do tempo, um caráter comemorativo, mesmo se é uma foto de anteontem” (CALVINO, 1992, p. 55-56). Longe de comemorar a vida, as antigas fotografias em pose, oficiais ou em família, tornavam “explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário...” (CALVINO, 1992, p. 57).

Para tal empreendimento, uma de suas amigas, Bice, serve-lhe de modelo. Atrás do pano preto que envolve a máquina, Antonino olha-a como se nunca a tivesse visto. Dentro da caixa, atrás do vidro onde a imagem se espelha, põe-se a dar ordens a Bice – como deve posicionar a cabeça, o corpo e os olhos, segundo a luz dos refletores. Contudo, não é nessa primeira tentativa que encontra aquilo que persegue – “alguma coisa de Bice que subitamente lhe parecia preciosíssima, absoluta” –, e decide buscar outra imagem, “um retrato todo em superfície, patente, unívoco, que não se furtasse à aparência convencional, estereotipada, à máscara”. Esse retrato, pensou Antonino, só

existiria se Bice vestisse uma roupa solene, de pompa, um vestido de festa, com decote, que denotaria “uma fronteira entre uma essência de mulher atemporal e quase impessoal em sua nudez e a outra abstração, esta social, do vestido, símbolo de um papel igualmente impessoal, como o drapeado de uma estátua alegórica” (CALVINO, 1992, p. 58).

Contudo, o achado de Antonino só acontece quando Bice se põe nua. É nesse instante que ele encontra uma imagem que concentra tempo e espaço, que o arrebatava e o deixa apaixonado. Começam a viver juntos e, assim, o fotógrafo amador coloca em prática sua teoria de uma foto por minuto, fotografando Bice a todo momento, acordada e enquanto dorme, em todos os ângulos e de todas as maneiras, posando e sem ser vista. Esse era o seu método – fotografar um determinado objeto ou pessoa em todas as horas do dia e da noite, a fim de esgotar todas as imagens possíveis. Fotografando-a até mesmo sem vê-la, o que procurava era “uma Bice invisível [...], absolutamente sozinha, uma Bice cuja presença pressupunha a ausência dele e de todos os outros” (CALVINO, 1992, p. 62).

Ao considerar fotografáveis todos os momentos da vida de Bice, comprovando sua teoria, Antonino chega à loucura. Pensar em um mundo fotografável haveria mesmo de conduzir a um estado de loucura e talvez, de algum modo, estamos cada vez mais próximos desse lugar. Susan Sontag, no texto “A caverna de Platão”, presente em *Sobre fotografia* (2004), constata que “existem à nossa volta muito mais imagens que solicitam a nossa atenção” (SONTAG, 2004, p. 13) e que esse inventário do mundo, iniciado em 1839, é acrescido de uma quantidade absurda de fotografias a cada momento. Isto talvez nos daria a sensação de que “coleccionar fotos é coleccionar o mundo” (2004, p. 13). Esse disparo fotográfico de um olhar que deseja capturar (e, portanto, mortificar um momento) que Sontag assimila ao disparo de uma arma, e conclui que, “no fim, as pessoas talvez aprendam a encenar suas agressões mais com câmeras do que com armas, porém o preço disso será um mundo ainda mais afogado em imagens” (SONTAG, 2004, p. 24). O preço desse desejo incessante de fotografar tudo, como vemos em Antonino, seria o de um mundo afogado em imagens. Uma loucura, como se o clique assumisse uma missão que a fotografia nunca prometeu: dar conta de

todos os momentos do mundo – isto só poderia mesmo conduzir à loucura – por fim, “hoje, tudo existe para terminar numa foto” (SONTAG, 2004, p. 35).

De modo semelhante, Calvino, no ensaio “Visibilidade” presente em *Seis propostas para o próximo milênio*, questiona: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? [...] numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 1990, p. 107). Se para Sontag estamos nos afogando em imagens, Calvino aponta que sim, estamos, já que estamos em meio a um dilúvio de imagens – mas de uma categoria muito específica – as pré-fabricadas. Se convidássemos Barthes para essa conversa, ele acrescentaria que “no fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (BARTHES, 2015, p.36, 38).

As imagens atuais, as pré-fabricadas como define Calvino, são analisadas por Byung-chul Han, em *Não coisas: reviravoltas do mundo da vida*, como pertencentes à era *big-data*, em que vivemos um “tsunami de informações [que] coloca o próprio sistema cognitivo em desassossego” (HAN, 2022, p. 13). O que o filósofo discute nesse e em outros textos é de um capitalismo que nos levará à exaustão pela quantidade de imagens, publicidades e informações a que somos submetidos. Essa sociedade que opera como um exame de informações é potente em produzir doentes. Nesse mesmo sentido, Ailton Krenak pensa que “em futuro não muito distante, seremos todos transformados em espectadores” (KRENAK, 2022, p. 49), ou seja, estaremos passivos assistindo esse mundo inundado de propagandas e nosso único propósito seria canalizar esse tempo e desejo para comprar. Um certo antídoto contra isso são as imagens pensativas de Barthes, conforme citado anteriormente, ou a visibilidade que Calvino aponta como uma das propostas para o próximo milênio, mas uma visibilidade que está ligada à nossa “capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, [...] de pensar por imagens” (1990, p. 107-108). Nesse mesma linhagem, Walter Benjamin propôs uma imagem dialética, que Georges Didi-Huberman abraça como um excelente herdeiro de Benjamin que é, e Jacques Rancière lança seu espectador emancipado que, diferente do espectador passivo denunciado por Krenak, participa criticamente da construção de saberes.

No conto de Calvino, a obsessão de Antonino leva à separação do casal e ele, profundamente deprimido, começa a fotografar o “vazio”, a “ausência de Bice” (CALVINO, 1992, p. 62). Compulsivamente, fotografa os cantos do quarto e os objetos que antes ignorava, jornais velhos e, também, as fotos encontradas nesses jornais, enfim tudo aquilo que era “refratário à fotografia” e que, agora, Antonino queria registrar. O próximo passo é rasgar as fotografias que havia tirado de Bice e também todas as outras e colocá-las sobre jornais estendidos no chão, chegando, assim, a sua última experiência com a fotografia:

Dobrou as pontas dos jornais num enorme embrulho para jogá-lo no lixo, mas primeiro quis fotografá-lo. Dispôs as pontas de modo que se vissem bem duas metades de fotos de jornais diferentes que por acaso no embrulho estavam se encaixando. Até abriu mais um pouco o pacote para destacar um pedaço de papel brilhante de uma ampliação rasgada. Acendeu um refletor; queria que em sua foto se pudessem reconhecer as imagens meio emboladas e despedaçadas e ao mesmo tempo se sentisse sua irrealidade de sombras casuais de tinta, e ao mesmo tempo ainda sua concretude de objetos carregados de significado, a força com que se agarravam à atenção que tentava expulsá-las (CALVINO, 1992, p. 64).

Nesse emaranhado de imagens aparentemente sem sentido, Antonino Paraggi encontra “a verdadeira fotografia total”. A foto que esperava para encerrar sua aventura e voltar a ser um não-fotógrafo é esse “monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das coroações” (CALVINO, 1992, p. 64), uma fotografia de outras fotografias, que, por um lado, resume-se em uma celebração da imagem e, por outro, em sua anulação, em sua morte. As imagens ali reunidas, privadas e públicas, em pedaços e em desordem, são vistas ao mesmo tempo como “sombras casuais de tinta”, sem qualquer importância, ou portadoras de significado. Há nessa última experiência fotográfica um hibridismo de imagens; a fotografia torna-se referente de si mesma.

“A aventura de um fotógrafo” apresenta-se, portanto, como uma apurada reflexão sobre a fotografia e, ao mesmo tempo em que sugere questões ao estudo de Barthes, pode ser lido a partir deste. O crítico francês comenta sobre a fotografia partindo de duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha, ao passo que o personagem de Calvino vive a experiência de um fotógrafo, ainda que amador. A despeito dessa diferença, ambos buscam a essência da fotografia, o traço que lhe é

peculiar, fundamental. Por um momento, em sua experiência fotografando Bice, Antonino procura por uma fotografia única, que defina o verdadeiro caráter da moça, assim como, ingenuamente, queria Barthes uma imagem que coincidissem com o seu “eu”. Contudo, ambos, ao serem fotografados – a primeira com todo o aparato solene e este à mercê da avaliação do olhar do outro – tornam-se “imagem”, “Todo-imagem”, a “Morte em pessoa” (BARTHES, 2015, p. 21).

As únicas fotografias que estão destituídas desse “peso” que reveste a imagem, segundo Barthes, são aquelas que têm o amor como mediador: “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, 2015, p. 19). No conto de Calvino, essa fotografia sem qualquer peso ou obstinação é aquela em que Bice posa nua e que anima o fotógrafo, quando surge um sentimento amoroso. Nesse momento, a visão de Bice tira-o “fora do fluxo das imagens causais e fragmentárias”, assim como a foto da mãe de Barthes quando menina. É a partir dessas fotografias que Antonino e Barthes prosseguem suas aventuras; nelas ambos encontram a *verdade* da imagem. Foi preciso que o primeiro se apaixonasse pelo objeto fotografado para que levasse a cabo sua teoria de uma fotografia por minuto e que Barthes descobrisse a fotografia do jardim de inverno para “interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte” (BARTHES, 2015, p. 65).

Para Barthes, dentre todas as categorias da imagem, a fotografia se distingue por revelar o “isso foi” do referente, do instante: na fotografia jamais se pode “negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia.” (BARTHES, 2015, p. 67. grifos do autor). É esse “isso foi” que a foto do jardim de inverno leva Barthes a reconhecer na fotografia, antes imperceptível, vivido com indiferença. Nenhuma outra arte figurativa teria dado a ele tal experiência com a verdade e a realidade – a visão do “real no estado passado” (BARTHES, 2015, p. 71), sem que se constitua uma rememoração, uma lembrança, mas uma certificação do que existiu, do que “foi”.

O sofrimento de amor que arrebatava Antonino depois que Bice o deixa causa-lhe como que um estupor. Com a ausência do ser amado, é o vazio que merece ser registrado, que passa a ser o “isso foi” da vida real. O álbum fotográfico que esse personagem começa a montar com essas fotos do “vazio” revela o que Barthes denominou o novo “punctum” da imagem. Em meio aos vários temas tratados em *A câmara clara*, nas fotos escolhidas para compor o livro, Barthes distingue o “studium” do “punctum”. O primeiro refere-se à “participação cultural” que o espectador estabelece com determinada imagem, à informação que a foto transmite a esse espectador. O “punctum”, por sua vez, é o elemento surpreendente, comovedor, “o acaso” da imagem que “punge” quem a olha, e que sempre “advém” de certo detalhe.

O novo “punctum” que Barthes chega a descobrir não é mais um “detalhe” da imagem, “não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 2015, p. 80). Cada objeto que Antonino fotografa, antes sem qualquer importância, revela o “esmagamento do tempo”, aquele “signo imperioso” de que trata Barthes: o da morte futura: “cada foto, ainda que aparentemente a mais bem ligada ao mundo excitado dos vivos, vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda generalidade (mas não fora de toda transcendência)” (BARTHES, 2015, p. 81). Esse estar fora da generalidade é percebido pelo espectador em qualquer foto, mesmo nas mais alheias à sua existência, uma vez que esse “objeto antropológicamente novo” de que fala Barthes – a fotografia – coincide com a concomitância do privado e do público: “Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público”.

A última fotografia feita por Antonino exemplifica bem esse acontecimento, essa irrupção, pois reúne, ainda que em fragmentos, as imagens de Bice, símbolo da privacidade, e as fotos recolhidas de jornais, já tornadas públicas, portanto. É essa “verdadeira fotografia total” de que fala Calvino e que Barthes retoma que “realiza a “confusão inaudita da realidade (*‘Isso foi’*) e da verdade (*‘É isso’*); ela se torna ao mesmo tempo cansativa e exclamativa; ela leva a efígie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser. Ela então se

aproxima efetivamente, da loucura, reúne-se à ‘verdade louca’” (BARTHES, 2015, p. 93).

É a loucura, também, que caracteriza o personagem de Calvino, é a ela que Antonino esperava chegar quando se dispõe a levar sua obsessão fotográfica adiante – considerar fotografáveis todos os momentos é a própria loucura, afirmava. Para Barthes, é a evidência do “isso foi”, da existência do objeto fotografado, que representa a loucura:

A Fotografia torna-se então para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca com *tinturas* de real. (BARTHES, 2015, p. 96).

Tanto o texto de Calvino quanto o de Barthes apresentam, portanto, as duas vias que a fotografia engendra, segundo este último. Ao espectador cabe escolher: “submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 2015, p. 99). Em seu ensaio “Em memória de Roland Barthes”, ao tratar o cerimonial funerário como um “quadro” triste e representativo da teoria do semiólogo francês, Calvino opta pela segunda via, tomando-o como uma imagem única, singular e irrepetível, impregnada daqueles dois sentimentos que são como que o tema geral de *A câmara clara*, o amor e a morte. Nesse “pobre quadro”, o escritor italiano definitivamente “afronta o despertar da intratável realidade”, alimentando um diálogo que Barthes havia iniciado nas primeiras páginas de seu livro.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. - [edição especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes: by Roland Barthes*. Trad. Richard Howard - Berkeley And Los Angeles. California: University Of California Press, 1994.

- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas; Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas: ensaios sobre a aparição, 2*. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM – 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Sthéfane Huchet; trad. Paulo Novaes. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *Não-coisas: reviravoltas do mundo na vida*. Trad. Rafael Rodrigues Garcia. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.
- HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. E. Giachini. Petrópolis, Rj: Vozes, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Trad. Sandra Nittrini e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SONTAG, Susan. A caverna de Platão. In: _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.