

Hervé Guibert e Roland Barthes e suas mães: a morte do autor depois da fotografia

Hervé Guibert and Roland Barthes, and Their Mothers:
The Death of the Author after Photography

Luís Mendonça

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

ICNOVA

luismendonca@fcsh.unl.pt

ORCID: 0000-0003-1082-5973

RESUMO:

Após uma correspondência epistolar algo turbulenta, a relação entre Roland Barthes e Hervé Guibert baseou-se num “protocolo compassional” complexo, em que a escrita e, ulteriormente, a fotografia serviram de meios de contacto. Essa ponte, pese embora elevada e fixada de maneira muito evidente entre obras, ideias e conceitos, nunca foi devidamente percorrida nos estudos da imagem. O ponto de contacto mais intempes-tivo entre as duas escritas – e modos de desejo – acontece na figura da mãe como “m/other” espectral e na própria autoria, de textos e imagens, como gesto de rasura, apagamento ou morte. Maternidade, desejo, autoria e escrita são temas centrais que nos permitirão, finalmente, ver Barthes e Guibert como lados de uma mesma moeda.

ABSTRACT:

After a somewhat turbulent epistolary correspondence, the relationship between Roland Barthes and Hervé Guibert came to rest on a complex “compassionate protocol”, in which writing and, later, photography functioned as modes of contact. This bridge – despite being elevated and very clearly fixed between works, ideas, and concepts – has never been properly traversed within image studies. The untimeliest point of contact between the two forms of writing – and modes of desire – emerges in the figure of the mother as a spectral “m/other”, and in authorship itself, of texts and images, as a gesture of erasure, effacement, or death. Maternity, desire, authorship, and writing are central themes that will ultimately allow us to see Barthes and Guibert as two sides of the same coin.

PALAVRAS-CHAVE:

autoria; cinema; desejo; espectralidade; fotografia; maternidade; morte

KEYWORDS:

authorship; cinema; death; desire; maternity; photography; spectrality

Submissão/Submission: 16/06/2025

Aceitação/Acceptance: 05/11/2025

O PRESENTE ARTIGO PROPÕE-SE realizar uma explanação sobre um elo em falta nos estudos da imagem, uma afinidade por plenamente (re)descobrir, entre Roland Barthes e Hervé Guibert, em particular, entre *La chambre claire*, livro publicado originalmente pela Gallimard, em 1980, e *L'image fantôme*, obra publicada pelas Éditions de Minuit, em 1981, e lançada em Portugal pela BCF Editores, com tradução e prefácio de Amândio Reis. Propõe-se uma reflexão sobre o modo como estes autores simultaneamente se “afirmam” e “desaparecem” através de uma escrita que tem a fotografia como *medium* principal. E em que medida o “isto-foi” fotográfico e o tema da morte ou da espectralidade se infiltram na relação que ambos mantinham com as respectivas progenitoras. Posto de outra forma: em torno das figuras da mãe e enformados por uma certa ontologia negativa da imagem fotográfica (“depois da fotografia” ou, leia-se em inglês, “after photography” como ensaio sobre a possibilidade de uma escrita além da fotografia, no seu encaixe e para lá dela, digamos assim), o que separa e aproxima Hervé Guibert e Roland Barthes entre si? Tenha-se como exemplo daquilo que os aproxima e os distancia os perto de trinta anos de diferença e a distância física que fez deles, acima de tudo, amigos epistolares, com cada um a colocar-se fundamentalmente, e se calhar *avisadamente*, “à distância” do outro.

Importa dar resposta a todas essas questões começando pela fotografia, não a fotografia alucinada e detonada pela escrita pulsional que encontramos nas linhas de *L'image fantôme*, mas a fotografia mais propriamente realizada enquanto objecto. O que impressionará mais o espectador incauto que descubra “Guibert, o fotógrafo” será porventura a brancura e a claridade das suas imagens, que nos podem remeter de imediato para Larry Clark e para o seu *Tulsa* ou para as coreografias despidas, de uma luminosidade suave, quase lisa, de Francesca Woodman. Como se estas imagens vagas, oferecidas e por ocupar, viessem do território dos sonhos ou de um além-vida qualquer, sugerindo um modo tribal de viver a juventude, *topos* onde a liberdade se descobre, ou se desencobre, numa espécie de teatro privado, muito secreto, feito de gestos e cumplicidades difíceis de discernir para quem olha “de fora”.

Em suma, as imagens de Guibert, na sua claridade diáfana, incensam um mistério qualquer que nos convoca para um paraíso perdido, mas não se trata este de um paraíso celeste ou místico, pois vigora no território semântico da fotografia de Guibert uma dimensão muito concreta (objectos, pessoas, sombras) que apela ao mundo físico ou mundano, mesmo que a claridade diáfana nos envie para uma dimensão outra. Esta *mise en scène* ablativa, extractiva e expurgada pode fazer-nos aceder ao neo-realismo como neo-cristianismo, presente nas entrelinhas do pensamento de André Bazin e aprofundada por Amédée Ayfre, à “estética do silêncio” teorizada por Susana Sontag ou ao estilo transcendental desenvolvido e aplicado por Paul Schrader em *Transcendental Style in Film* e na sua “Man in a Room Film Trilogy” – como se fosse da ordem franciscana a organização destes quadros sobre santos ou “anjos exterminadores” que, na terra, e em privado, perigosamente brincam aos, ou brincam com, fantasmas. É a transparência falsa de um véu, é a brancura não pura do lençol da cama ou da camisa ou da palidez do rosto de Guibert os assuntos que mais saltam à vista no contacto “obtusos”, como manda Barthes no seu «Le troisième sens», com as suas fotografias.

Há toda uma palidez que o excita, como confidencia numa das passagens de *Le mausolée des amants: Journal 1976-1991*. Numa das suas observações em transportes públicos, onde costumava fixar os olhos nalgum outro passageiro capaz de suscitar desejo ou repulsa, ou seja, capaz de motivar o esforço da (d)escrita, nota Guibert (2014, 256) acerca de um jovem que lê um livro em italiano no corredor de um comboio: “a sua pele é muito Branca, tal como gosto, tal como gosto sempre da minha pele e eu tenho vergonha da cor da minha”. O crítico de arte Hervé Gauville (Ollier 2010, 18) descreveu o tom de pele e o corpo de Guibert desta forma em *Hervé*, obra devocional da autoria de Brigitte Ollier: “Tinha ficado impressionado com a sua palidez; havia nele algo de diáfano e de teatral ao mesmo tempo, como alguém que posa involuntariamente. Pareceu-me alto e forte, e exausto, o que criava uma mistura estranha: essa presença bastante poderosa e, ao mesmo tempo, esse estado de anemia.” Em «Adjani ou La Vertu de L’Excès», texto publicado originalmente no *Le Monde* em 28 de Maio de 1981, Hervé Guibert escreveu, como quem fotografa, um “retrato” efervescente de Isabelle Adjani, com quem quis filmar o seu primeiro filme e com quem desenvolveu uma relação tão devota quanto destrutiva. Guibert diz-se entre os homens que a amam. Porquê? “[P]orque ama Goethe, Flaubert, Dostoiévski, Edgar Allan Poe. Porque [ama] as paixões terríveis [e] a castidade inflamada” (Guibert 2019, 132). Adjani representa a sua paixão louca pelo cinema e é “o seu modelo de identificação feminina”. Descrevendo cada aspecto do seu corpo, sobretudo os olhos (de um azul límpido e distante) e o rosto, à maneira do célebre texto de Barthes sobre a face de Greta Garbo, nota Guibert (32): “Preciso de me voltar para a sua pele, de uma palidez e de um embotamento [*matité*] de um outro século: uma brancura que não é pútrida nem cadavérica mas que remete para a porcelana, para a lactescência”. Apesar de Adjani, ou de um certo fascínio exercido pela sua imagem – como “a virgem” –, esta é uma brancura infecta, mistura do divino e do eterno com o mais baixo, com o mais fútil, fátuo e profano, tal qual o diabinho que Guibert, em *L’image fantôme*, declara no *confessionário* que é a sua escrita ter tido medo de poder surpreender na sua primeira imagem erótica – o desenho de uma mulher que exibía os seios uma vez puxada uma aba. Ou tal qual a personagem Toby Dammit no filme de Federico Fellini em *Histoires extraordinaires* (1968), obra *omnibus* com contributos ainda de Roger Vadim e Louis Malle. Dammit é interpretado por Terence Stamp, a personagem diabólica de Pasolini em *Teorema* (1968), filme que, conta o fotógrafo e escritor Hans George Berger (Ollier 2010, 48) no citado *Hervé*, foi visto por Guibert sem idade para o ver e graças à cumplicidade de seu pai:

Hervé contou-me que desejara ver *Théorème*, tinha visto as fotografias de Terence Stamp na vitrina do cinema, o seu rosto impressionou-o. Mas a empregada da bilheteira recusou-lhe a entrada, por ser demasiado jovem. Foi bem-sucedido a convencer o pai a levá-lo com ele. Este escondeu-o sob o impermeável para que ninguém da bilheteira o visse, e assim descobriram juntos o filme de Pasolini. O seu pai percebeu que tinha um filho diferente de todas as outras crianças.

Teorema e *Toby Dammit*, dois filmes saídos no mesmo ano quente de 1968. Rosto pálido, intensamente branco, Stamp surge-nos no dito “filme-episódio” de Fellini na pele de Toby Dammit como este actor shakespeariano, em modo vampiro *rocker*, sucumbindo à tentação de celebrar um pacto com o Diabo para chamar a si as luzes da

ribalta. Mas a luz – nomeadamente a do *flash* fotográfico dos repórteres – queima-lhe o rosto. Dammit é uma personagem que seduz o olhar de Guibert, sendo o escritor um pouco como um vampiro diurno ou, no pólo oposto, como um santo cego, tal qual o Santo Hervé citado no livro *L'image fantôme* (Guibert 2023, 52), para quem, porventura como toda a gente cega, ver é uma fonte de grande fantasia (Guibert 2014, 298). Eis, enfim, Guibert, qual santo “méchant” que se exprime em imagens de uma claridade ofuscante – a dita brancura infecta é o seu idioma principal. De onde vem essa brancura febril que o faz fotografar e que o faz escrever, que o precipita para a fotografia e o empurra para a escrita e que, finalmente, o atira para a Morte?

No documentário *Hervé Guibert, la mort propagande* (2021), ficamos a saber que Guibert começou a escrever no início da adolescência, durante um período em que estava de cama, com febre alta. É a febre, esse “efeito” que empalidece o rosto, que nos permite levantar o véu sobre *um mundo entre o nosso mundo*, motivando muitas das visões ou alucinações convocadas, por exemplo, em *L'image fantôme*. Claro que a principal mancha nesta brancura é a doença. O próprio falava da sua relação paradoxal com a sida que o matou: uma paixão intensa ao início e, depois, um desejo *bigger than life* ou, melhor dizendo, *bigger than death* de se ver livre dela, de a expulsar, como que num vômito. Guibert analisa a sida deste modo, em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990): por um lado, mostra-se extraordinariamente inquiridor, como o cientista de bata branca a analisar um tecido ou órgão humano; por outro lado, dá-se a revelar, nas entrelinhas, furiosa e assustadoramente sensível e vulnerável.

Guibert analisa e oferece, em acto sacrificial, a sua visão sobre as pessoas e os objectos que compõem o mundo que o rodeia como faz com o próprio corpo logo nas primeiras páginas da sua obra inaugural, *La mort propagande*, escrita em 1977 quando tinha apenas 21 anos. Aí, um corpo é oferecido, destruído, degradado, implodido, para ser performatizado ou filmado, no que é uma espantosa e até arrepiante premonição relativa à sua morte precoce, cerca de 15 anos depois, e ao único filme que nos deixou, exibido postumamente na televisão francesa, *La pudeur ou l'impudeur* (1992), em que Guibert obedecia ao “mandamento” inaugural de *La mort propagande*: “[t]enham o meu corpo decomposto filmado, dia após dia” (Guibert 2020, 28). Nesse mesmo livro, escrevia ainda, porventura dirigindo-se a um “eu” futuro: “esta *performance*, mais bela do que um filme de horror (...), vai ser excitante”. E é assim que dá ao leitor a notícia da sua própria morte: “Nas primeiras horas de 7 de Março, 19–, H.G. foi encontrado morto, deitado numa poça do seu próprio sangue, no meio de uma divisão suja. A morte silenciou-o.” (54). Mais à frente, descreve a autópsia deste corpo (o corpo já é uma pura “outridade” nesta altura), vítima de um suposto assassinio de cariz sexual, perpetrado por um amante ou amigo: “ele abre as minhas costelas com uma tesoura, ele acaba de levantar nervosamente o lençol que me cobre a cabeça, vê a cabeça e coloca um dedo logo debaixo do meu olho” (65). Guibert inscreve no *corpus* da sua prosa, de maneira visceral e violenta, o tema da morte logo nas primeiras linhas do seu livro número um – já nas entradas iniciais do seu diário, que começou a redigir em 1976 e só a morte concluiu, sentenciou: “É a morte que me move (esse seria o fim do livro)” (Guibert 2014, 51). Esta obsessão pela imagem do seu corpo deitado, envolvido pelo lençol branco, sobre uma mesa em mármore, pronto a ser autopsiado ou a figurar a morte para o olhar indagatório, que o abre e

inspecciona, é qualquer coisa digna de um realizador como Carl Th. Dreyer e, em particular, do seu filme *Vampyr* (1932), se recordarmos o momento em que o protagonista, interpretado pelo Barão Nicolas de Gunzburg, vê o seu próprio cadáver a ser transportado no caixão. Trata-se, enfim, de uma proposta, dirigida a nós, leitores, de encararmos a Morte como imagem, como um “eu-outro” reflectido no ecrã ou num espelho diabólico qualquer.

Assim, dir-se-ia que, apesar de pouco lido (foi republicado recentemente em inglês, em *Written in Invisible Ink: Selected Stories*, com tradução de Jeffrey Zuckerman), *La mort propagande* é um livro importante por definir um certo tipo de violência e crueldade assaz guibertianas e também, como vimos, porque já se encontra assombrado por múltiplas figurações da Morte – começando pela do próprio autor. E ainda por delimitar uma família importante de referências que estruturam o seu pensamento e estilo de escrita. Guibert terá enviado este livro, acabado de publicar, a três personalidades: o pintor Francis Bacon, que fez do estudo pictural do corpo, e de todo um catálogo de sensações, um motivo de articulação expressiva entre a fotografia – de Muybridge mas também recorrendo a fotogramas de filmes de Eisenstein – e a pintura figural, tal como entre a *performance* e o cinema de horror; Michel Foucault, um vizinho e amigo cujos últimos dias foram relatados em *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*; e, finalmente, Barthes. O filósofo estruturalista ter-se-á interessado pelo jovem escritor, tornando-se seu amigo epistolar. Numa das cartas trocadas, terá proposto a Guibert a redacção de um texto complementar a essa obra, que se haveria de intitular *La mort propagande N.º 0*. Segundo Guibert, Barthes disponibilizou-se a promover a republicação da obra, com o novo texto mais um prefácio da sua autoria, mas sob uma condição: que Guibert dormisse com ele. Guibert não cedeu à chantagem e esse texto permaneceu por publicar até 1991. O texto-carta *Fragments pour H* escrito por Roland Barthes serviu de “resposta” a essa alegação feita em público por Guibert e, ao mesmo tempo, de extensão significativa, pessoal pois em jeito de carta sentimental, do recém lançado *Fragments d’un discours amoureux* (1977). Segundo o filósofo, ele não desejou Guibert, pois apenas interpretou ou *performatizou* que o desejava, quer dizer, jogou lúdica e perversamente com esse sentimento de desejo, porventura dentro do estilo insinuante e diabólico tão definidor do próprio Guibert enquanto escritor e “na pele” da sua primeira e mais obsessiva personagem.

A verdade é que, se não dormiu com o corpo de Barthes, Guibert *flirtou* de maneira decisiva com a sua escrita. *L’image fantôme* é uma obra escrita e imaginada pelo olho da memória, um livro sem fotografias, feito sem câmara, mas repleto de imagens. Uma compilação de erros, hesitações, acidentes e um elogio à insuficiência da fotografia face à escrita e à sua capacidade reparadora. Trata-se outrossim de uma obra atravessada, como uma espada, por um intenso e erótico sentimento de amor à morte, para citar um título de Alain Resnais, *L’Amour à mort* (1984), em que a morte vem, irrompe, *from within*, vomitada pelo espírito e gerando o debate entre os vivos como um vírus intelectual. Uma forma de amar a morte que faz de *L’image fantôme* a sequela mais justa de uma obra de extraordinária auto-superação – de auto-ultrapassagem epistémica – como foi *La chambre claire* para Roland Barthes, que confidenciou no seu *Journal de deuil* como a descoberta da fotografia de sua mãe

teve um efeito desbloqueador, simultaneamente elevando o sentimento de perda ao máximo e tornando-o suportável mediante a prática exorcizante da escrita.

Com efeito, a história que molda toda a experiência de escrita e leitura (de imagens) de *L'image fantôme* também diz respeito a essa figura pairante e autoritária: a mãe – a mãe como *m/other*, convocando o título de um filme de Nobuhiro Suwa. A mãe como um outro. E é a ela que, logo na página 19, Guibert dedica uma história precisamente intitulada “A Imagem Fantasma”. Versa sobre a tentativa de captar a imagem de sua mãe, sem a maquilhagem ou a figura/máscara imposta pelo marido, à laia de um movimento de desembalsamamento libertário com vista a embalsamá-la final e conservadoramente como “imagem de pureza” conjurada na câmara escura. Fotografar surge, deste modo, como acto transgressor e edipiano, até porque Guibert usa uma câmara do pai, sem este o saber. Trata-se também de um gesto salvífico, por procurar salvar – guardar como *re-garder* – a imagem da beleza ocultada e sob o risco de extinção. Mas Guibert é tudo menos suave na descrição que faz desta tentativa. Atente-se nesta passagem:

Há que dizer que me recusei a fotografá-la até então porque não gostava do seu penteado, que era artificialmente encaracolado e lacado, numa daquelas *mises en plis* horríveis que a minha mãe costumava fazer, alternando com as permanentes, e que embaraçavam o seu rosto, o enquadravam mal, o escondiam, o distorciam. A minha mãe era daquelas mulheres que se gabam de uma semelhança com uma actriz, Michèle Morgan, no seu caso, e que vão ao cabeleireiro com uma fotografia dessa actriz tirada de uma revista, para que o cabeleireiro, tomando a fotografia como modelo, reproduza nelas o penteado da actriz. Portanto, a minha mãe penteava-se mais ou menos como Michèle Morgan, que passei obviamente a odiar. (Guibert 2023, 19-20)

Guibert narra ainda o momento seguinte à fotografia, quer dizer, o seu desastre:

Mas tive de me render às evidências: não tinha colocado o rolo na câmara devidamente (não tínhamos? não me lembro), e ele soltara-se das pequeninas garras negras que o seguravam, que o faziam avançar, e eu tinha-o fotografado no vazio. Em branco, o momento essencial, perdido, sacrificado. (Guibert 2023, 25)

Mais à frente, completa:

Aquele momento em branco (aquela morte em branco? já que se pode disparar “em branco”) permaneceu entre mim e a minha mãe, com o poder silencioso de um incesto. (Guibert 2023, 25)

Por fim, nota:

Nunca mais a fotografei. E ela envelheceu, como eu havia pressentido. Num ano, dez anos. Ela permanecera uma mulher de quarenta anos. Ela tornou-se uma mulher de cinquenta anos. Sempre que a via novamente, mal conseguia olhar para ela: aquelas dobras que lhe beliscavam os lábios, que lhe endureciam a boca, aquele rubor imperceptível e aquela ligeira penugem que lhe cobria as bochechas eram motivos de repulsa. Tinha dificuldade em beijá-la. (Guibert 2023, 26)

Como se verifica na leitura destas passagens, o mundo da mãe tal como (d)escrito por Guibert desperta tudo menos sentimentos suaves, delicados ou condescendentes. Em certa medida, a relação destes dois autores com a morte, a sua e a representada fotograficamente (e ambos apreciam as manifestações de uma certa arte assombrada pela ideia de limite ou finitude), tem que ver com a relação que os dois vão manter com a possibilidade ou com a consumação da morte de suas mães.

Resumindo, o amor terno e profundíssimo de Barthes sentido pela sua mãe, tal como descrito no livro de Hervé Guibert, *L'image fantôme*, permite-nos pensar sobre o que os une *mas também* sobre o que os separa. Pois esse “amor à mãe” em Barthes choca, violentamente, e a título de exemplo, com o que Guibert conta, nos seus diários, sobre a operação de remoção da mama cancerosa de sua mãe. Relata Guibert que soube, antes da própria mãe, que o seio desta havia sido removido. Perante a notícia e a ignorância da mãe quanto à extensão da dita operação, Guibert confessa o seguinte, não somente no seu diário como também na sua ficção autobiográfica intitulada precisamente *Mes parents* (1986):

É a primeira vez que lhe escrevo e acho atroz, depois do facto de ter sido necessário que ela fosse amputada para eu atestar o meu amor por ela. Digo-lhe isso. Vou amá-la mais, que a amo mais, mas no dia seguinte penso com horror que isto significa: morre e amar-te-ei ainda mais, sabes. (Guibert 2014, 208)

Noutra entrada, escreve: “O rosto inchado da minha mãe com cortisona, um pouco como um mastim inglês, mas eu odeio-a” (Guibert 2014, 247). Numa das passagens mais duras do seu diário, que inclui outrossim em *Mes parents*, chega a escrever sobre a mãe: “Sinto-me quase feliz quando ela diz que está a sofrer” (271). Guibert surge, também e mais uma vez, como que ocupando o lado lunar ou, para usar uma analogia mais fotográfica, “o negativo” de um “protocolo compassional” que pauta a relação do escritor com o tema da senescência de sua mãe. E a maneira como tantas vezes Guibert confessa o ódio dirigido aos pais, em particular, à mãe, é como que um acto de violência verdadeiramente estruturante dentro do fluxo acintoso da sua escrita. Por exemplo, refere-se ao pai, à mãe e à irmã, em *La mort propagande*, quando dispara: “estes corpos que detesto” (Guibert 2020, 39).

Este amor/ódio (auto-ficcionalizado? Sim, mas mesmo assim deveras violento) sentido pelos pais, figuras de *autoridade* na sua vida, permite-nos encarar o tema da autoria em articulação com a ideia quase paternal ou maternal de autoridade na escrita e na fotografia. Como podemos caracterizar o estilo de Guibert? Dir-se-ia que se consubstancia numa escrita fotográfica realizada em movimento de vai-e-vem, entre a vida e a morte, sempre *com e para* a morte, desde logo, a morte física, corpórea, do próprio autor, para quem, como escreveu na primeira página de *La mort propagande* em jeito de programa de trabalho, “o meu corpo é um laboratório” (Guibert 2020, 27). A violência que inflige a esse corpo, também infligirá aos outros, sendo o principal outro a mãe (ou o pai) ou o(s) seu(s) corpo(s).

Resulta daqui, de toda esta experimentação com as várias escritas, da literatura, da fotografia e da própria árvore genealógica, um corpo desvelado/velado, violado e violador de onde advém, forçosamente, uma ideia instável de autoria. Aqui, o escritor dilui-se no próprio acto de escrever ou a escrita ilumina-se num espaço dedicado à invenção e à recriação do autor e do leitor, pretendendo-se induzir uma leitura

activa que assuma um “corpo” em diálogo ou em reação à palavra mais crua e cruel e ao mundo (sentimental). O famoso texto de Barthes «La Mort de l’auteur», publicado na revista *Manteia*, n.º 5, em 1968 (coligido na edição americana *Image Music Text*), e que deu algum brado e suscitou muitas interpretações precipitadas, merece ser trazido à colação. Não se trata, claro, de contrariar uma certa ideia de autoria como reflexo de uma produção artística pessoal ou “do íntimo”, mas de propiciar na escrita um espaço de encontro, o mais directo e frontal, com o leitor. É uma escrita participada, digamos assim, em que o autor – quem ele é, quem julga ser ou o que se propõe ser – importa pouco, porquanto o que mais importa é o corpo da sua escrita, para quem o “eu” é uma espécie de objecto de estudo ou uma personagem. Escrever sobre o “eu” de maneira quase desafectada, quase “neutral”, para usar um conceito caro a Barthes – esta parece ser a proposta que encerra *La chambre claire*. E também parece ser a proposta que molda *L’image fantôme*.

Cada autor, Guibert ou Barthes, constitui-se numa “outridade” mediante um contacto revelador com a fotografia, revelação não do “eu” mas de uma linguagem do “eu”. Por outras palavras, contacto revelador com a fotografia, uma fotografia não perfeita ou canónica (“banal”, como aquela que Guibert quis tirar a Barthes e a sua mãe, já lá vamos), ou, como sublinha Guibert (1999, 194) na sua crítica a *La chambre claire*, “uma fotografia que deixa o texto passar”... E “onde só a linguagem actua, ‘se performatiza’, e não o ‘eu’”, sublinha Barthes (1993, 143) no dito ensaio.

O texto da imagem, esse *événement*, permite sempre aceder ao “eu como um outro”. É assim em Guibert, é assim em Barthes. Trata-se, enfim, de uma forma de aniquilar, se não total, pelo menos parcialmente, a presença do autor numa escrita pessoal mas profundamente anti-narcisista. Pois é uma escrita adversativa: “contra o eu”, aspirando ao lado de lá da morte, esse “grande outro”. Se virmos o Guibert-escritor-narrador-personagem como um sequestrador, por exemplo, ao jeito da personagem de Terence Stamp em *The Collector* (1965), de William Wyler, dir-se-ia que, independentemente de lhe chegar ou não o dinheiro do resgate, ele não deixará ninguém vivo no final. Nem ele mesmo. “Fantasia da desapareição: já que ninguém me quer raptar, eu rapto-me a mim mesmo”, sentenciou no seu diário (Guibert 2014, 298).

Há um momento de captura (ou rapto) da imagem, em *L’image fantôme*, que constitui a mais perfeita assunção da ligação umbilical a *La chambre claire*, lançado um ano antes, em 1980 – nesse mesmo ano, Barthes morre, após ter sido atropelado por um carro em Paris (evitamos aqui a especulação acerca de ter sido não um acidente mas suicídio). Demoremo-nos um pouco na história de Guibert sobre Roland Barthes, “o escritor”, e a sua mãe, intitulada «A fotografia, o mais perto possível da morte», título que nos remete tanto para Robert Capa como para La Rochefoucauld, ao ensaiar a possibilidade de uma proposta algo indecente contida no acto de fotografar mãe, filho e a Morte... *bem de perto*. Com efeito, para Barthes, toda a fotografia redundava numa forma “catastrófica” de inquirição do nosso lugar do mundo: “Porque é que vivo *aqui e agora*?” A pergunta tão inquietante quanto mobilizadora vem de Jean Narboni (2015, 104) numa releitura, particularmente assombrada pelo fantasma do cinema, de *La chambre claire*. Assim, o acto fotográfico constitui, para Barthes e para Guibert – ou, acima de tudo, para *Guibert face a Barthes* –, uma qualquer

forma de violência. Fotografar o filósofo com a sua mãe implicaria, por isso, uma negociação muito susceptível de falhar. Descreve, enfim, Guibert (2023, 171):

Um dia, escrevi-lhe uma carta para lhe dizer que queria fotografá-lo com a mãe, uma vez que era a ela que ele dedicava todo o seu tempo e o seu afecto, uma vez que era ali, em primeiro lugar, que se mantinha a forte relação. A fotografia podia ser simples e banal em si mesma (...) podia até ser tecnicamente falhada, mas em todo o caso seria forte. Era a fotografia, a única possível para mim, naquele momento, de R. B. Não tive resposta (...).

Continua: “Tive medo que aquela carta ficasse para sempre entre nós como uma mancha negra, um arrependimento, um passo em falso” (Guibert 2023, 172). Como se a mera pergunta tivesse, em certa medida, exposto, de maneira quase pornográfica, pelo menos para a sensibilidade barthesiana, um certo desejo, egoísta, imoral e necrótico, de fitar, de guardar e de se galvanizar, ou mesmo *de se excitar*, perante a possibilidade da morte iminente da mãe – a morte como tara, como fetiche, mas aqui era a morte de alguém que representava o mundo para Barthes.

Barthes não publica a imagem de sua mãe em *La chambre claire* precisamente por ela não representar nada além de um – como diria Siegfried Kracauer – amontoado de coisas num manequim oferecido ao consumo desatento de um qualquer *spectator*. Havia algo de sagrado – descobriu logo ali, Guibert, quer dizer, bem antes de *La chambre claire* – na imagem da mãe *para e em* Barthes – digamos que, para um bom estruturalista, ela, a mãe ou a sua imagem, era a trave-mestra da sua existência ou, enfim, “a estrutura principal” do seu trabalho de escritor.

Escreveu Guibert no seu diário, de maneira cifrada, como lhe era habitual, mas creio poder estar a referir-se a “B de Barthes”:

A suposição de uma transferência após a morte de B.: não seria o único destinatário, mas um destinatário transitório, entre outros: esta tarde trabalho no meu livro sobre fotografia e tenho momentos em que me sinto como que estando a ser levado, duplicado, habitado por algo que não é eu mesmo. (2014, 119)

O fantasma de Barthes possuindo o corpo de Guibert para gerar *L'image fantôme*? Não temos maneira de descodificar com máxima segurança. Mas o próprio Guibert, o escritor e a personagem, gostava de perspectivar uma segunda vinda ao mundo sob a forma de um fantasma que iria assombrar a vida e a escrita dos outros. É assinalável, a este respeito, a quantidade de obras que têm saído recentemente a prestar culto a Guibert. Aliás, neste particular, tanto o já citado *Hervé* como, de modo assinalável, *Fous d'Hervé*, livro coordenado e estruturado por Arnaud Genon, co-fundador do *website* herveguibert.net, propõem-se, sob a forma de uma série de muito candidas partilhas de histórias e de uma panóplia de correspondências epistolares, constituir uma espécie de “Internacional Guibertiana” ou, melhor, uma “Igreja Universal de Loucos por Guibert”. Guibert surge amiúde, nas páginas destes livros-mausoléus, como essa espécie de fantasma que ganha corpo no pensamento, nas imagens e na escrita de quem continua a sentir-se tocado por ele – um toque violento, intempestivo e belo. Presença que vive e sobrevive dentro de nós como uma singular voz matricial – mais maternal do que paternal – geradora de um sem número de imagens.

Referências

- Ayfre, Amédée. 2004. *Un cinéma spiritualiste*. Condé-sur-Noireau: Éditions du Cerf com Éditions Corlet.
- Barthes, Roland. 1987. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa: Edições 70 (1977).
- Barthes, Roland. 2009a. *Diário de Luto*. Lisboa: Edições 70 (1979).
- Barthes, Roland. 2008. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70 (1980).
- Barthes, Roland. 2009b. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70 (1982).
- Barthes, Roland. 1993. *Image Music Text*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers.
- Barthes, Roland. 2005. *The Neutral: Lecture Course at the College de France (1977-1978)*. Nova Iorque: Columbia University Press (2002).
- Bazin, André. 1992. *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte (1958).
- Genon, Arnaud. 2022. *Fous d'Hervé – Correspondance autour d'Hervé Guibert*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (PUL).
- Guibert, Hervé. 2023. *A Imagem Fantasma*. Lisboa: BCF (1981).
- Guibert, Hervé. 2022. *Mes parents*. Paris: Gallimard (1986).
- Guibert, Hervé. 1993. *Ao Amigo que não me Salvou a Vida*. Lisboa: Livros do Brasil (1990).
- Guibert, Hervé. 1991. *Le protocole compassionnel*. Paris: Gallimard.
- Guibert, Hervé. 1999. *La photo, inéluctablement: Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*. Paris: Gallimard.
- Guibert, Hervé. 2014. *The Mausoleum of Lovers: Journals 1976-1991*. Nova Iorque: Nightboat Books (2001).
- Guibert, Hervé. 2019. *Articles intrépides 1977-1985*. Paris: Gallimard (2008).
- Guibert, Hervé. 2020. *Written in Invisible Ink: Selected Stories*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Kracauer, Siegfried. 2014. "Photography (1927)". Em *The Past's Threshold: Essays on Photography*, edição de Philippe Despoix e Maria Zinfert, 27-44. Berlim-Zurique: Diaphanes (1927).
- Narboni, Jean. 2015. *La nuit sera noire et blanche: Barthes, La Chambre claire, le cinema*. Paris: Capricci/ Les Prairies Ordinaires.
- Ollier, Brigitte. 2010. *Hervé*. Paris: Filigranes Éditions.
- Schrader, Paul. 2023. *O Estilo Transcendental no Cinema – Ozu, Bresson, Dreyer*. Lisboa: Edições 70 (1972).
- Sontag, Susan. 2009. *Styles of Radical Will*. Londres: Penguin Books (1969).

Luís Mendonça doutorou-se em Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) com uma tese publicada em 2017 pelas Edições Colibri, *Fotografia e Cinema Moderno: Os Cineastas Amadores do Pós-Guerra*. Publicou mais recentemente *Majestosa Imobilidade: Contributo para uma Teoria do Fotografia* pelas Edições 70 e (em regime de co-autoria) *O Cinema das Palavras: Entrevistas À pala de Walsh* pela Linha de Sombra. É co-editor do *website À Pala de Walsh* e Professor Auxiliar Convidado na NOVA FCSH. Deu aulas na ESTC, na Universidade Lusófona, no Instituto Português de Fotografia e no Atelier de Lisboa. É Assessor de Imprensa da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, onde desempenhou as funções de programador durante cerca de seis anos.

© 2025 Luís Mendonça

Licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).