

Organização

Márcia Arbex-Enrico

Letícia Campos de Resende

Júlia Carolina Arantes

A fotoliteratura em exposição



Fale/UFMG

Belo Horizonte

2025

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenação editorial e administrativa

Emilia Mendes

Comissão editorial

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Beatriz Cristeli do Vale

Diagramação

Alice Mendes

Fellipe Carneiro

Revisão de provas

Alice Mendes

Ana Rafaela de Sena

Fellipe Carneiro

ISBN

978-85-7758-380-5 (digital)

978-85-7758-380-5 (impresso)

Endereço para correspondência

Labed – Laboratório de Edição

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

1º andar

31270-901

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: <https://labed-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: [@labed_ufmg](https://www.instagram.com/labed_ufmg)

Sumário

5 Apresentação

Fantasmagorias da fotografia

13 Fotografias não reveladas

Ana Cláudia Dias Rufino

29 Entre a inexistência e o ocultamento: um estudo sobre fotografias não tiradas

Ícaro Moreno Ramos

41 A fotografia do esgotamento e do eco em *Dentes negros*, de André de Leones

Leonardo José Rodrigues

Imagens do “eu”

59 Escrever como uma câmera: Drummond e as imagens

Pedro Rena

75 *O amante: a fotografia, a escrita, a vida*

Rafaela Faria Vianna

86 Fotografia, uso e aura em *L’Usage de la photo*, de Annie Ernaux

Leticia Campos de Resende

Arquivos fotoliterários

- 103** **Presença e ausência da fotografia na obra *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela**

Gabriela Sá

- 120** **Jogos dialéticos em *Suite Vénitienne*, de Sophie Calle**

Taciana Borges Lemos

- 129** **Foto da *photo***

Patrícia Borges Chavda

Retratos de guerra

- 143** **Imagens do horror em *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald**

Júlia Carolina Arantes

- 157** **A Guerra de Biafra pela lente da literatura: leituras fotoliterárias de Adichie e Forsyth**

Ana Clara Velloso Borges Pereira

- 167** ***Los escogidos*: luto através de palavra e fotografia na obra de Patricia Nieto**

Guilherme Araújo dos Santos

- 185** **Sobre os autores**

Apresentação

Troupe de vaga-lumes avisados. Vaga-lumes ocupados com seu lampejo intermitente, sobrevoando a baixa altitude os desvarios dos corações e das mentes do tempo contemporâneo. Tic-tac mudo dos vaga-lumes errantes, pequenas faíscas breves [...], com o acréscimo de um motor que fará do olhar atento uma salmodia de luz, clique, de luz, clique, de luz, clique etc.

Denis Roche¹

Três narrativas chamam particularmente nossa atenção pela retomada de uma mesma imagem: os vaga-lumes. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman utiliza a metáfora para afirmar a potência das pequenas luzes – *luciole* – diante da grande luz da sociedade do espetáculo, luzinhas intermitentes que formam comunidade para dar uma resposta de resistência ao pessimismo moderno. O filósofo parte do relato de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes – “sinais humanos da inocência aniquilados pela noite [...] do fascismo triunfante”² –, o que revela o alcance político e histórico dessa questão, para ambos. A imagem dos *luciole* é ainda central para o poeta-fotógrafo Denis Roche que, em *La Disparition des lucioles: (réflexions sur l’acte photographique)*, mostra o quanto a experiência dos vaga-lumes, comparados a um bando de fotógrafos, como diz a epígrafe acima, pode revelar que, na verdade, eles não desaparecem, apenas se vão, para longe de nossa vista, deixando aqueles que os veem maravilhados com suas luzes intermitentes e errantes.

Essa rede de narrativas – que convergem para a interrogação do ato fotográfico – são como as “malhas de [uma] linhagem da qual cada

¹ ROCHE. *La Disparition des lucioles: (réflexions sur l’acte photographique)*, p. 149. Tradução própria. No original: “Troupe de lucioles averties. Lucioles occupées à leur éclairage intermittent, survolant à basse altitude les égarements des cœurs et des esprits du temps contemporain. Tic-tac muet des lucioles vagabondes, petits éclairages brefs [...], avec adjonction d’un moteur qui fera du regard attentif une psalmodie de lumière, clic-clac, de lumière, clic-clac, de lumière, clic-clac, etc.”

² PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 26.

um é um ponto do crochê”³, para retomar Jean-Luc Nancy, ao tratar da palavra “imagem” em sua dimensão de ausência. É desse tecido de narrativas – Pasolini, Barthes, Roche e Didi-Huberman – que surgem as interrogações sobre a literatura em sua relação com a fotografia, no prolongamento das discussões sobre a interação entre as artes e as mídias: quais as confluências entre a literatura e a fotografia? Como a literatura é inspirada pela fotografia, ou vice-versa? A imagem fotográfica pode ser um mediador para o escritor ou um modelo de escrita? Haveria uma escrita “do” fotográfico? Como a fotografia, enquanto imagem, “apresenta a ausência”?⁴

Tal é o ponto de partida para apresentarmos os ensaios reunidos neste volume, organizado com os trabalhos elaborados por discentes do Seminário Literatura e Fotografia, ofertado pela profa. Márcia Arbex-Enrico no primeiro semestre de 2022, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Poslit – UFMG. O seminário visava discutir as relações entre a literatura e a fotografia, a partir da leitura de um *corpus* teórico pertinente ao assunto, bem como de um *corpus* literário, cada vez mais extenso, em que se observa a porosidade das fronteiras entre a escrita e a imagem, o visível e o legível. Partimos da constatação, com Jean-Pierre Montier, da existência de um “território fotoliterário”⁵, que compreende tanto as produções ilustradas por fotografias quanto aquelas em que as imagens estão ausentes em sua materialidade. Os ensaios que compõem este volume foram desenvolvidos a partir da bibliografia teórica do curso, mas têm como objeto de estudo escritores, poetas ou obras selecionados pelos autores dos ensaios – uma contribuição significativa para a ampliação do *corpus* literário desse “território fotoliterário”.

E, assim como há uma transversalidade nas relações entre imagem e escrita que povoam esse território, os artigos desta coletânea, a seu modo, também se conectam transversalmente entre si, tanto por um referencial teórico comum, explicado não apenas pela disciplina de que os artigos resultam, senão pela própria bibliografia basilar dos estudos fotoliterários, quanto por certas tendências gerais da literatura contemporânea, objeto de análise da maioria dos textos aqui reunidos. Apesar

³ NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

⁴ NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

⁵ MONTIER. *De la photolittérature*.

dos ecos entre artigos, cada um deles mantém sua singularidade temática, analítica, estilística e, num caso em particular (ao experimentar com o próprio gênero “artigo acadêmico”), genérica. Portanto, foi pensando nas diferenças e nos diálogos entre os textos que se chegou à divisão em quatro partes aqui proposta.

A primeira parte, “Fantasmagorias da fotografia”, reúne artigos cujo tema, embora comum e transversal a quase todos os textos que virão a seguir, ganha centralidade e relevo maior: as relações entre fotografia e ausência. O artigo de Ana Cláudia Dias Rufino oferece-nos uma reflexão sobre o conceito de “imagem fantasma”, de Hervé Guibert, posto em diálogo com o episódio do jardim de inverno do clássico barthesiano, *A câmara clara*. Em seguida, Ícaro Moreno Ramos oferece uma leitura de *Photographs Not Taken*, coletânea de fotos inexistentes, apenas descritas por seus fotógrafos *de facto* ou em potencial. Por fim, Leonardo José Rodrigues, a partir do romance *Dentes negros*, de André de Leones, ressalta a dimensão fantasmagórica da fotografia, bem como o aparentemente contraditório efeito de apagamento e esvaziamento operado pela foto em relação ao objeto fotografado.

A segunda parte, “Imagens do ‘eu’”, dedicada às relações entre escritas de si, memória e fotografia, começa com um estudo da poética da visualidade na obra de Carlos Drummond de Andrade, empreendido por Pedro Rena, que destaca a evocação da infância e do passado em poemas drummondianos nos quais a metáfora da fotografia, por meio da composição de éfrases, por exemplo, compõe imagens da memória. Em seguida, dando um salto à França do fim do século XX, Rafaela Faria Vianna nos conduz por uma leitura de *O amante*, de Marguerite Duras, investigando em que medida a imagem – e, no caso da obra de Duras, a fotografia criada pela escrita, também de modo ecrástico – serve de mecanismo desencadeador da escrita e da produção da imagem de si. Para terminar essa segunda parte, sem nos distanciarmos muito de Duras, chega-se à obra *L’Usage de la photo*, de Annie Ernaux e Marc Marie, a partir da qual Letícia Campos de Resende busca compreender como o conceito de “aura”, em relação com a noção de “uso” proposta desde o título da obra ernausiana, conflui para o jogo de apagamento e constituição do “eu” autobiográfico.

Os artigos que compõem a terceira parte, “Arquivos fotoliterários”, ressaltam o potencial arquivístico da literatura e da fotografia. Essa questão é explorada por Gabriela Sá, que analisa a recriação do arquivo do artista e escritor Acácio Nobre em *A coleção privada de Acácio Nobre*, de autoria da também artista e escritora Patrícia Portela. Sophie Calle e seus livros-performance são o tema do artigo de Taciana Borges Lemos, que, em sua análise de *Suite Vénitienne*, chama atenção para as tensões e os jogos entre realidade e ficção na escrita de Calle. Encerrando a *mise en scène* do arquivo realizada por cada uma das obras que compõem essa terceira parte, apresenta-se um último trabalho que, em si mesmo, põe em cena, além de um arquivo, a própria autora do texto, Patrícia Borges Chavda, que, ao fotografar, reflete sobre contos e fotografias de lombadas de livros combinados nas prateleiras de uma biblioteca.

À guisa de encerramento, a quarta parte, intitulada “Retratos de guerra”, é composta por três artigos que analisam a fotografia e a literatura como meios de problematização e registro – ficcional ou histórico – de conflitos armados e guerras civis, lidando especificamente com as implicações e consequências desses acontecimentos na produção artística. Abrimos a seção, de forma muito apropriada, com o artigo de Júlia Carolina Arantes que, por meio de uma leitura do ensaio “Guerra aérea e literatura”, de W. G. Sebald, trata das consequências da Segunda Guerra Mundial na produção literária europeia do século XX. Os dois trabalhos seguintes nos convidam precisamente a pensar, na linha de Sebald, a constituição de representações da guerra a posteriori, embora se possa tratar, nos casos das obras jornalísticas analisadas, de registros capturados no decorrer de diferentes confrontos. É o que mostram, de um lado, Ana Clara Velloso Borges Pereira, que analisa duas obras, *Meio sol amarelo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, e *A história de Biafra*, de Frederick Forsyth, explorando as diferentes representações da guerra civil nigeriana, e, de outro lado, Guilherme Araújo dos Santos, que, lançando luz sobre a América Latina, especificamente sobre o conflito armado na Colômbia, debruça-se sobre *Los escogidos*, de Patricia Nieto.

O que nos importa ressaltar, antes que esta apresentação dê lugar à leitura dos artigos propriamente ditos, para além das características comuns que ligam, através de distâncias espaciais, mas em períodos

históricos muito próximos, produções literárias e culturais distintas, são as possíveis contribuições dos artigos para o campo de análise de produções artísticas fotoliterárias. Além de visar a ampliação do território fotoliterário acima referido e seu escopo teórico, colocar a *Fotoliteratura em exposição* significa envolver-se nessa rede de narrativas sobre os vaga-lumes, acrescentar um ponto na malha dessa linhagem que faz do ato fotográfico um gesto estético que ilumina, ainda que num sobrevoo intermitente, o tempo contemporâneo.

Márcia Arbex-Enrico

Letícia Campos de Resende

Júlia Carolina Arantes

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre (org.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 21-43.

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

ROCHE, Denis. *La Disparition des lucioles: (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Éditions de l'étoile, 1982.

Fantasmagorias da fotografia

Fotografias não reveladas

Ana Cláudia Dias Rufino

Introdução

Hervé Guibert nasceu em 14 de dezembro de 1955, foi escritor, jornalista e também fotógrafo. Esteve cercado pela grande intelectualidade francesa de sua época, era amigo íntimo de Michel Foucault e trocou muitas cartas com Roland Barthes. Altamente influenciado por Barthes, Guibert tem uma escrita marcada pela intertextualidade, além de propor uma tensão entre o real e o ficcional, criando uma estética muito particular.

Neste ensaio proponho um diálogo entre Hervé Guibert e Roland Barthes. Apresento aqui uma leitura livre e pessoal dos textos: *A câmara clara*, de Roland Barthes e *A imagem fantasma*, de Hervé Guibert; me debruçando mais atentamente em dois temas presentes nas obras: a figura da mãe (e a conseqüente ausência/morte do pai) e a ausência da fotografia (ainda que os textos estejam inseridos na fotoliteratura).

A verdadeira fotografia

Hervé Guibert em *A imagem fantasma* nos conta a história (não sabemos se fictícia ou real) de quando, aos dezoito anos, resolveu tirar uma foto da mãe. O narrador relata que já tinha tirado várias fotos da mãe, mas nenhuma dessas fotografias dizia “da relação que poderiam ter, do apego que sentia por ela”¹. A ideia era tirar uma fotografia real, uma fotografia que melhor captasse a “verdade” sobre sua mãe.

¹ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1.

Em *A câmara clara* (que tem o interessante subtítulo *nota sobre a fotografia*), Roland Barthes desenvolve uma investigação sobre a fotografia e a relação desta com aquele que contempla uma foto ou é fotografado. O livro foi escrito em um momento conturbado da vida de Barthes, enquanto ele ainda estava de luto por sua mãe, que tinha falecido há pouco tempo. O livro, portanto, não deixou também de ser uma espécie de elogio à mãe, uma vez que sua ausência/presença se dá por todo o livro. Barthes relata que, após a morte da mãe, passou a estar em busca da “imagem verdadeira” dela, que infelizmente parece não ter sido “captada” em nenhuma das fotografias que ele tinha:

Essas fotos que eu tinha dela, eu não podia sequer dizer que gostava delas: não me punha a contemplá-las, não mergulhava nelas. Eu as percorria, mas nenhuma me parecia verdadeiramente “boa”².

A única imagem que será considerada “definitiva” só foi registrada em uma fotografia de infância, em que a mãe tinha provavelmente quatro anos. Para Barthes, nenhuma outra foto captou a completude de sua mãe, “o deslumbramento de sua verdade”³ como a foto do Jardim de Inverno.

Essa Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que Schumann escreveu antes de soçobrar, esse primeiro *Canto da Aurora*, que se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte; eu só poderia falar dessa harmonia através de uma sequência infinita de adjetivos; economizo-os, persuadido, porém, de que essa fotografia reuniu todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe⁴.

Percebemos pela citação acima que o encontro com essa fotografia foi para Barthes também como uma espécie de acalanto para sua dor e seu luto. A fotografia resgatou a imagem da mãe, a fez sobreviver mesmo após a morte. Em um dado momento do livro, Barthes questiona o que teria acontecido se ele não tivesse essa foto ou se o tal fotógrafo do interior não tivesse tirado essa foto de sua mãe.

Aplicado a quem amamos, esse risco é dilacerante: posso, por toda a vida, ficar privado da “imagem verdadeira”. Já que nem Nadar nem Avedon fotografaram minha mãe, a sobrevida dessa imagem

² BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 96.

³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 152.

⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 104-106.

deveu-se ao acaso de uma foto tirada por um fotógrafo do interior, que, mediador indiferente, ele próprio morto depois, não sabia que o que ele fixava era a verdade – a verdade para mim⁵.

Para ele, a imagem verdadeira da mãe só conseguiu ser eternizada naquela foto do Jardim de Inverno; mas corre-se o risco de tal imagem ser perdida para sempre, de ela nunca existir. Afinal quantas fotos tiramos, e quantas fotos realmente captam o nosso eu real? Nesse sentido, o texto de Hervé Guibert parece se ancorar nessa questão proposta por Barthes, e assim (retornando ao texto de Guibert) o narrador sai em busca da foto “verdadeira” da mãe.

Fotografia e literatura

É importante (e curioso) ressaltar que, assim como no texto de Barthes, o texto de Guibert não traz imagens fotográficas da mãe para ilustrar o texto ou o livro; ainda que Guibert, diferente de Barthes, tenha também uma carreira como fotógrafo, seu texto é puramente verbal. No entanto, toda a estrutura e a escolha de termos e palavras remetem ao imaginário fotográfico.

Como exemplo, em *A imagem fantasma* é constante o uso do termo “claro”: “naquele grande apartamento claro”⁶; “eu a conduzi até a sala, que estava banhada de luz”⁷; “Tiveram que deixar essa grande sala clara”⁸. Esse recurso sugere uma relação entre o apartamento (cenário em que ocorre todo o texto) e a própria ambientação da fotografia, no caso, a câmara clara, espaço técnico em que se escolhem e avaliam as fotografias. E, porque não, sugerindo também uma relação entre o texto de Guibert e o livro de Barthes, *A câmara clara*.

Alguns pesquisadores já desenvolveram em seus trabalhos a resolução de que uma obra, ainda que não tenha fotografias, pode sim ser considerada fotoliterária. Jean-Pierre Montier em seu texto “Da fotoliteratura” propõe a existência de um território literário que possibilita o relacionamento entre a

⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 162-163.

⁶ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1.

⁷ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

⁸ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

literatura e a fotografia; esse território, retomando o neologismo cunhado por Charles Grivel, ficou conhecido como “fotoliteratura”.

O conceito “fotoliteratura” designará o conjunto das produções que, dos anos 1840 até hoje, ataram a produção literária à imagem fotográfica, os processos de fabricação específicos que o caracterizam e os valores (semióticos, estéticos etc.) que ele infere. Trata-se materialmente de produções editoriais ilustradas de fotografias, mas também de obras nas quais o procedimento e o imaginário que lhes são associados (a exploração da ideia de “revelação”, a retórica da inversão em positivo/negativo, ou preto/branco, ou ainda a decomposição de descrições em equivalentes de instantâneos etc.) desempenham um papel estruturante⁹.

Ou seja, tais textos não necessariamente seriam compostos de fotografias, mas apresentariam uma estrutura fotográfica, um imaginário associado à fotografia. Em relação ao texto de Guibert, tal estrutura se apresenta (como mostramos anteriormente) na escolha de palavras do repertório fotográfico, mas também em todo o “saber fazer” do fotógrafo e na mecânica de construção do texto, que remete à fotografia.

Parece capital sustentar a ideia de que uma obra literária possa, sem ser editada com nenhuma fotografia, pertencer à fotoliteratura, uma vez que o processo ficcional – descritivo ou narrativo – que se desenvolve implica expressamente o tipo de relação com o “real” que é específico da fotografia, quer se trate de contestar seus poderes ou ainda de se inspirar neles, emulando-os ou transmitindo-os no campo da escrita¹⁰.

Vamos perceber que em *A imagem fantasma* são utilizados temas da análise fotográfica como forma de expressão textual. Toda a narrativa parece ser construída a partir da dinâmica e da experiência da fotografia analógica: a preparação do ambiente, a pose, a revelação, o imprevisto do resultado final. Serão também tratados alguns temas caros à pesquisa em fotografia, como a relação entre: fotógrafo e fotografado, fotografia e morte, fotografia e tempo, fotografia e realidade, fotografia e ficção.

⁹ MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

¹⁰ MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

A (não) ficção teórica de Guibert

Em *A imagem fantasma*, o narrador nos propõe três questões: 1) “não seria a morte de meu pai que eu queria colocar em cena?”¹¹; 2) “não era a sua própria execução que ela aguardava?”¹²; 3) “talvez, eu projetava minha própria imagem sobre aquela de minha mãe, e a imagem de meu desejo, o adolescente, não era também uma confiança que eu lhe fazia endossar?”¹³

Esses questionamentos serão aqui vinculados e reinterpretados em algumas propostas de leitura do texto. Para isso, desdobraremos cada uma das três questões acima nos seguintes termos: sobre a primeira questão (“não seria a morte de meu pai que eu queria colocar em cena?”), o narrador se propõe essa pergunta no momento em que, para tirar a foto da mãe, acredita ser necessário que o pai esteja ausente. “Retirar o pai de cena” era necessário, mas por quê? A “morte do pai” além de resgatar a estória de Édipo e toda a simbologia psicanalítica desenvolvida por Freud, também sugere no decorrer do texto uma escolha do narrador por ressaltar características da mãe que passariam a não ser mais uma “exigência”. Sem o pai, a mãe estaria “livre” para buscar a aparência mais “natural”, mais próxima à visão que o filho nutria dessa mulher. Retirar/matar o pai é também excluir essas “partes” da mãe de que ele não gosta e ressaltar outras partes. Portanto “colocar em cena a morte do pai” está intimamente ligado, no texto, a colocar em cena o desejo do filho. Tal questão nos leva à seguinte suposição: seria possível uma fenomenologia da fotografia a partir do desejo?

A segunda questão proposta por Guibert (“não era a sua própria execução que ela aguardava?”) está intimamente ligada à relação entre a fotografia e a morte. Analisaremos a preparação, a pose e a desapropriação de si no momento da foto para tentar responder à suposição: “A foto cria um outro?” E, por fim, respondendo à última questão proposta por Guibert a respeito do desejo do fotógrafo ao retirar uma fotografia (“talvez, eu projetava minha própria imagem sobre aquela de minha mãe, e a imagem de meu desejo, o adolescente, não era também uma confiança

¹¹ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

¹² GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1.

¹³ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

que eu lhe fazia endossar?”), falaremos sobre a fotografia como a criação, encenação de uma imagem ou de uma narrativa a desejo do próprio fotógrafo/narrador; sobre a relação entre a fotografia e o texto literário como arte de criação e ainda sobre o “isso foi”, característica definidora da fotografia, proposta por Barthes.

É possível uma fenomenologia da fotografia a partir do desejo?

Nas primeiras páginas de *A câmara clara*, Roland Barthes nos propõe uma questão: o que é a fotografia, e o que a distingue das outras formas de representação? Barthes chega à conclusão de que a fotografia se esquivava de ser definida exatamente pelo seu caráter de desordem:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana¹⁴.

A fotografia estaria então vinculada ao tempo passado, capturando um momento instantâneo que não mais se repetirá. Poderia assim comprovar um acontecimento passado, congelar o tempo ou ainda colocá-lo em suspensão, prolongando infinitamente o acontecido. Para Barthes, no entanto, a fotografia não sobrepassa para outra coisa, ela “reduz” o corpo para aquilo que foi capturado na foto, ou seja, ela também seria uma espécie de “seleção” do corpo ao acaso, em que uma particularidade é ressaltada como que por acidente. No disparo da câmera não é possível prever o que vai se “fixar” em imagem. Mas é fato que sempre se representará um real:

[...] um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento¹⁵.

Importante ressaltar que aqui Barthes não previa a manipulação de fotografias como vemos atualmente, em que é possível colocar uma

¹⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13.

¹⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 15.

pessoa ao lado de outra, mesmo que elas nunca tenham se encontrado, ou fazer modificações físicas em pessoas (até mesmo simulando a passagem de tempo para o passado ou para o futuro), entre outras possibilidades. Estamos falando de uma concepção de fotografia que se vincula ao real e ao referente, e não das fotografias artísticas ou manipuladas em computador.

Assim, ficando claro a que tipo de fotografia estamos nos referindo, a imobilidade do referente, ocasionada pela fotografia, é capaz de simular/representar vários conceitos: seja para uma "imobilidade amorosa", suspendendo e prolongando um momento/evento passado; seja uma "imobilidade fúnebre", ressaltando características negativas (ou pouco visíveis ou perceptivas a olho nu), contingentes do fotografado; ou ainda relembrando consistentemente a passagem do tempo, a mudança, a transformação e, involuntariamente, a chegada da morte.

A desordem da fotografia é então a sua contingência, mas tal característica não se restringe ao objeto (fotografado), esbarra também em seu produtor (fotógrafo). Barthes percebe que não tem como gostar de todas as fotos de um mesmo fotógrafo. A fotografia é obra do acaso, e esse acaso não cria uma estética própria do artista fotógrafo, "a fotografia é uma arte *pouco segura*"¹⁶.

Nesse sentido, Barthes percebe que a fotografia não se limita a uma estética ou a um estilo de artista. E se a fenomenologia da fotografia não está no objeto, ou no produtor, talvez, pudesse ser encontrada no receptor:

Minha fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o afeto; o afeto era o que eu não queria reduzir; sendo irredutível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto; mas seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia?¹⁷

Barthes, ao tentar compor uma fenomenologia da fotografia, se questiona se seria, então, possível desvendar o que é a fotografia baseando-se no sentimento, no "afeto", no desejo ou no luto.

Como Spectator [observador de fotos], eu só me interessava pela Fotografia por "sentimento"; eu queria aprofundá-la, não como uma

¹⁶ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 32. Grifos do original.

¹⁷ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 38.

questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso¹⁸.

E é exatamente nessa “ferida”, algo extremamente pessoal e subjetivo para o observador, que estará ancorado o contexto da análise da fotografia em Barthes. É a partir da “ferida” que ele chegará ao conceito de *punctum*: aquele detalhe que punge “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] esse acaso que, nela [na fotografia] me punge (mas também me mortifica, me fere)”¹⁹. Percebemos então com Barthes que para analisar a fotografia é necessária a intervenção pessoal, é necessário aceitar/ouvir o afeto e o subjetivo.

Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, de fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para compreendê-lo melhor, para conhecer sua verdade²⁰.

Nessa busca da melhor compreensão do rosto amado e também por desejo (afeto, ou ferida pungente?), voltando ao texto de Hervé Guibert, é que o narrador parte em busca da fotografia que irá revelar a “verdade” da mãe: “A fotografia é também uma prática amorosa”²¹, afirma o narrador no início do texto. Ele sabe que a figura da mãe está condicionada à presença do pai: “Meu pai proibia minha mãe de usar maquiagem, e também de tingir os cabelos”²². E constata que a “verdade” da imagem da mãe só será encontrada se esse pai sair de cena.

A primeira coisa que eu fiz foi evacuar meu pai do teatro onde a foto devia se produzir, expulsá-lo para que o olhar dela não passasse mais pelo dele, e por essa exigência de aparência, logo, de fato, para libertá-la momentaneamente de toda essa pressão acumulada durante mais de vinte anos e para que só restasse a convivência entre nós dois, uma convivência nova desembaraçada do marido e do pai, apenas uma mãe e seu filho²³.

Ao retirar o pai, a mãe ficará “disponível” a ser somente do filho. Nesse momento, o texto passa a contar com vários termos que remetem ao prazer erótico, sugerindo uma espécie de desejo sexual do filho pela

¹⁸ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 39.

¹⁹ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 46. Grifos do original.

²⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 148.

²¹ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1.

²² GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1.

²³ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 1-2.

mãe, o incesto, imagem tão cara à psicanálise de Freud: “luz suave e quente, penetrante”²⁴; “ela esperava ereta, mas sem nenhuma rigidez”²⁵.

Penso que naquele momento ela gozava dessa imagem dela mesma que eu, seu filho, lhe oferecia, e que fora capturada sem que meu pai soubesse. De fato, é isso: a imagem de uma mulher que goza, que ela não poderia jamais ter, censurada por seu marido, uma imagem proibida, e o prazer dela em relação a mim era tão mais forte na medida em que o interdito explodia²⁶.

A imagem de uma mãe que goza, que é quente, penetrante e ereta resgata a ideia de um desejo proibido, e a imagem que esse filho tem da mãe é de certa maneira proibida, uma vez que não é a imagem “existente” da mãe. Para o filho, retirar o pai e retirar os olhos do pai contribui para a retirada da máscara que envolve a mãe e a possível “revelação” de sua verdadeira imagem. Guiado por esse desejo, o filho acredita que essa verdade, esse “prazer”, só ele será capaz de proporcionar a ela.

Percebemos assim que Hervé Guibert, de certa maneira, propõe uma ampliação do conceito de Barthes, sugerindo que o desejo pessoal é o item fundamental que irá motivar (puncionar?) também a realização da fotografia e não apenas o observar a fotografia. Por meio de um jogo de palavras, podemos dizer que o narrador de Guibert, mais que interessado em “retratar” a mãe, estava em busca do seu *punctum*, da sua “verdade”, por meio do desejo mais interno, mais proibido. Barthes já havia sinalizado que somente sendo *spectator* isso era possível, que a fotografia escapa ao fotógrafo, mas o narrador de Guibert ainda buscava seu *punctum* na tentativa de captura dessa imagem. Voltaremos a isso posteriormente.

A fotografia cria um outro?

Em *A câmara clara*, Barthes propõe que: “Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro”²⁷. É no teatro que se cria uma cena, em que o ator “não é”, mas “aparenta ser”. Todo o teatro se dá pela constituição e crença nesse “fazer parecer ser”.

²⁴ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

²⁵ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

²⁶ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

²⁷ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 52.

Do mesmo modo, na fotografia: a preparação e a pose criam um espaço em que o “eu” (fotografado) passa a se tornar um “outro”, é um espaço de desapropriação de si como sujeito.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer²⁸.

Hervé Guibert, em *A imagem fantasma*, ao se propormos tirar uma fotografia da mãe, não quer tirar uma foto qualquer, mas uma foto “verdadeira”. Para isso sente a necessidade de retirar toda “máscara” que a mãe carrega. E faz com que a mãe, antes de ser fotografada, passe por um processo muito parecido com um ritual de purificação (ou embalsamamento?), em que retirará todos os objetos, será lavada e penteada:

Eu mesmo lavei seus cabelos [...] Eu havia experimentado vários vestidos antigos [...] toda a minha tentativa consistia em desnudá-la [...] Penteei durante bastante tempo seus cabelos [...] Eu passei em seu rosto um pouco de pó [...] Em seguida, eu a conduzi até a sala²⁹.

Nos trechos citados, vemos o interesse do narrador em desnudar a mãe, ou encontrar um ser “verdadeiro” e purificado, limpo não só da sujeira natural, mas de toda a censura do marido (que, como citamos anteriormente, ditava um jeito específico de usar o cabelo ou a maquiagem). No entanto, também constatamos uma certa condução impositiva desse narrador. Ele toma a iniciativa de conduzir todo o processo de “limpeza”, vestimenta da mãe, encenando como se dará a fotografia. Já a mãe, também passa por esse processo de forma passiva, sendo então levada e dominada durante essa encenação. A mãe é lavada, vestida, maquiada, penteada e conduzida.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência de morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro³⁰.

²⁸ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 22.

²⁹ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 2.

³⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 27. Grifo do original.

O narrador, como o pai, coloca a mãe nessa posição de objeto (espectro?). Criam a imagem dessa mulher levando em consideração apenas o que eles desejam, mas não vemos o que ela é, a imagem que ela quer de si. De certa maneira, vemos aqui encenada a ideia de que, na fotografia, o fotografado é conduzido, não tem domínio sobre o que acontecerá. A preparação para a fotografia, dita por Barthes e encenada por Guibert, não parece muito distante da preparação para a morte.

[...] não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriaram-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis³¹.

Desse modo, tanto para Barthes como para a personagem da mãe (sugerido no texto de Guibert), ser fotografado, se preparar para a fotografia, tem essa relação com a espera da execução, a espera da morte do seu eu para a encenação de um outro. A fotografia seria então a “revelação” de um outro, que não eu.

Retirar uma fotografia ou criar uma imagem

Em *A imagem fantasma*, após ter conseguido concretizar a sessão de fotos com a mãe, o narrador de Guibert passa para o próximo passo, a revelação das fotografias. No entanto, algo de misterioso acontece:

[...] ela não existia: vimos em transparência contra a luz azulada do banheiro, o negativo inteiro estava virgem, branco de ponta a ponta [...] eu tinha fotografado no vazio. Sem carregar, o instante essencial, perdido, sacrificado³².

Toda a sessão de fotografias não conseguiu concretizar sequer uma foto, todo o filme se perdeu. O narrador conturbado questiona o que pode ter acontecido, terá sido o pai que, ao ajudá-lo mesmo inconscientemente, acabou por prejudicar a sua criação? Terá sido ele mesmo que, por medo do pai, não queria concretizar seu ato transgressor? Mas era “preciso acreditar no óbvio: eu não tinha fixado direito o filme no

³¹ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 29.

³² GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

aparelho”³³. Fato é que a fotografia não existiu, não foi revelada. A face da verdade de sua mãe não se concretizou em fotografia.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes nos apresenta a ideia do “isso foi”, que seria a característica essencial da fotografia. Para o autor, nenhuma outra forma de representação conseguiu até então assegurar o passado de algum referente, apenas a fotografia consegue mostrar/concretizar essa certeza.

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 estrela³⁴.

Nesse sentido, a foto certifica, é uma forma diferente de comprovação de um fato. Voltando ao texto de Guibert, surge então o problema: não tendo a fotografia, como provar a existência daquela “face” da mãe?

Tanto para a minha mãe quanto para mim foi um instante de atordoamento, de dor, uma sensação de impotência, de fatalidade, de perda irremediável. Não era um incêndio que havia queimado todos os nossos pertences, nossas cartas íntimas, nossas fotografias de infância. Era quase como esse incêndio. Nem se pensou em refazer a sessão: ela era impossível³⁵.

A sessão-sonho se transformou em sessão-pesadelo. Não há fotos, não há comprovação da realidade do que aconteceu entre eles no passado. Ou seja, tal “não realização” nos sugere que a visão que o filho tem da mãe não é possível ser “revelada” (no duplo sentido da palavra); aquela visão, aquela imagem, não existe. O narrador de Guibert querendo encontrar seu *punctum* percebe que como fotógrafo isso é impossível, “a imagem não se revela”³⁶... Como falamos na seção anterior, Barthes já havia sinalizado que somente como *spectator* era possível ver e acessar o desejo, o *punctum*. É curioso que também aqui, mesmo na tentativa de ir contra Barthes, o narrador descobre (da pior maneira) que o fotógrafo não está de todo sob domínio de sua criação. Existem fotografias que não podem ser realizadas, algumas imagens só podem ser fantasmas.

³³ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

³⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 121.

³⁵ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

³⁶ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

No fim do texto, o pai convida o narrador a tirar novas fotos da mãe, e ele vê que, apenas como observador, através dos olhos da câmera, é que se atinge a “verdade” da mãe.

Nós três nos encontramos pela última vez nessa sala antes da mudança. No visor, o momento branco piscava com tanta frequência quanto a pequena luz vermelha indicando a boa intensidade, lancinante como uma pontada na barriga, e naquele momento o rosto de minha mãe, ao contrário, relaxou extraordinariamente, revoltou-se, retomou milagrosamente a atitude que eu lhe havia intimado na ocasião da primeira sessão de fotos. Através do visor, no espaço de um instante, minha mãe voltou a ser bela. Pareceu-me que ela tentava passar uma mensagem de sua tristeza³⁷.

A fotografia não há, mas há “outra coisa”. Ao observar a mãe, o narrador percebe que a imagem que ele cria dela ainda, de certa forma, se mantém quando ele a vê através da câmera. Como *spectator*, essa imagem existe. Ela existe, só não consegue ser “capturada” e “revelada”.

Portanto, este texto não terá ilustração, apenas um esboço de película virgem. E o texto não teria sido se a imagem tivesse sido tirada. A imagem estaria, aqui, diante de mim, provavelmente emoldurada, perfeita e falsa, irreal, mais ainda do que uma foto de juventude: a prova, o delito de uma prática quase diabólica. Mais do que um truque de magia ou de prestidigitação: uma máquina para parar o tempo. Pois este texto é o desespero da imagem, e pior do que uma imagem borrada ou velada: uma imagem fantasma...³⁸

O que o narrador nos declara é que só foi possível ter o texto, pois não há a fotografia. A não realização da foto fez surgir o texto, e com o texto veio também a reflexão sobre o tema do que a foto teria sido. Não existe a foto, mas é possível falar/escrever sobre a não existência da foto e sobre a existência de uma “imagem”. Não há a fotografia, mas há o texto. Ou melhor, a fotografia é impossível, mas é possível o texto.

No trecho citado acima, o narrador parece propor ainda uma comparação entre a fotografia e o texto/literatura. A fotografia fornece detalhes, está intimamente ligada à realidade, ela traz uma certeza soberana, o “isso foi”. O que para o narrador seria um problema, já que seria a prova de concretização de seu incesto, sua visão deturpada da mãe, o delito concretizado.

³⁷ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 3.

³⁸ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 4.

Diferente da fotografia, o texto resgata também aquilo que “não foi”, ele se propõe à reflexão, mesmo que esteja intimamente ligado à ficção. O texto é o “desespero da imagem”, pois é a possibilidade de dar conta do invisível e do impossível. No texto, o imaginário não está distante do real, ele é possível de se concretizar em uma imagem, até mesmo em uma imagem não revelada, em uma “imagem fantasma”.

Conclusão

Observamos neste ensaio que o texto de Guibert, ainda que não traga fotografias, está inserido no contexto da fotoliteratura, uma vez que apresenta não só os termos e o vocabulário do âmbito fotográfico, como propõe em sua estrutura uma conceituação do que é a fotografia. Esses conceitos nos pareceram intimamente ligados aos conceitos empregados por Roland Barthes em *A câmara clara*, principalmente a relação entre a fotografia, o desejo e a morte. Além disso, os dois textos expõem uma relação complexa desses narradores com a mãe, e, ainda que usem como tema as fotografias da mãe, nenhum dos dois insere tais fotos nos textos.

No entanto, enquanto Hervé Guibert nos relata sobre a impossibilidade de “revelação” de uma fotografia “verdadeira” da mãe, e nos deixa questões irresolúveis, como: por que a foto não se revela? Somente ele via a mãe dessa forma? A imagem da mãe que ele vê realmente existe ou é uma ilusão? A mãe compactua com essa visão como ele a percebe ou é alheia a isso? Que imagem da mãe é revelada? Roland Barthes nos confia sobre a existência de uma única foto que teria sido capaz de captar essa essência verdadeira da mãe (será mesmo uma foto real?). Tal foto foi retirada quando a mãe era criança, portanto nos fala da falta de uma fotografia “verdadeira” da mãe enquanto adulta, e nos deixa outras questões irresolúveis, como: por que não é possível encontrar uma foto da mãe adulta (e, portanto, no momento em que já era mãe) que contenha essa imagem verdadeira? Por que apenas na infância essa essência foi captada? Por que aquela foto, o que ela tem de especial? Se Barthes, por razões óbvias, não conheceu a mãe quando esta era criança, como pôde ele encontrar a essência dela numa foto de sua infância?

Outra diferença importante entre os textos é que, enquanto Hervé Guibert não nos disponibiliza a fotografia da mãe porque esta não se

“revelou” (ou não se revela), Roland Barthes escolhe não nos mostrar a fotografia, criando apenas uma expectativa de sua existência, importância e especificidade. Porém, nos dois textos a morte da mãe parece envolver toda a narrativa, uma morte simbólica pela fotografia em Guibert; uma morte real em Barthes. No entanto, todas as duas mortes são como feridas que pungem e resultam na ausência, no texto, da foto.

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*. [...] No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos [...] A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro³⁹.

Nesse sentido, é possível ver uma fotografia ainda que ela não exista; é possível lembrar, evocar, falar sobre uma fotografia, descrevê-la ou imaginá-la, e tudo isso nos possibilita uma experiência com a imagem para além dos olhos. Ao fazer a imagem falar, revela-se o *punctum* e o desejo para com o referente, revela-se a capacidade de sentir e criar imagens, ainda que tais imagens não sejam ou não possam ser “reveladas”.

Referências

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

GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. Tradução parcial de Márcia Arbex.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. Transações fotoliterárias: do que se ocupam os estudos sobre a fotoliteratura? In: SOUSA, Douglas de; LIMA, Wanderson (org.). *Literatura, cinema e outras artes*: teoria, influências e processos de criação. Teresina: Editora Elã, 2021.

MONTIER, Jean-Pierre. *Da fotoliteratura*. Tradução de Márcia Arbex-Enrico e Pedro Gomes Dias Brito. Belo Horizonte: Relicário, 2025. No prelo.

³⁹ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 83-84.

Entre a inexistência e o ocultamento: um estudo sobre fotografias não tiradas

Ícaro Moreno Ramos

Todos os dias eu tiro pelo menos duas fotos imaginárias entre meu polegar e meu indicador.

Alessandra Sanguinetti¹

Talvez esses outros momentos também sejam transformados, mas em outro tipo de fotografia – talvez sejam fotografias que foram guardadas, em vez de tiradas.

Aaron Schuman²

Um livro de fotografia bastante peculiar nos interessa: publicado há dez anos pela editora Daylight, *Photographs Not Taken* é um conjunto de textos de renomados fotógrafos – anglófonos, geralmente – em torno das fotografias que por eles não foram tiradas. É um livro de fotografias, portanto, mas sem aquilo que em geral se espera deles: fotografias. O idealizador e editor do projeto, Will Steacy, decide transformá-lo em uma publicação quando, ao compartilhar alguns desses textos com colaboradores, percebe que o material tinha viralizado na internet. “Eu acordei em [Las] Vegas depois de uma sessão de fotos, tomei um café, enviei o email [com os textos], fui para o aeroporto e peguei um avião. Quando cheguei em Nova Iorque naquela noite, minha caixa de entrada estava inundada de emails.”³ O resultado final reúne a considerável quantia de 62 autores, cujas experiências fotográficas não têm como vetor a apresentação impressa das imagens.

O projeto, por mais *sui generis* que pareça, tem uma profunda conexão com o pensamento de sua época, seja pelo seu aspecto

¹ SANGUINETTI. Alessandra Sanguinetti, não paginado. Tradução minha. No original: “Every day I take at least two imaginary pictures between my thumb and forefinger”.

² SCHUMAN. Aaron Schuman, não paginado. Tradução minha. No original: “Perhaps these other moments are transformed as well, but into another kind of photograph – perhaps they are photographs that have been kept, rather than taken”.

³ STEACY *apud* BROOK. *Must Read: The Photographs That Got Away From Famous Shooters*, não paginado. Tradução minha. No original: “I woke up in Vegas after a shoot, had a cup of coffee, sent the e-mail out, went to the airport, and got on a plane. When I arrived back in New York that evening my inbox was flooded with e-mails”.

“fotográfico”, isto é, pelo modo como suas ideias se assemelham a outras propostas de artistas e fotógrafos do início do século XXI, seja pelo seu aspecto “literário”: o modo como a textualidade é convocada pelos fotógrafos na falta das imagens. Em que se pese aquele primeiro aspecto, podemos citar aqui, dentre outros exemplos possíveis, a longa série de ensaios, fóruns e mesas de debate criados no âmbito acadêmico europeu entre 2007 e 2008 que culminou na publicação do volume *Words Without Pictures*, organizado pela curadora Charlotte Cotton e pelo artista Alex Klein. Para Lyle Rexer, autor que introduz *Photographs Not Taken*, as “anedotas” coletadas por Steacy inclusive “refletem um aspecto da crescente ‘crise’ da fotografia”⁴ – crise essa que ele atribui à ambivalência cada vez mais presente na função das imagens num mundo saturado delas. Argumento esse que Rexer não baliza, mas que vários autores já haviam apresentado anteriormente, apontando inclusive para a necessidade de uma certa “ecologia das imagens”⁵.

No seu lado textual, digamos “literário”, o projeto pode ser conectado a toda uma tradição de produções escritas cujo “poder puramente literário” vem “do fato exclusivo de as fotografias estarem justamente ausentes”⁶. São produções textuais que incluem aquilo que um autor como Jean-Pierre Montier terá chamado de “imagens fantasmas”, no intuito de especificar um tipo de *topos* literário dentro de um perímetro que ele – ao tentar evitar a noção de “gênero” em literatura – cunhou como “território fotoliterário”⁷. Tais “imagens fantasmas” evidenciariam, para ele, um certo modo de transação fotoliterária cuja principal característica seria a ausência física das fotografias. Exemplos célebres aí estariam, tais como *A câmara clara*, de Roland Barthes, e *L’Image fantôme (A imagem fantasma)*, de Hervé Guibert, para citar aqui apenas dois dos exemplos trazidos por ele (e que especialmente nos interessam, como veremos adiante).

Mas como os fotógrafos adentram esse território? Como eles se permitem pensar essa imagem literária na ausência das fotografias

⁴ REXER *apud* STEACY. *Photographs Not Taken*, não paginado.

⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*; FONTCUBERTA. *Revista Studium*.

⁶ MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

⁷ MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

físicas/existentes? O que a produção fotoliterária advinda dessa considerável amostragem de 62 autores pode nos dizer sobre a fotografia e a literatura de nosso tempo? Ainda na introdução de *Photographs Not Taken*, Rexer tentará estabelecer uma tipologia para as “fotografias perdidas” (*missing pictures*) que aparecem no livro. São elas: 1) fotos que não poderiam ser feitas; 2) fotos que foram impedidas de serem feitas; 3) fotos que foram feitas, mas falharam; 4) fotos que quase foram feitas, mas foram abandonadas; 5) fotos que poderiam ter sido feitas, mas o fotógrafo abdica delas; 6) fotos que foram perdidas e se tornaram memórias antes de poderem ter sido tiradas; e 7) fotos tiradas de algo que na realidade eram sobre outra coisa completamente diferente que não poderia ser mostrada diretamente⁸.

Alguns sinais interessantes surgem da confrontação dessas categorias com um recenseamento mais detido dos textos. Em primeiro lugar, logo de partida já aparecem o que poderíamos chamar aqui de conflitos interseccionais, isto é, a percepção de que algumas das histórias contadas pelos fotógrafos podem muito bem aparecer em mais de uma ou duas categorias ao mesmo tempo. Isso se deve, provavelmente, ao fato de que algumas das categorias criadas por Rexer são marcadas mais pelas semelhanças que compartilham do que pelas diferenças que as separam. Em muitos momentos não há como discernir se um fotógrafo está contando a história de uma “imagem que quase foi tirada, mas acabou abandonada”, de uma “imagem que poderia ter sido feita, mas dela o fotógrafo abdica”, ou de uma “imagem que foi perdida e se tornou memória antes de poder ser tirada”.

Em casos como, por exemplo, o de Sylvia Plachy⁹, em que o encontro com um sobrevivente da queda das torres do *World Trade Center* – em choque e cuja pele negra estava coberta com um pó branco – produziu uma hesitação seguida de um arrependimento pelo instante perdido,

⁸ REXER *apud* STEACY. *Photographs Not Taken*, não paginado. As categorias, no original, são assim descritas: “pictures that could not be taken, pictures that were prevented from being taken, pictures that were taken and failed, pictures that were almost taken but abandoned, pictures that might have been taken but were renounced, pictures that were missed and became memories before they could be taken, and of course pictures that were taken of one thing and were really about something entirely different that could not be shown directly.”

⁹ PLACHY. Sylvia Plachy, não paginado.

certamente não podemos falar em abdicação ou renúncia. Mas muitos são os casos em que, ao final da experiência, o fotógrafo percebe que o melhor era que aquela imagem perdida realmente permanecesse como memória (casos, por exemplo, de Elinor Carucci, Nadav Kander, Deana Lawson, Eirik Johnson, Erika Larsen e Nina Berman). Ou seja, mesmo que uma imagem renunciada não seja uma imagem perdida, todas elas, se apresentadas como relatos, são formações de memórias. E, além do mais, uma imagem abandonada, mas quase tirada, beira a equivalência de uma imagem renunciada que poderia ter sido feita. E isso para apresentar apenas uma pequena rede de problemas interseccionais.

Pode-se responder que não há problema algum nessas grandes interseções no interior das categorias do autor. Mas aqui é preciso notar que quaisquer categorias apresentadas só nos são úteis na medida inversamente proporcional ao tamanho do vazamento em suas interseções. Se não, por que apresentá-las, afinal? Em todo caso, outros problemas poderiam vir do fato de que há ainda textos que poderiam configurar novas categorias, como os de Kelli Connell, Jim Goldberg, David Maisel, Alessandra Sanguinetti e Aaron Schuman, que apresentam listas muito variadas de desejos de fotografias (no caso de Schuman até um sonho aparece!); como há também os textos de Tim Davis e Laurel Nakadate, que poderiam fundar uma seção específica de contos fantasiosos/com tom surrealista no interior desse seccionamento de Rexer. Ou até um Roger Ballen, por exemplo, que, ao contar a sua história, nem menciona a presença ou a ausência de sua câmera.

No entanto, é preciso reconhecer que, para nós, duas dessas categorias interessam especialmente: aquelas em que “não” aparecem as imagens “feitas” por quem quer que seja. Elas nos são importantes porque demarcam uma diferença no seio do projeto, qual seja, o não aparecimento de imagens que “foram feitas”. Em um dos casos, as imagens teriam sido feitas, mas alguma falha acaba acontecendo (é a terceira categoria de Rexer); em outro, a imagem foi, sim, “tirada” (*taken*): ela é uma imagem que existe no mundo físico, mas que foi clicada por outra pessoa. Sendo assim, ela instaura um deslocamento bastante interessante na proposição de Steacy ao indicar que uma

fotografia não tirada pode também ser uma fotografia não tirada... por mim mesmo (*not taken by me*).

Interessa notar que cada uma dessas duas categorias será representada no livro apenas uma vez. No primeiro caso, Alec Soth decide filmar (!) o momento em que ele e a esposa recebem de uma enfermeira a criança que tinham decidido adotar. Soth, um experiente fotodocumentarista, posiciona o tripé, enquadra a cena e aperta o botão de gravar. Porém, no instante em que os dois veem a criança, esquecem do equipamento: “[...] minha esposa grita de alegria, abre os braços e nós dois damos um passo para fora do quadro. O evento mais notável de nossa vida fora documentado apenas em áudio. Talvez o mistério só o tenha tornado mais significativo.”¹⁰

No segundo caso, Todd Hido traz à tona a lembrança de um evento infantil, do momento em que flagrou sua mãe, vestida com uma camisola rasgada e apenas uma meia, posando sugestivamente para o seu pai – que, ao chegar bêbado em casa, havia acordado os filhos. Hido nos conta que, anos mais tarde, teria reencontrado a imagem numa gaveta de tralhas e insignificâncias que a família guardava. Decidiu, então, roubar essa fotografia que ele não tirou, mas que se tornou “um portão de entrada desbotado”¹¹ para aquilo que ele considera o fazer do seu próprio trabalho.

Mas o que poderíamos retirar desses dados e percepções? Ora, em primeiro lugar, que há, notadamente, uma certa tendência no campo da fotografia contemporânea (em especial nos fotodocumentaristas anglófonos, que é o tipo mais presente no corpo do livro aqui estudado) em entender que uma fotografia não tirada deva ser sempre uma imagem cuja oportunidade (o deus grego do tempo oportuno, *Kairós*, chega a fazer algumas aparições) tenha sido perdida. Que uma fotografia não tirada tenda a ser sempre ou quase sempre uma falha no processo de captura de certo instante fugidivo que a justifique. Ou, ainda de outro modo: que ainda hoje, mesmo depois de passados cerca de setenta anos do lançamento de *Images à la Sauvette* (1952, *The Decisive Moment*, em inglês), de Henri

¹⁰ SOTH. Alec Soth, não paginado. Tradução minha. No original: “[...] my wife shrieks with joy, open her arms, and we both step out of the frame. The single most remarkable event of our life was documented only in audio. Perhaps the mystery only makes it more meaningful.”

¹¹ HIDO. Todd Hido, não paginado.

Cartier-Bresson – livro em que o fotógrafo francês funda sua famosa noção de “momento decisivo”¹² (aquele momento em que há um alinhamento harmonioso entre os vários elementos de uma imagem sem que o fotógrafo a tenha encenado) –, mesmo depois de todas as contaminações, hibridizações, mestiçagens, experiências e entrelaçamentos produzidos pelos fotógrafos das últimas décadas¹³ e pelas revoluções produzidas pelo surgimento da tecnologia digital, sobrevivem na fotografia, desde os seus próprios produtores, muitas das noções que nortearam o pensamento e a criação mesma das imagens fotográficas de meados do século XX, época que já há algum tempo se convencionou historicamente como período modernista nas artes. Tudo isso fica bastante claro quando, em certa altura do seu texto, Lyle Rexer chega a confundir as fotografias não tiradas por fotografias perdidas: “há muitos tipos de fotografias perdidas”, ele escreve¹⁴.

Escrevo isso porque, ao menos como nos é apresentada por Will Steacy, a proposição do livro seria mais um convite ao abandono das ferramentas necessárias para se fazer uma foto em prol da descrição de experiências que não tenham passado pelas objetivas dos fotógrafos¹⁵. Uma maneira, de acordo com ele, de revelar as ideias originais de onde surgem as imagens. Ora, pensemos que seja o caso: digamos que os relatos apresentados em *Photographs Not Taken* consigam nos apresentar essas fundações originárias do processo criativo. O que elas nos mostrariam? Bem, ao que nos parece, que no interior de um mundo hiper-saturado de imagens fotográficas (como já apontamos, inclusive através dos argumentos apresentados por Rexer na introdução do livro), os fotógrafos continuam a tratar o estado de coisas como se houvesse ainda muito espaço para a produção de mais, e mais e mais fotografias – modo de pensar que parece ignorar que a noção de uma ecologia das

¹² Conferir a respeito: MENEZES. *Tempo Social*, p. 211-233.

¹³ São muitas as nomenclaturas com as quais se tentou nomear essas múltiplas experiências da fotografia contemporânea (esta mesma uma nomenclatura bastante discutível). Remeto aqui a pelo menos: CHIARELLI. *A fotografia contaminada*; BAQUÉ. *La fotografía plástica: un arte paradójico*; e COTTON. *A fotografia como arte contemporânea*.

¹⁴ REXER. *The Art of Missing Information*, não paginado. Tradução minha. No original: “there are many kinds of missing pictures”.

¹⁵ STEACY. Preface, não paginado.

imagens depende muito mais de uma consciência autoral que passe por questões como a reciclagem, a gestão e a apropriação das imagens¹⁶.

Na terminologia de um autor como Maurício Lissovsky, essa nova consciência autoral imposta pela proliferação exaustiva e autodeterminada dos clichês convoca o criador de imagens a se tornar um obstáculo, um biombo, uma medida de desaceleração:

O fotógrafo clássico imaginava-se um cristal translúcido e viveu às turras com a questão indecível da objetividade de suas imagens. O fotógrafo contemporâneo, já o percebemos na obra de um sem-número de autores, é o meio turvo, é a lente refratária que retarda e desvia a passagem das imagens. É a pedra no caminho que empata o progresso dos clichês em sua marcha vitoriosa rumo aos confins do universo¹⁷.

Medida de contenção e reciclagem, “o fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso das imagens”, prossegue ele¹⁸.

Em segundo lugar, esses dados nos permitem perceber que, de modo diferente dos escritores, cuja disposição dos elementos ausentes da materialidade do livro inclui a possibilidade de que se diga “preferiria não mostrar essa imagem”, os fotógrafos via de regra só conseguem pensar a ausência das fotografias desde a história de um fracasso no instante do seu gesto. Os dois únicos casos em que esse “preferiria não” acontece, essa diminuta quantidade de casos perante os sessenta só serve para demonstrar essa forte tendência.

Para iluminar essa questão, trarei ao menos dois casos exemplares do campo literário. O primeiro deles, o célebre uso que Roland Barthes faz de uma imagem de sua mãe criança no jardim de inverno em *A câmara clara*. Ali, quando o autor nos diz ter finalmente encontrado sua mãe, há pouco tempo morta, numa imagem de uma época em que ele próprio ainda não havia nascido. Tal anúncio vem acoplado à decisão de que essa fotografia não seria mostrada ao leitor. Eis a explicação do porquê que essa imagem não deveria ser publicada:

¹⁶ FONTCUBERTA. *Revista Studium*, 2011.

¹⁷ LISSOVSKY. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*, p. 198.

¹⁸ LISSOVSKY. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*, p. 198.

Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium*¹⁹ de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida²⁰.

A foto da mãe criança no jardim de inverno é, portanto, uma foto ausente fisicamente porque, para ele, ela se apresenta como uma ferida – como um *punctum*, na terminologia barthesiana. Como ferida, intransferível e singular, ela é uma imagem para não ser vista, ela é uma imagem que Roland Barthes preferiria não nos mostrar.

Em outro caso também famoso, *L'Image fantôme*, Hervé Guibert escreverá a partir de uma imagem que acabará por não aparecer à visão. Ele a prepara, criando um cenário idealizado com o intuito de fotografar sua mãe no momento em que ela, ao 45 anos, de acordo com ele, passava por essa desesperada idade cujos limites coincidem com os da velhice e da tristeza²¹. Ao final de um processo que incluía um modo de tentar fazer aparecer a mãe que ele procurava a despeito das amarras que o seu pai construía para ela, Guibert produz essa imagem, fruto de uma cumplicidade idealizada entre mãe e filho.

A fotografia resultante, no entanto, não sai, deixando a película fílmica totalmente transparente, sem nenhum chamuscado que pudesse constar no seu corpo plástico: no processo de revelação da imagem, algum erro é cometido (teria sido o pai, que ajudava o procedimento? Teria sido algum problema mecânico anterior aos banhos químicos do quarto escuro? Ou um erro mesmo do autor das imagens?). Não se sabe qual. Porém, em todo caso, resta toda a *mise-en-scène*, a gestualidade que funda não uma imagem fotográfica, mas a imagem literária que nomeia e perpassa a obra.

¹⁹ “*Studium e punctum* são dois conceitos fundamentais elaborados por Barthes nesta obra. *Studium* se refere a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for [...] Já o *punctum* é algo que parece decorrer da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Nesta ordem de relação com a imagem, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam.” ENTLER. *FACOM*, p. 7.

²⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 110.

²¹ GUIBERT. *L'Image fantôme*, p. 11.

Em certa altura do seu texto, Lyle Rexer arrisca dizer que o leitor, ao ter em mãos o *Photographs Not Taken*, segura “um livro de fotografias sem imagens”²², ou melhor, um livro de imagens sem fotografias, visto que as imagens nele são bem mais vívidas do que aquelas tiradas com uma câmera. Nós nos perguntamos, no entanto, se, apesar da riqueza dos relatos, os próprios autores seriam vozes consonantes a esse discurso. No livro, a verdade é que as coisas se passam como se, para os autores-fotógrafos, o protocolo de ausência das fotos só pudesse ser concebido a partir da própria inexistência física das imagens, e não como um possível compêndio de vívidas imagens literárias que se relacionassem com suas contrapartes fotográficas ocultas.

Mais acima tratei esse comportamento literário, se assim o pudermos chamar, como a possibilidade de se dizer “preferiria não mostrar uma imagem”. Esse é o mesmo comportamento, como se sabe, de um personagem importante de Herman Melville: o escrivão Bartleby. Funcionário de um advogado da *Wall Street*, o escrivão começa, em certa altura da narrativa, a preferir não fazer tudo aquilo que seu empregador solicitava. Giorgio Agamben, em *Bartleby, ou da contingência*, terá visto nesta fórmula do escrivão aquele modo de manutenção da potência que ele acreditava ser necessária para a criação artística. Uma potência presente no que o autor italiano acaba por chamar de contingente, termo recuperado de alguns filósofos latinos do medievo. Eis como ele a apresenta: “Um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente.”²³

Ao confrontarmos essa fórmula agambeniana com alguns dos pensamentos apresentados pelos autores de *Photographs Not Taken*, acabamos por perceber uma certa ingenuidade desses fotógrafos-escritores em relação à potencialidade (inclusive documental) da escrita frente à imagem fotográfica. Um dos casos mais exemplares é o do fotógrafo Ed Kashi. Ele nos conta que, em certo momento, durante uma cobertura fotográfica no Paquistão, ele “decidiu não fazer a imagem, mas tentar ajudar”²⁴. Só que a ideia não parece ter sido muito boa,

²² REXER. *The Art of Missing Information*, não paginado.

²³ AGAMBEN. *Bartleby, ou da contingência*, p. 38.

²⁴ KASHI. *Ed Kashi*, não paginado.

já que a imagem retorna posteriormente para assombrá-lo, fazendo com que ele percebesse que queria um “documento claro” do que tinha testemunhado. Era como se, ao se recusar a fotografar, ele sentisse que nem tivesse, afinal, testemunhado a cena. Sua conclusão: “O que eu fotografo é o que eu lembro.”²⁵ Mas uma notória contradição, que o fotógrafo trará não intencionalmente, virá através de uma prova que ele mesmo fornece: as ricas anotações daquele dia no seu diário – um relato cheio de detalhes do acontecimento horrível que tinha presenciado. Relato esse que, à revelia desse seu autor que o trata com desdém, ocupa cinco das sete páginas do texto completo. Páginas em que Kashi, sem perceber, traduz em muitas vívidas imagens as memórias daquele dia que ele lembra e relata sem nem ter mesmo feito uma foto.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BROOK, Pete. *Must Read: The Photographs That Got Away From Famous Shooters*. Disponível em: <https://www.wired.com/2012/05/photographs-not-taken>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- CHIARELLI, Tadeu. *A fotografia contaminada*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- COTTON, Charlotte; KLEIN, Alex (org.). *Words Without Pictures*. New York: Aperture, 2009.
- ENTLER, Ronaldo. Para reler “A câmara clara”. *FACOM*, n. 16, 2. sem. 2006.
- FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. In: *Revista Studium*, Campinas, n. 36, p. 118-130, 2011.
- GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- HIDO, Todd. Todd Hido. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- KAIRÓS. In: BÖLTING, Rudolf. *Dicionário grego-português*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953. p. 309.
- KASHI, Ed. Ed Kashi. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.

²⁵ KASHI. Ed Kashi, não paginado.

- LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MENEZES, Paulo. Invisibilidades cruzadas: uma aproximação ao conceito de o momento decisivo de Henri Cartier-Bresson. *Tempo Social, USP*, v. 29, n. 1, p. 211-233.
- MONTIER, Jean-Pierre. *Da fotoliteratura*. Tradução de Márcia Arbex-Enrico e Pedro Gomes Dias Brito. Belo Horizonte: Relicário, 2025. No prelo.
- PLACHY, Sylvia. Sylvia Plachy. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- REXER, Lyle. The Art of Missing Information. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- SANGUINETTI, Alessandra. Alessandra Sanguinetti. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- SCHUMAN, Aaron. Aaron Schuman. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOTH, Alec. Alec Soth. In: STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.
- STEACY, Will (org.). *Photographs Not Taken: A Collection of Photographers' Essays*. New York: Daylight, 2012. Não paginado.

A fotografia do esgotamento e do eco em *Dentes negros*, de André de Leones

Leonardo José Rodrigues

Introdução

Dentes negros, romance curto de André de Leones, é significativo como exemplificação do conceito de território fotoliterário. Para Jean-Pierre Montier, tal conceito abrange o conjunto de produções que relacionam e atam a literatura à fotografia, integrando, portanto, nesse território, tanto obras ilustradas com fotos quanto outras que, não tendo explicitamente fotografias, tratam, ilustram ou expõem questões inerentes aos procedimentos fotográficos de modo significativo¹. Com base nisso, o romance do goiano engloba esses dois pontos principais: ao mesmo tempo em que trata da fotografia em alguns momentos como artifício importante e até balizador para a criação e a manutenção de um vazio e de uma melancolia que percorrem a narrativa e as personagens; tem-se, na malha textual do romance em tela, fotos da fotógrafa Lívia Ramirez, amiga pessoal de Leones, as quais ilustram, num processo de correlação e de complementariedade, o que está sendo dito pela palavra escrita.

Trata-se de uma narrativa dividida em três blocos, “ossos”, “corpos” e “espíritos”, em que se apresentam temas como o isolamento, a solidão e o vazio, consequências de um contexto traumático em que poucas pessoas do Centro-Norte brasileiro conseguiram sobreviver a uma doença mortal, cuja principal característica era deixar suas vítimas com os dentes negros e as bocas escancaradas. O ponto que mais nos importa

¹ MONTIER. De la photolittérature.

nesse caso é a interlocução entre fotografia e texto ficcional, a qual, em *Dentes negros*, parece se dar a partir da ideia de esgotamento causado pela epidemia, de modo que, no fim, exista apenas um eco silencioso e incômodo que se sobrepõe ao romance. O esgotamento aqui não é visto como algo que, de tanto tratar sobre, se extinguiu, mas, pelo contrário, como algo que, por não ser tratado, se esgota e ceifa as possibilidades de entendimento das situações apresentadas no romance.

Nesse sentido, pretende-se neste texto refletir sobre as interrelações entre fotografia e literatura, de modo a compreender como *Dentes negros*, de Leones, inserido no campo do território fotoliterário trabalhado por Montier, utiliza a palavra escrita e a fotografia para explicitar a sensação de esgotamento e de morte e a persistência do eco dentro da narrativa ficcional, tanto no âmbito do enredo quanto no da materialidade linguística da obra. Por meio dessa reflexão, será possível perceber que, nessa narrativa, foto e texto trabalham de maneira simultânea e às vezes não linearmente na construção de um ambiente vazio, esgotado e solitário, habitado por personagens, cuja única companhia é a do eco do que se foi e do trauma que persiste.

Vazio e esgotamento: fotografia e apocalipse

“O apocalipse é isso”, o narrador onisciente, mas que pouco conhece do interior das personagens (talvez porque no interior dessas personagens não tenha sobrado muita coisa para se conhecer), define na página 55 a impressão que Hugo, um dos protagonistas de *Dentes negros*, tem ao se ver diante de fotografias dos lugares afetados pela epidemia expostas no Museu da Calamidade. As regiões afetadas pelo flagelo se limitam a determinadas regiões do Brasil: todo o Centro-Oeste e partes do Norte e do Nordeste, sem se espalhar por outros locais. Ter isso em mente é importante para que não haja dúvidas quanto à sua utilização do termo apocalipse neste trabalho, que se refere, de certa maneira, a um fim de mundo particular: o dessas pessoas que viviam naquelas regiões ou o de seus parentes e amigos, como é o caso dos protagonistas Hugo e Renata, que não sofreram a Calamidade por estarem morando na cidade de São Paulo. Ainda, é o caso dos outros dois protagonistas da narrativa, Alexandre e Ana Maria, os quais estão tentando reinsserir-se nesse contexto devastado, de fim de mundo. Portanto,

nossa perspectiva e a justificativa da utilização desses termos, além de serem os termos utilizados pelos próprios personagens, é a de que, mesmo que a abordagem de *Dentes negros* não siga a abordagem padrão das narrativas apocalípticas, nas quais, geralmente, o mundo todo sofre de um processo de fim de mundo, o caso particular dessas personagens é o de um apocalipse que, como outros da literatura, ceifou partes importantes de si.

A relação entre apocalipse e fotografia é clara no romance: as fotografias vistas ali têm as mesmas características do apocalipse sofrido. Mas quais seriam essas características? O que faz da foto um apocalipse e de que maneira um apocalipse pode se aproximar do conceito de fotografia? O narrador continua: “[o apocalipse ou a fotografia (talvez) é] um evento que esgota tudo aquilo que se aproxima dele no intuito de traduzi-lo em imagens ou palavras. Um evento diretamente proporcional à sua própria ausência. Um evento igual à sua própria ausência”². O básico fora dito: fotografia e apocalipse, ao se aproximarem de seus objetos, das coisas que pretendem tomar, traduzem-se e intercambiam-se por meio do esgotamento que causam e da ausência que decorre disso.

Essa noção de esgotamento, tratado aqui como a ação de esgotar, de acabar e de exaurir, que tanto o apocalipse quanto a fotografia do apocalipse causam na narrativa de Leones, lembra-nos do que Roland Barthes já dizia, ao tentar entender e sistematizar o cerne da fotografia, no seu *A câmara clara*. Para o francês, “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete *mecanicamente* o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”³. Em outras palavras, o que foi fotografado é a repetição mecânica de uma parte específica de um todo que ocorreu e não mais tem a possibilidade de voltar a acontecer. No caso das fotografias reproduzidas e das imagens narrativas construídas no enredo de *Dentes negros*, a fotografia e o próprio apocalipse são uma espécie de “isso foi” que, reduzido à sua representação na fotografia tirada ou na memória acessada, ainda que prejudicada pelo trauma, eterniza-se de modo incompleto.

A explicitação do modo como Hugo relaciona as fotografias que vê ao apocalipse que vivenciou extrapola o âmbito do enredo e se manifesta na relação entre o texto e algumas das fotografias presentes no livro de

² LEONES. *Dentes negros*, p. 55.

³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13. Grifo nosso.

Leones. Essas fotografias foram tiradas por uma fotógrafa amiga do escritor, Livia Ramirez, escolhidas posteriormente ao processo de escrita do livro e, segundo diz Leones, em conversa, elas surgiram da necessidade que ele sentiu, ao finalizar a história, de que precisava ressaltar a vaziez proposta como uma das essências da narrativa. Tendo isso em vista, é lícito dizer que as intenções do escritor são atingidas, mas, mais que isso, são extrapoladas ao complementar não apenas a sensação de vazio da narrativa, mas ao reiterar a afirmação transcrita acima, de que, no caso específico da "Calamidade", artifício apocalíptico utilizado por Leones na escrita do livro, a fotografia, assim como o fim de seu mundo, se esgota nas tentativas de representá-lo.

As imagens presentes no livro aparecem no início de cada capítulo e as relações entre tais fotos e o que é dito no andamento da narrativa muitas vezes não são claras, embora elas funcionem, por um lado, como representações do vazio e do esgotamento e, como veremos adiante, por outro, elas servem de elementos que carregam o eco desse vazio do início ao fim do livro. De todo modo, as duas primeiras fotos do livro mostram parquinhos vazios: na primeira foto, vê-se alguns cavaleiros em forma de balanço em primeiro plano e outros brinquedos em segundo plano, sem a presença de nenhuma outra forma de vida senão a das árvores que permanecem de pé ali; na segunda, outros brinquedos, gangorras e balanços imóveis, mas dessa vez estão todos em segundo plano, pois são vistos através de uma cerca de arame que filtra a visão da objetiva.



Foto do parquinho através da cerca.
Fonte: Livia Ramirez, em LEONES. *Dentes negros*, p. 11.

Esses são os objetos e coisas que essas duas fotografias atestam, seus referentes. As proposições de Barthes são categóricas ao focarem-se na função referencial da fotografia: "Chamo de 'referente fotográfico', não a coisa *facultativamente real* a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia". Ainda, para o autor, "a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto", mas, na fotografia, "jamais posso negar que *a coisa esteve lá*"⁴. Entretanto, as fotografias de Livia Ramirez presentes em *Dentes negros* também se referem a uma realidade exterior a elas próprias.

Entramos, então, no que Philippe Dubois, em "Da verossimilhança ao índice", chamaria de "armadilha do referencialismo", na qual Barthes haveria caído, ainda que soubesse, por conta de seu conhecimento semiológico, da interferência de todos os códigos na fotografia de modo a influenciar sua interpretação. Dubois, a esse respeito, salienta que é perigoso generalizar essa relação referencial da fotografia, como o fez Barthes, perigando cair no culto da referência pela referência⁵. As novas perspectivas da fotografia mostrariam então, ainda que sem relegar a obra de Barthes a um lugar de inferioridade, para a fotografia como traço de "um" real, e não "do" real em si.

Ganha relevância, dessa maneira, a tríade de Peirce: ícone/símbolo/índice⁶, apresentada e discutida por Dubois. No caso, a fotografia teria função indicial, assim, ela remete para a existência do objeto do qual procede, e apenas para isso, embora a atestação da existência do que mostra não ateste também que esse objeto "signifique"⁷. Isso evi-

⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 114-115. Grifos do original.

⁵ DUBOIS. Da verossimilhança ao índice.

⁶ PEIRCE. *Semiótica*. Grosso modo, os signos ícone carregam "semelhança" atemporal com seu referente, sem que necessariamente haja conexão existencial entre o signo e o referente, já que este pode simplesmente nem existir realmente; os signos símbolo adquirem relação com seus referentes por meio de uma regra ou convenção geral, sem também haver relação existencial e direta com seu referente; já os signos índice carregam uma relação de conexão real e física com seu referente, por exemplo, a fumaça indica a existência real do fogo, seu referente.

⁷ DUBOIS. O ato fotográfico.

dencia que apesar de “atestar”⁸ a existência do objeto, de confirmar sua materialidade, ele pode não significar o que parece e o que atesta. É provável, inclusive, que as fotografias de *Dentes negros* exemplifiquem bem o que os autores querem dizer na medida em que elas atestam a existência do que mostram, nesse caso os parquinhos vazios, mas, por conta da narrativa construída à sua volta, adquirem significados distintos dos que poderiam significar estando imersas em outros contextos.

Aqui, entretanto, além do vazio e da sensação de falta (de vida), atestações internas à foto, essas duas fotografias, cujas significações impostas a elas se esgotam em si mesmas, nas suas ilustrações particulares de um todo sofrido e doloroso, representam e atestam o esgotamento de uma infância que as personagens não tiveram. Trata-se da atestação de um acontecimento externo às fotos, já que elas, tiradas num contexto distinto, se ficcionalizam e passam a atestar, também, o que acontece na ficção da qual fazem parte. De todo modo, o fato da perda da infância indiciado pelas fotografias do início do livro é reiterado logo no curto parágrafo que inicia a narrativa: “Ninguém aqui teve infância, ela diz. E agora estamos envenenados até os ossos”⁹.

Há, na complementaridade entre fotos e texto, uma espécie de designação, outro princípio de Peirce para a fotografia. Segundo esse princípio, a fotografia não apenas atesta, como também designa: aponta, mostra com o dedo, leva nosso olhar e nossa atenção para “esse” referente e apenas para “ele”¹⁰. O princípio de designação nas fotografias de *Dentes negros*, entretanto, ocorre, assim como o princípio de atestação no caso do romance analisado, de maneira distinta do modo como o autor apresenta: tanto atestação quanto designação, aqui, se dão por meios externos à fotografia, que sozinha apenas atesta e designa lugares vazios, mas que, ficcionalizada na sua complementaridade e cumplicidade com o texto, designa o olhar do espectador para a direção que se quer que se olhem as fotos.

⁸ PEIRCE. *Semiótica*. Para Peirce, a fotografia, sendo um signo indicial, carrega os princípios de singularidade, a foto refere-se apenas a seu referente, de atestação, a foto atesta a existência do que mostra, e de designação, a foto designa para “onde” olhar, para o referente. Para mais, ver: DUBOIS. O ato fotográfico, p. 57-107.

⁹ LEONES. *Dentes negros*, p. 11.

¹⁰ DUBOIS. O ato fotográfico.

De todo modo, na narrativa, Hugo e Renata se conhecem num bar em São Paulo e, dali, começam a conversar sobre si mesmos, uma conversa que começa a revelar as perdas que tiveram. Toda a conversa ilustra outro aspecto constituinte do romance que reitera a ideia de vazio e esgotamento: a falta de conexão humana após a epidemia. Estão, personagens e ambientes, esgotados de si e isso tem como consequência o vazio e a falta de experiências, no sentido benjaminiano do termo.

A despeito disso, as personagens tentam falar algo a respeito de suas infâncias, algo de suas infâncias "normais", e, assim como se constroem novas significações sobre as fotografias que inicialmente apenas atestam a existência de locais vazios, as personagens constroem percepções distintas das que foram "atestadas" por si mesmas. No capítulo seguinte, narra-se uma história da infância de Hugo, que a conta para Renata: é uma ocasião em que, depois de empurrar a irmã, Hugo apanha do pai com uma faca e, no fim, diz para a mãe que não doeu. No fim do romance, descobrimos que essa história não aconteceu (ou pelo menos não assim, pois Hugo era filho único).

O texto também aponta para onde olhar e para qual interpretação fazer da foto inserida no início do último capítulo do primeiro bloco. É nesse capítulo que Hugo e Renata vão ao Museu da Calamidade e observam as fotos do apocalipse expostas ali; é ali que ele constata que o apocalipse (ou a fotografia?) esgota e cerceia seus objetos na tentativa de representá-los. Antes disso, porém, o capítulo se inicia com uma fotografia da Praça do Rosário, no centro de Silvânia, vazia; a metade inferior da foto é preenchida pela rua deserta e na parte superior é possível ver casas à direita, árvores, mais ao centro, e uma tenda à esquerda: vestígios da humanidade ceifada.

Não é possível saber se alguma das imagens vistas pelas protagonistas é ou não a da Silvânia vazia apresentada no início do capítulo, já que o narrador não se esmera em descrever essas fotografias presentes no museu. Entretanto, é possível ligar tal foto às reflexões que Hugo faz por um motivo: essa relação já vinha sendo construída desde o princípio. Foto e texto se complementam, de modo que as fotos reiteram o que é dito na medida em que o que é dito atesta e designa o olhar do leitor em relação às fotos. Aqui, o narrador diz: "Enquanto percorrem a galeria e contemplam fotos e vídeos dos lugares devastados, verdadeiras cidades-fantasma,

ele [Hugo] pensa que aquelas imagens, a exemplo das imagens erigidas por Wesley Peres em seu livro, esvaziam ainda mais aquilo que focam ou tocam”¹¹. Ao relacionar o que vê às metáforas da ausência construídas no livro *Casa entre vértebras*, de Wesley Peres, lido pelo personagem, Hugo aponta para o caráter mecânico e irreconhecível das fotos que vê: é Silvânia, sua cidade natal, a cidade onde os pais moravam, mas já não é a cidade da qual se lembra: “Hugo [...] reconhece os nomes que informam as legendas, mas não o que vê nas telas. Esteve em alguns daqueles lugares, mas é como se não tivesse estado, como se aqueles espaços, tão gritantemente desolados, jamais tivessem existido.”¹²

As fotografias vistas pelo protagonista sofrem do esgotamento de que estamos tratando aqui, e que pode ser relacionado às palavras de Barthes, para quem, na fotografia, “o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contigência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique* [...]”¹³. Aqui, nas fotografias expostas no museu, a Silvânia vista é uma “redução” do que fora; fotografia e apocalipse a reduziram a um particular do que já foi e do que já não pode mais ser. A ideia de Silvânia que o protagonista tinha esgota-se na medida em que a nova realidade invade sua vivência.

Mais que isso, se levarmos em conta os conceitos de realidade interior e de realidade exterior, trabalhados por Boris Kossoy, na relação da fotografia com o texto ficcional de *Dentes negros*, por meio dos exemplos já citados, é válido dizer que as fotos do livro comportam não “duas” realidades, mas “dois grupos” de realidades. Se, para Kossoy, grosso modo, existem a realidade exterior (ou segunda realidade), marcada pelo aparente, pelo que se vê na fotografia, e a realidade interior (ou primeira realidade), o que está oculto, desvelado apenas pelo mergulho no conteúdo e na trama dos fatos¹⁴; aqui, chamamos de “grupos de realidades” as duas realidades exteriores das fotos de Livia Ramirez

¹¹ LEONES. *Dentes negros*, p. 55.

¹² LEONES. *Dentes negros*, p. 55-56.

¹³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13. Grifos do original.

¹⁴ KOSSOY. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia.

(a que se atesta e se vê, e a que é atestada e vista por meio do texto) e as duas realidades interiores (o oculto do que se vê e o oculto do que, pela ficcionalização, se interpreta).

Nesse caso do trecho transcrito acima, a foto, se levarmos em conta o âmbito ficcional, apresenta uma realidade aparente, que esgota a realidade interior do contexto da foto: acontece um distanciamento do referente à fotografia, assim como acontece esse distanciamento da fotografia e das legendas e, por fim, da fotografia e da memória. Entretanto, no fim das contas, apesar desse aspecto dissonante, é pelas fotografias e pela percepção dessas dissonâncias que Hugo entende sua realidade – e aquela realidade das fotos: “Param diante de uma fotografia em preto e branco, a imagem de uma estrada e o céu baixo, fechado. Um mundo vazio, irrealmente deserto. É quando ele se vira para Renata e diz: Agora eu entendi”¹⁵.

A ideia do que foi e do que se esgotou por conta do apocalipse também é notada ao observar a relação que se constrói entre a foto que inicia um dos capítulos do segundo bloco do livro. Nesse segundo bloco, intitulado de “corpos”, o foco da narrativa se desloca de Hugo e Renata para Alexandre, um jovem soldado que vive em uma base militar montada em algum lugar do Centro-Oeste, e que foi um dos que tentaram manter a ordem no período complicado de fim do mundo e que, sabendo que a base está para ser desativada, tenta se reinserir à nova realidade pós-Calamidade. Esse bloco se concentra em apresentar alguns vislumbres do que de fato aconteceu, já que o bloco de Hugo e Renata dá apenas ideias esparsas a respeito da Calamidade.

Nos capítulos anteriores, Alexandre se lembra de uma gangue que se formou, logo nas horas seguintes ao surgimento da doença que matava instantaneamente, de vinte e três crianças e adolescentes silvanienses que, sendo imunes à doença dos dentes negros, se juntam na tentativa de se fortalecerem e, conseqüentemente, de sobreviverem. Na falta dos instrumentos reguladores da civilização, os “vinte e três”, como são chamados, de forma semelhante com o que acontece com as crianças de *O senhor das moscas*, de William Golding, passam à barbárie, e o elemento

¹⁵ LEONES. *Dentes negros*, p. 56.

balizador disso é quando, ainda nos primeiros dias de Calamidade, esse grupo encontra três irmãs, uma de dezessete anos, outra com quinze e a última com treze anos, que, como eles, haviam sobrevivido à doença. Tendo levado as três para um dos quartos do hotel em que se instalaram, alguns desses meninos violentaram as meninas e depois mataram-nas com um tiro na cabeça de cada uma.

Um novo capítulo se inicia, então, com a foto de uma rua vazia em que se destaca uma casa em construção. Erguem-se sobre o muro barras de ferro utilizadas em uma obra, cuja função e utilidade se esgotou e se exauriu a partir do fim do mundo; essa casa não será finalizada. Narra-se, no capítulo, de modo retrospectivo, a história das três meninas violentadas, antes de serem violentadas propriamente. Elas presenciam a morte do pai e, em meio ao desespero e ao medo, racionalmente decidem ficar em casa, com a comida que têm, até saberem mais sobre o que estava acontecendo. O narrador é irônico, considerando que o leitor já sabe que elas serão violentadas e assassinadas, ao dizer que "a mais velha respirou fundo e disse: Tudo vai ficar bem. Tudo vai ficar bem. As outras concordaram. Elas se abraçaram e choraram juntas por um bom tempo, repetindo que tudo ia ficar bem, que ninguém mais ia morrer"¹⁶.

A relação da fotografia com o que é contado aqui é menos palpável que nos exemplos anteriores, embora ainda possa ser analisada segundo o viés do esgotamento e da redução dos acontecimentos a uma realidade ficcional que designa para onde olhar. O texto narra a história dessas meninas cujo crescimento e desenvolvimento foram interrompidos pela Calamidade, assim como o das personagens no geral – das que sobreviveram, vivendo uma espécie de letargia e melancolia estranha, e das que não sobreviveram. Na mesma forma, o objeto da foto é a casa em construção, uma construção que nunca será finalizada, uma construção que foi interrompida pela Calamidade de uma vez, como um *flash* que paralisa a realidade e reproduz esse recorte na foto.

¹⁶ LEONES. *Dentes negros*, p. 81.

Fotografia e texto: o eco de um vazio incômodo

Assim como em um quarto vazio, o eco em *Dentes negros* se propaga no vazio da narrativa, no vazio das personagens, no vazio das fotografias; no vazio de todos esses elementos, que, tendo sido esgotados pelo fim do mundo e pela tentativa de reproduzi-lo, tornam-se de certo modo artificiais. No contexto da narrativa isso se dá pela artificialidade expressa pelo texto, pelas frases e pelos capítulos curtos; no que concerne ao vazio das personagens, este se dá, como vimos, dentre outras formas, pela incapacidade de se relacionarem de forma significativa com os outros. Por fim, com relação às fotografias, elas são vazias por excelência, sem a presença de humanos e de vida de um modo geral, com exceção da natureza. Mais que isso, entretanto, a análise das relações entre as fotos e o texto mostra que essas fotos, assim como as repetições excessivas na narrativa, servem como representantes desse eco incômodo que perpassa a narrativa.

Quando Hugo e Renata ainda estão conversando no bar, no primeiro capítulo do primeiro bloco, a conversa é marcada por repetições. Elas, narrativamente, acontecem de modo que algumas palavras ecoem no vazio, continuando por todo o primeiro bloco:

Me fala alguma coisa da sua *infância*, ela pede depois de um tempo.
Da minha *infância*?

Da sua *infância* normal, não da sua *infância* tardia, ela sorri¹⁷.

Silvânia.

Silvânia? Era assim que se chamava a sua cidade?

Era, era assim.

E como era *Silvânia*?¹⁸

No segundo bloco, protagonizado por Alexandre, suas interações, seja com os outros militares, seja com Hugo, que depois de visitar o museu decide retornar a Goiás para enfrentar seu passado, também se dão por meio da repetição, do eco de determinadas palavras. Do mesmo modo são as interações de Ana Maria, personagem importante no terceiro bloco, que é prima de Hugo, com quem Alexandre se encontra por conta de um pedido de Hugo:

¹⁷ LEONES. *Dentes negros*, p. 18. Grifos nossos.

¹⁸ LEONES. *Dentes negros*, p. 47. Grifos nossos.

Você não sabe? Vão transformar essa coisa toda em uma porra de parque temático. Os idiotas curiosos vão pagar aos cretinos oportunistas para fazer um tour pelas cidades fantasmas. Dá pra acreditar numa idiotice dessas?

Dá, senhor.

Brasília está no topo da lista.

Brasília?

Brasília, sim¹⁹.

E a sua *família*?

A minha *família*?, ela tenta mastigar um pedaço de frango. A comida perdeu o gosto de repente. A minha *família* se lascou na Calamidade. Nossa. *Todo mundo*?

É. *Todo mundo*, tirando um primo que mora longe daqui. De resto, *todo mundo*.

Meudeusdocéu. *Que coisa*.

Pois é. *Que coisa*²⁰.

Nota-se, interessantemente, que os momentos narrativos, cujos períodos e parágrafos são mais longos e menos repetitivos, são aqueles nos quais as personagens estão se lembrando de coisas do passado, reiterando a ideia de que esse eco surge após o apocalipse, após o esgotamento e o esvaziamento coletivo provocado por isso. Mas, de todo modo, os exemplos dessa repetição, a qual chamamos de eco, na malha textual de *Dentes negros* servem de apoio para a ideia discutida aqui de que, assim como essa estratégia textual, as fotografias presentes na obra também servem de elemento que reforça esse eco.



Foto de uma rodovia.
Fonte: Livia Ramirez,
em LEONES. *Dentes
negros*, p. 59.

¹⁹ LEONES. *Dentes negros*, p. 88. Grifos nossos.

²⁰ LEONES. *Dentes negros*, p. 114. Grifos nossos.

Inicialmente, é fácil perceber que as fotos de fato realçam o vazio, uma vez que todas elas mostram lugares com marcas de civilização (são ruas, trilhos, casas, parquinhos e, mesmo que mostrem campos vastos do cerrado, ainda assim há a presença de postes, asfaltos e cercas) vazios, os quais denotam a ausência de vida humana. Dessa forma, fica clara a relação que as fotos têm com o que é narrado, de complementaridade e cumplicidade, de reforço e de realce da situação de vazio narrada. É quase o que ocorre em *O africano*, de Le Clézio. Ali, o autor escolhe algumas fotos (também não tiradas por ele) que não se relacionam diretamente com o que é narrado, que não são descritas pelo narrador-escritor, mas que complementam sua narrativa autobiográfica e ficcional; aqui, Leones também escolhe fotos para complementar e realçar o contexto de fim de mundo criado por ele.

Entretanto, o eco se manifesta de outra maneira no livro de Leones. Na página 21, há a foto de um muro em primeiro plano; não se vê, na foto, muita coisa além do muro: apenas uma cestinha de lixo ao fundo, do lado direito. No capítulo iniciado por essa foto, o narrador conta a história inventada de Hugo, do pai que o bateu após Hugo brigar com a irmã que não existia. Não há relação aparente nenhuma com a fotografia. No entanto, a ideia de muro retorna à narrativa já nas páginas 54 e 55:

Entre Hugo e a Calamidade, construiu-se uma espécie de muro, e tal afastamento traduzia-se não em uma tristeza avassaladora e momentânea, comum aos que perdem entes queridos, mas em uma melancolia cansada, monocórdia, onipresente, eterna, nem grande demais, nem pequena demais²¹.



Muro.
Fonte: Livia Ramirez,
em LEONES. *Dentes negros*, p. 21.

²¹ LEONES. *Dentes negros*, p. 54-55.

A noção de cerceamento, induzida pela foto do muro e pela ideia de afastamento entre Hugo e a Calamidade, ainda está presente em outras imagens: logo no início da narrativa vemos a cerca na foto da página 11, que também é a mesma que figura como capa do livro e que já foi apresentada neste trabalho; há um muro na foto da página 77, a que mostra a casa em construção; uma cerca também é destaque em outras três imagens, uma na página 83, outra na página 107 e mais uma na 121.

Na página 47, Hugo e Renata falam da cidade de Silvânia: "Feia. Pequena. Mas estava crescendo, acho. Ou não, meus pais gostavam de lá. E meus amigos. Eu nunca gostei. Eu sempre quis sair"²², e a fotografia da cidade aparece na página 49, como um eco; eco esse que continua tanto posterior a isso – quando Alexandre e Ana Maria falam dos corpos das meninas achados na cidade: "Aqueles três meninas em Silvânia. Achadas num quarto de hotel. Só se falou nisso por aqui durante um tempo. Diziam que os moleques invadiam fazendas e, bem"²³ – quanto anterior à própria citação da cidade, por meio da foto da estátua solitária do Cristo Redentor da cidade goiana reproduzida na página 35.

Por fim, já nos últimos capítulos de *Dentes negros*, conhecemos Ana Maria, a prima sobrevivente de Hugo. Depois que o protagonista encara parte da realidade dissipada da Calamidade ao ver as fotos, ele decide voltar ao Centro-Oeste para encontrar-se com Ana Maria. No entanto, o rapaz não consegue se encontrar com a prima, pois acaba sendo atacado por uma gangue e apenas consegue chegar, já quase morrendo, à base militar onde Alexandre vive. De todo modo, o último bloco do livro propõe narrar como tem sido a vida de Ana Maria ainda vivendo no local devastado, como se ela mesma fosse um espírito vagando pelo lugar vazio e desolado. Suas interações sociais se resumem no necessário: quando vai ao mercado comunitário, "ela compra rapidamente tudo aquilo de que precisa. O lugar está bastante cheio, como se todos os moradores da região tivessem percebido ao mesmo tempo que suas despensas estavam vazias. Melhor assim. Não há tempo ou espaço para que a incomodem com as indiscrições de praxe."²⁴; quando está em casa, pensa no mar: "Nunca vi o mar" e

²² LEONES. *Dentes negros*, p. 47.

²³ LEONES. *Dentes negros*, p. 132.

²⁴ LEONES. *Dentes negros*, p. 108.

percebe que vive como se estivesse ilhada, sozinha: "Ilhada, é como ela se sente [...] Segura em sua pequena ilha. *Do not disturb*" (não perturbe)²⁵.

Então, a foto de uma grande planície que se perde de vista, apresentada no início do terceiro bloco, funciona como o início do eco de solidão e de melancolia que será o balizador do que é apresentado nesse bloco; mais que isso, reitera o vazio que vinha sendo construído em toda a narrativa. As personagens do romance vivem ilhadas em um mar que não é de água, mas de solidão e de melancolia, um mar de vazio. Esse vazio, no fim, é gerado pelo apocalipse e pela tentativa de registrá-lo, seja por meio de fotografias, seja por meio da memória esparsa e duvidosa: "eu não me lembro de certas coisas. Minha memória é meio falha, e de vez em quando eu tenho tipo uns miniapagões, sabe?", diz Hugo em certo momento da narrativa. Sua explicação é simples: "eu inalei muito cury (*sic*) anos atrás"²⁶, mas a realidade talvez seja outra, já que o *curry* aqui pode ser apenas uma alegoria para a falha de memória causada pelo trauma, este que, já sabemos, estava por muito tempo dissociado de Hugo por conta do muro construído entre o protagonista e a Calamidade.

Uma conclusão

Para Kossoy²⁷, a fotografia é uma rica fonte de informações que servem tanto para a reconstituição do passado quanto como matéria para a construção de ficções. Leones, então, em seu *Dentes negros*, subverte essa lógica, ficcionalizando, sob a égide de um apocalipse que esgota e esvazia o que toca, as fotos de Livia Ramirez, as quais adquirem novos referentes e novas realidades: o asfalto, o parquinho e a cidade vazios; a casa em construção, o Cristo, o muro, a planície. Nada aqui é mais o que foi. Na verdade, continuam sendo o que eram, mas agora são mais que isso: duas ou mais realidades foram incorporadas a elas. Agora, aquele asfalto, o parquinho, a cidade, a casa, o Cristo, o muro, a planície, além de serem isso, fazem parte de outra narrativa maior que atesta e designa sua significação: é o asfalto por onde não se passam mais carros, o parquinho para onde não vão mais crianças, a cidade fantasma, a casa que nunca vai terminar de ser

²⁵ LEONES. *Dentes negros*, p. 105.

²⁶ LEONES. *Dentes negros*, p. 19.

²⁷ KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia.

construída, o Cristo solitário, o muro que cerceou os sobreviventes dentro de si mesmos, a planície que se torna um mar solitário e melancólico.

As fotos e o texto ficcional de *Dentes negros*, portanto, funcionam como complemento entre si, e, mesmo não linearmente, já que as relações entre a escrita e as fotografias são plasmadas mais pela interpretação que pela posição em que essas fotos são apresentadas, texto e fotos são os construtores de um ambiente vazio, esgotado e solitário, habitado por personagens cuja única companhia é a do eco do que se foi e do trauma que ainda persiste. Texto e fotos são cúmplices e causas do esgotamento causado pelo apocalipse, que ainda ecoa, pelo texto e pelas fotos, na narrativa, no espaço, nas personagens.

Referências

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

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 23-56.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 57-107.

GOLDING, William. *O senhor das moscas*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2014.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p.41-47.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *O africano*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONES, André de. *Dentes negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre (org.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Imagens do "eu"

Escrever como uma câmera: Drummond e as imagens

Pedro Rena¹

A poesia de Carlos Drummond de Andrade é considerada por muitos dos seus estudiosos como uma “literatura pensante”². Sua vasta produção poética, que atravessa o século XX, se coloca a pensar sobre a condição humana do sujeito moderno diante dos acontecimentos e impasses da “era dos extremos”³. Esta “literatura pensante” se propõe à tarefa de interpretar e recriar a experiência no mundo através da construção de imagens poéticas que o apreendem em seus paradoxos e contradições. Em vez de apenas representar e descrever sua época, a poesia reflexiva de Drummond entra em embate com seu período histórico, fazendo uma análise crítica do seu tempo presente. Esta poesia que pensa o mundo não pretende resolver suas questões e seus enigmas, mas, ao contrário, pretende colocar perguntas, problemas e dúvidas, criando cenas que apreendem a realidade em sua complexidade e pluralidade de sentidos. Comentando a dimensão filosófica do poema “A máquina do mundo” (1949), por exemplo, Antonio Cicero sustenta que a literatura de Drummond se constrói como “o princípio metódico de toda a filosofia” que “é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que

¹ Este texto, fruto da disciplina Seminário Literatura e Fotografia, ofertado pela profa. Márcia Arbex-Enrico, faz parte da minha dissertação de mestrado defendida em setembro de 2022. Agradeço à Fapemig pela bolsa concedida, que foi fundamental para a pesquisa.

² DELMASCHIO; CEI. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*. O termo literatura pensante é de Evando Nascimento: “Quando inventei essa expressão ‘uma literatura pensante’ [...] tinha em mente autores e autoras que faziam um tipo de literatura muito próximo do ensaio.” (NASCIMENTO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, p. 7.)

³ HOBBSAWM. *Era dos extremos: o breve século xx*.

tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente.”⁴

Quando convocamos o conceito de “literatura pensante” não tomamos a poesia como lugar da ilustração de conceitos filosóficos que a precedem, ou de pensar que encontraremos na literatura o desenvolvimento de teses e argumentos teóricos. Trata-se, ao contrário, de compreender uma poética que, através do trabalho elaborado com a linguagem, recria a nossa experiência contingente no mundo. Um pensamento que é inseparável da linguagem que o enuncia: o que é dito não se separa da forma como se diz. Um dos aspectos da relação da “literatura pensante” com a filosofia é que ambas estranham o mundo, apanhando-o em permanente estado de dúvida e incerteza. Quando a literatura e a filosofia – assim como as imagens do cinema, das artes visuais e da fotografia – pensam o mundo, colocam-no em estado de suspensão, explorando seus enigmas.

Ao caracterizar a “literatura pensante” de Drummond, Roberto Said sustenta que esta poesia se fabrica na sua “capacidade de despertar o pensamento, de se afirmar como poesia-pensante, uma *quase-filosofia*”⁵. A poesia de Drummond toma o “olhar como pensamento”, pois, como nos diz ainda Roberto Said, há no poeta uma

insistência no olhar, a gente poderia dizer até uma “poética do olhar” que se coloca desde o primeiro livro. A visão, seja como um modo de pensamento, como uma mirada capaz de interpretar o mundo que está ao redor do poeta [...]. O modo de ver é o que caracteriza um sujeito histórico, um modo de ver é um modo de ler, um modo de interpretar, é um traço ao mesmo tempo de personalidade e é um traço intelectual, o ver não é simplesmente a ação física de captar uma imagem, esse ver é do sentido do ver-interpretar⁶.

A poesia de Drummond seleciona e nos apresenta cenas do cotidiano da vida moderna (seja no interior do país ou nos centros urbanos das grandes cidades) extraído delas múltiplos sentidos. Silviano Santiago sustenta que a maneira de ver do poeta é hermenêutica:

⁴ CICERO. *Folha de S. Paulo*, não paginado.

⁵ SAID. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*, p. 235. Grifos do original.

⁶ SAID. Transcrição de uma aula na disciplina Drummond: Poesia, Filosofia e Modernidade, ministrada na Faculdade de Letras da UFMG no ano de 2021.

“graças a ela objetos e acontecimentos, ao ganharem densidade pela palavra, recobrem-se de sentido.”⁷ O ponto de vista drummondiano se posiciona, portanto, na periferia do capitalismo para lançar uma mirada cosmopolita ao mundo (“Que importa este lugar/ se todo lugar/ é ponto de ver e não de ser?”)⁸:

[...] o lugar geográfico marginal (Itabira, Rio de Janeiro, Brasil, lugares de *ser*) vai pouco a pouco perdendo as suas características subjetivas e regionais para exibir-se como “pontos de ver” o mundo e os homens. Ver não é só apreciar. Por isso, ao que é *ponto de ver* vai sobrepor-se uma “maneira de ver”⁹.

Em algumas passagens da obra de Carlos Drummond de Andrade conseguimos apreender não só um pensamento sobre o olhar e a visão de modo geral, como também observamos uma reflexão poética sobre os instrumentos da visão, como a “lanterna mágica”, e sobre imagens-técnicas, como a fotografia e o cinema.

No livro *Sentimento do mundo*, por exemplo, o passado irrompe no presente através de fotografias: o mundo antigo, provinciano, reaparece “fantasmaticamente” na vida do poeta na metrópole, como nos poemas “Confidência do itabirano” e “Os mortos de sobrecasaca”. O tempo passado evocado e emanado pelas fotografias se materializa no tempo presente. Um passado que insiste em permanecer, que retorna como “dor” (como lemos na “Confidência”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”)¹⁰ e também como “remorso” (pois para Drummond, como lemos em *Claro enigma*: “Toda história é remorso”¹¹). A presença do passado e da história aparece como “sentimento de culpa”, e não como uma memória nostálgica de um paraíso perdido. No poema “Resíduo”, de *A rosa do povo*, Drummond nos diz que a memória tem um “insuportável mau cheiro”¹².

A “dor insuportável” aparece nesses livros como visão catastrófica do processo de modernização do país, em uma história que é marcada pelo remorso, e também como “dor” que se manifesta pela consciência que o

⁷ SANTIAGO. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, p. 36.

⁸ ANDRADE. Origem, p. 325.

⁹ SANTIAGO. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, p. 36. Grifos do original.

¹⁰ ANDRADE. Confidência do itabirano, p. 63.

¹¹ ANDRADE. Museu da inconfidência, p. 245.

¹² ANDRADE. Resíduo, p. 148.

poeta tem do violento passado patriarcal e escravocrata do Brasil, tempo que persiste em permanecer e retornar como fantasma no presente:

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.
Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas¹³.

Observamos neste poema uma reflexão sobre a imagem técnica e material, uma “fotografia intolerável”, corroída pelos vermes (indicando a corrosão da passagem do tempo – física e simbólica). A fotografia não é só um congelamento de um instante do tempo (não indica apenas o passado, não é apenas morte), mas é também um fragmento de tempo que retorna no presente. A fotografia é uma presença ausente, pois “Toda fotografia é um certificado de presença”, como sustenta Roland Barthes¹⁴, pois aponta espectralmente para o futuro, sendo descongelada no presente, pois os vermes não conseguem roer “o imortal soluço de vida” dos sujeitos retratados na imagem. A relação da fotografia com os fantasmas é ressaltada tanto no conteúdo da fotografia, pois as imagens retratam pessoas que já morreram, quanto na materialidade da imagem, pois os vermes corroem a impressão. No poema “Viagem na família”, do livro *José* (1942), há uma presença fantasmagórica do pai, em que no “deserto da Itabira” reaparece a morte, a presença corrosiva do tempo: “Tantos mortos amontoados,/ o tempo roendo os mortos.”¹⁵ A história também arruína as casas (“E nas casas em ruína”), prefigurando o assunto do poema de um livro posterior, “Morte das casas de Ouro Preto” (1951). Em “Viagem na família”, entre os objetos rememorados, aparecem os “retratos”, banhados no rio de sangue da violenta história patriarcal e escravocrata do Brasil, como um rio que tudo encobre: “Óculos, memórias, retratos/ fluem no rio do sangue.”¹⁶ Como no poema “Morte das casas de Ouro Preto”, a água encobre tudo: “As águas cobrem o bigode,/

¹³ ANDRADE. Os mortos de sobrecasaca, p. 69.

¹⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 95.

¹⁵ ANDRADE. Viagem na família, p. 99.

¹⁶ ANDRADE. Viagem na família, p. 101. Grifo próprio.

a família, Itabira, tudo.” No livro seguinte, *A rosa do povo* (1945), o tema do “retrato de família” reaparece:

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa e amarela,
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.
O rosto de Pedro é tranquilo,
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São visitas se divertindo
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços da família
perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam – se preciso – voar.

Poderiam sutilizar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo dos móveis
ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas
e papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha ideia de família
viajando através da carne¹⁷.

Este poema é uma descrição de uma fotografia do álbum de família do poeta. Partindo de uma imagem e da percepção da passagem do tempo (vinte anos depois), uma história pode ser narrada. O retrato, assim como os olhos do poeta, está “empoeirado”, envelhecido e gasto pelo tempo. O escritor, cético, estranha sua família, estranha a própria ideia de família, se perguntando se aqueles seriam mesmo seus parentes. O retrato é mudo, sem barulho, mas devolve um olhar ao poeta: “ele me fita e se contempla”. A história familiar novamente se apresenta como remorso. A fotografia é um “resto”, um “resíduo” daquilo que sobrou dos vivos e dos mortos. Ao olhar a fotografia, o eu lírico a coloca em movimento no tempo, descongelando a imagem e ressignificando a sua história no presente.

¹⁷ ANDRADE. Retrato de família, p. 163.

Escrevendo sobre a “poética da memória” e sobre o memorialismo poético de Drummond (que compreende um longo arco de poemas entre *Alguma poesia* e *Boitempo*), Alcides Villaça sustenta que “a memória criativa de Drummond incorpora esse registro transfigurador, tenso, dolorido, pelo qual o diálogo com as imagens do passado se dá no modo dramático ou trágico: *toda história é remorso*”¹⁸. A “poética do olhar” se entrelaça, nestes poemas sobre a fotografia, com a “poética da memória”, pois nos textos Drummond elabora uma reflexão sobre sua experiência de olhar as imagens do passado. Assim como na poética do olhar, em que os acontecimentos não são apenas “captados” passivamente pela visão do poeta, mas interpretados e dotados de significações, esta poética do olhar não apenas recupera o passado tal como ele foi, mas o transfigura, dando novos sentidos ao vivido.

No primeiro poema do segundo livro da série *Boitempo*, “Menino antigo” (1973), Drummond faz uma referência à criação de imagens, como em um documentário, para falar da reconstrução do passado, que é vista no presente como uma câmara. Neste poema, a memória e o olhar se entrelaçam, pois nele, o sujeito do poema,

Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro [...]
Está filmando
seu depois. [...]
A câmara
olha muito mais olha mais
e capta
a inexistência abismal
definitiva/infinita¹⁹.

E o que a câmara do poeta insistentemente “olha muito mais olha mais” é um vazio, uma lacuna, uma “inexistência abismal”, que precisa ser imaginada novamente neste outro tempo para o qual aponta a escrita. Esta poética da memória se reconstrói, portanto, no tempo presente. Os poemas de *Boitempo* evocam o passado, mas são escritos no tempo verbal do “presente”, como nos lembra Villaça), indicando também “o tempo

¹⁸ VILLAÇA. *Os passos de Drummond*, p. 111. Grifos do original.

¹⁹ ANDRADE. *Menino antigo*, p. 552.

futuro”, pois é carregada pela experiência da “duração”. Nas palavras de Villaça, os poemas de

tudo o que poderia ser pura lembrança ressurgem com o impacto do que é vivido no aqui e no agora do menino antigo [...]. Para aproveitar uma lição de Bergson, trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção²⁰.

As fotografias, no entanto, não são compreendidas pelo poeta itabirano apenas como “dor”, mas também como “doçura”, como lemos na crônica “Dia do ausente”: “O ausente defronta-se com ausências, numa ausência maior. Entretanto, basta fechar os olhos – nem isso – basta pensar, olhar uma fotografia e tudo ressurgem com a doçura e a gravidade serena das coisas que eram antes, como ficaram sendo para sempre.”²¹ Nesta crônica, diante de uma fotografia, os olhos não se abaixam, mas “fecham”. As fotografias evocam um fora de campo, um “campo cego”, nas palavras de Roland Barthes, de algo da ordem do invisível, de quando se fecha os olhos e não se vê, convocando a imaginação para preencher suas lacunas da memória. O conselho de fechar os olhos já estava presente no poema “Mundo grande”: “Fecha os olhos e esquece”²². Mais uma vez observamos que para Drummond não se pode “ver tudo”; a experiência com aquilo que não se vê (como na relação da memória com o esquecimento) é também constitutiva da relação com as imagens. Usando a expressão de Nuno Ramos, a escrita de Drummond cria “contorno e doçura” para as lembranças do passado.

O poeta esboça nesta crônica uma reflexão sobre a temporalidade da imagem: a fotografia nos mostra as coisas como eram antes (o “isso foi”, de Roland Barthes, que indica o passado, indica também o futuro: “isso será; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte”)²³. As fotografias nos mostram as coisas como foram, mas também como ficaram sendo para sempre (como “o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos”, como escreve Walter Benjamin²⁴). A expe-

²⁰ ANDRADE *apud* VILLAÇA. *Os passos de Drummond*, p. 114.

²¹ ANDRADE *apud* WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 161. A crônica é a seguinte: “Dia do ausente”, *Correio da Manhã*, 13 de outubro de 1983.

²² ANDRADE. *Mundo grande*, p. 81.

²³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 104.

²⁴ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 94.

riência da duração e a memória involuntária ressurgem quando se olha uma fotografia, ela “tem alguma coisa a ver com a ressurreição”²⁵. Para José Miguel Wisnik, a lírica de Drummond é marcada pela duração e pela memória involuntária. Desde o primeiro livro modernista, de 1930, na seção “Lanterna mágica”, podemos observar como elementos do passado reverberam no tempo presente, como imagens projetadas na memória. Há um trabalho de fabulação, de invenção e reconstrução da experiência vivida nesta poética da memória. Já na última fase memorialista, que se inicia com a série *Boitempo*, em 1968 (que Santiago chama de “proustiana”), na qual se insere a crônica “Dia do ausente”, de 1983, a fotografia aparece como motivadora da memória involuntária, pois quando se olha ao acaso uma fotografia, tudo ressurgem com a doçura e a gravidade serena das coisas. Se de tudo fica um pouco, a fotografia é um resíduo da experiência, da qual ora resta dor, ora doçura.

Uma série importante do livro de estreia do poeta, *Alguma poesia*, carrega no título uma menção ao processo de projeção de imagens: “Lanterna mágica”. José Miguel Wisnik nos explica que

A lanterna mágica é um instrumento de projeção de imagens [...]. O nome da série sugere uma coleção de imagens de cidades condensadas na memória, com ênfase no mundo tradicional mineiro assaltado por índices de modernidade [...]. A “lanterna mágica” é a metáfora e a metonímia desse imaginário banhado no passado²⁶.

O instrumento ótico do pré-cinema é convocado pelo poeta para metaforizar a sua própria projeção de imagens do passado. Esta projeção é uma atualização da experiência rememorada no tempo presente. São imagens animadas pela imaginação do poeta, em construções poéticas em que a técnica se mistura com a magia, com a fabulação. *Lanterna mágica* (1987) é também o título do livro de memórias do cineasta Ingmar Bergman, que nos conta que seu interesse pelo cinema surgiu com as brincadeiras com este instrumento dentro de um armário, na infância. A lanterna mágica é também citada no início do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, “No caminho de Swann”, publicado em 1913. As projeções se associam com a luminosidade da memória e com o encanto das imagens que narram pequenas histórias:

²⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 91.

²⁶ WISNIK. *Maquinação do mundo*, p. 277. Grifos do original.

Bem se haviam lembrado, para distrair-me nas noites em que me achavam com um ar muito melancólico, de presentear-me com uma lanterna mágica, com a qual cobriam minha lâmpada, enquanto não chegava a hora de jantar; a lanterna, à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas como em um vitral vacilante e efêmero. [...] Certamente achava eu um especial encanto naquelas brilhantes projeções que pareciam emanar de um passado merovíngio e passeavam em redor de mim tão antigos reflexos de história²⁷.

Na sua série da “Lanterna mágica”, Drummond explora as contradições da modernização brasileira entrevista em cenas do cotidiano das cidades. A história coletiva e social se manifesta na materialidade de imagens do dia a dia da experiência dos sujeitos. No poema “Itabira”, a geografia da cidade natal do poeta se entrelaça desde o primeiro verso com a geografia subjetiva de seus moradores, “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.”²⁸ Cada um que ali vive, entre eles o próprio poeta, tem em Itabira uma correspondência concreta com a paisagem. A experiência do espaço – a visão do pico do Cauê – marca a subjetividade de todos que viam a montanha todos os dias, e que, um dia, passam a não a ver mais, pois seus recursos naturais foram devastados surdamente pela mineração. A corrosão do espaço se espelha na lenta corrosão vivida pelos itabiranos, como se experimentassem no próprio corpo (incluindo suas visões “fatigadas”) a degradação do território. O espírito do lugar se entranha na alma dos sujeitos – tristes, orgulhosos: de ferro²⁹.

“Na cidade toda de ferro/ as ferraduras batem como sinos.”³⁰ A descrição da paisagem, a construção da ambientação e do espaço da cena – a montanha, o chão de ferro – entram em ressonância sonora com as ferraduras, das que emanam o som semelhante ao dos sinos. O poema nos dá a ver – e a ouvir – a interconexão e a reverberação entre as coisas do mundo: da paisagem com os sujeitos, do espaço com o som, do material com o imaterial, do subjetivo com o social. O poeta nos faz

²⁷ PROUST. *Em busca do tempo perdido – Volume I: no caminho de Swann*, p. 37.

²⁸ ANDRADE. *Lanterna mágica – Itabira*, p. 16.

²⁹ ANDRADE. *Confidência do itabirano*, p. 63.

³⁰ ANDRADE. *Lanterna mágica – Itabira*, p. 16.

experimentar a interligação entre as partes do sistema imaginado. Nos versos seguintes, em uma estrutura paratática de justaposição, vemos a seleção de três “planos” organizados como em uma montagem cinematográfica paralela:

Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina³¹.

Na cena entrevista pelo poeta, o fato banal e cotidiano (“Os meninos seguem para a escola”) convive contraditoriamente com o inusual e o extraordinário (“Os ingleses compram a mina”). O tempo íntimo e lento (a caminhada até a escola) é sobreposto ao tempo social e veloz (os ingleses que atravessaram o globo e aceleraram o processo de modernização na região). Luiz Costa Lima comenta esta complexa temporalidade do poema:

A defesa do tempo tradicional teria mantido o poeta na órbita do passado e seu modernismo seria equívoco. O entusiasmo pela velocidade, pela sensação de pressa, desenvolvimento e choque o tornaria equivalente [ao futurismo] [...] Drummond recusa as duas parcialidades e converte seu poema em palco onde se encenam e condensam os sinais de tempos antagônicos³².

A “cidadezinha [nada] qualquer”, local e provinciana, recebe (não sem estranheza) a chegada do capital estrangeiro, que compra os “pedaços” do pico do Cauê. Entre os dois versos, lemos: “Os homens olham para o chão”. O olhar, também orgulhoso e triste – como os sujeitos – se abaixa. Neste gesto, a visão se direciona ao “chão”; o olhar se dirige ao território em disputa, ao chão do ferro. Os sujeitos miram também o chão histórico, olham fixamente para a imanência do tempo presente no qual estão presos. Um olhar desencantado se distancia de qualquer possibilidade de transcendência e expectativa de redenção. A visão entra em sintonia e relação com o espaço. Ao abaixar os olhos, os homens e as mulheres parecem não ver o que acontece ali, ou se recusam a ver a imensidão do horror que se aproxima.

Para além da captura e projeção de uma imagem, no verso seguinte se desenha um sentido possível, uma interpretação para

³¹ ANDRADE. *Lanterna mágica* – Itabira, p. 16.

³² COSTA LIMA. *Lira e antílira*: Mário, Drummond, Cabral, p. 133.

o que é visto: "Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável."³³ O personagem, que se refere ao ex-presidente da Câmara Municipal, carrega no nome o gesto introspectivo de voltar-se sobre si mesmo, é um espectador dentro da cena, e que insiste em desconfiar daquela estranha movimentação histórica. Tutu Caramujo implica um ponto de vista no interior do espaço figurado e materializa o gesto de ver. O olhar do personagem se desdobra no do poeta e também no nosso – espectadores-leitores de "Itabira". A "derrota incomparável" (que não deve ser lida como causalidade direta da compra da mina, como nos alerta Wisnik) abrange a entrevisão do passado e do futuro, da origem e do destino mineral de Itabira, do pressentimento da modernização como catástrofe, da visão de Itabira como metonímia do Brasil.

Comentando a lírica moderna de Drummond, na esteira do pensamento de Michael Hamburger, Fernando Viotti nota que "o 'detalhe observado' está filtrado por uma subjetividade muito pessoal, inibindo uma ênfase que recaia ou no sujeito ou no objeto, mas em operações de subjetivação (internalização da realidade objetiva pela consciência subjetiva)"³⁴. Os detalhes observados na poética do olhar de Drummond são filtrados por sua subjetividade, demonstrando que o registro de imagens poéticas é um ato de leitura e interpretação e não apenas a captação objetiva do real. Este olhar transforma o real: "o próprio 'detalhe observado' afinal, sempre se torna outra coisa depois de submetido ao olhar do observador."³⁵

Outro ponto que nos chama a atenção é que esta poesia se baseia em um princípio de igualdade, pois todos os detalhes e os sujeitos observados têm igual importância. Na narrativa e na poesia moderna, a hierarquia dos modos de representação é colocada em questão. A poesia de Drummond, por exemplo, é lida por José Guilherme Merquior, como "estilo mesclado" (expressão de Erich Auerbach), pois o poeta escreve sobre grandes assuntos em tom baixo e sobre assuntos cotidianos em tom alto: "a dinâmica do estilo mesclado foi amplamente favorecida pelo

³³ ANDRADE. *Lanterna mágica – Itabira*, p. 16.

³⁴ VIOTTI. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*, p. 19.

³⁵ VIOTTI. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*, p. 19.

advento do que Spitzer chama a 'democracia' das palavras"³⁶. Neste princípio de igualdade, tudo e qualquer coisa se torna matéria e assunto da poesia moderna: da estrangeirização do país (a compra da mina) ao homem qualquer (Tutu Caramujo).

Em suas reflexões sobre a ruptura das hierarquias sociais e literárias na narrativa moderna, em que há uma passagem dos grandes acontecimentos à figuração da vida das pessoas ordinárias, o filósofo Jacques Rancière, sustenta que

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico³⁷.

Rancière argumenta que a revolução estética da literatura moderna produz uma ruptura com o sistema de representação que definia "as situações e formas de expressão que convinham à baixa ou à elevação do tema"³⁸. Comentada a "maneira absoluta de ver as coisas"³⁹, encontrada em autores como Flaubert, o filósofo francês afirma que "todas essas formas de anulação ou subversão da posição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica."⁴⁰ Em sua revolução estética, a literatura moderna instaurava a possibilidade de que qualquer tema e qualquer sujeito fosse assunto da arte, precedendo assim a revolução técnica das artes de reprodutibilidade mecânica (a fotografia e o cinema) que daria visibilidade ao homem e às mulheres comuns. Na sua "Pequena história da fotografia", Walter Benjamin comenta a obra do fotógrafo August Sander, que se propôs à "tarefa imensa" de partir da "observação imediata" do povo alemão⁴¹. Trata-se de uma revolução estética e também política, pois, ao dar a ver os sujeitos ordinários em suas fotografias, Sander habituava seus contemporâneos a serem vistos, e também a "olhar os outros": "A obra de Sander é mais que um livro de

³⁶ MERQUIOR. *Verso e universo em Drummond*, p. 43.

³⁷ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 49.

³⁸ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 47.

³⁹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 47.

⁴⁰ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 47.

⁴¹ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*, p. 103.

imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos⁴². Este gesto de ver e ser visto, em que os sujeitos são observados com dignidade, está presente no desejo de Drummond de olhar para seus contemporâneos, para os homens e as mulheres do povo como Tutu Caramujo e o operário no mar, e, a partir deles, escrever poemas participantes.

Interessa-nos pensar que o modo literário de “observar como uma câmera” é simultâneo ao desenvolvimento da fotografia como fazer estético: a democracia das palavras é simultânea à democracia visual (pois todos os detalhes e temas ganham, nestas artes, a mesma importância). O valor de exposição das artes de reprodução técnica passa a ocupar o primeiro plano (substituindo valor de culto), em um regime estético em que as imagens dos sujeitos ordinários se tornam um assunto da arte, circulando na sociedade através da reprodução mecânica (como nos filmes de Charles Chaplin, a quem Drummond chama de o “maquinista”⁴³ e “homem do povo”, personagem que representa o seu ideal do “homem comum”, e que tem, ao mesmo tempo, uma densa elaboração estética)⁴⁴.

Na poética do olhar de Drummond observamos como o poeta escreve como uma câmera, não no sentido de captar e imitar o real, mas neste sentido de se compreender a imagem como fruto de um enquadramento, de um ponto de vista de um sujeito histórico. Esta poética do olhar apresenta ao leitor detalhes do mundo real que são, no entanto, filtrados pela percepção do observador, que os interpreta e lhes dá sentido. Apesar de essa visão ser hermenêutica, os elementos da vida dos sujeitos são apresentados em sua opacidade, o real é apreendido na sua polissemia de significações. Assim, Drummond interpreta o real através dos mecanismos da poesia e da imagem, mas a obra só se completa quando o leitor empresta sua própria experiência à construção de sentidos do texto.

⁴² BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 103.

⁴³ No *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* o verbete “Maquinista” é definido da seguinte maneira: “1. Pessoa que inventa, constrói ou conduz máquinas”, p. 1087.

⁴⁴ ANDRADE. Canto ao homem do povo Charlie Chaplin, p. 199.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Canto ao homem do povo Charlie Chaplin. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Confidência do itabirano. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Lanterna mágica – Itabira. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Menino antigo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Mundo grande. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Museu da Inconfidência. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Origem. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Retrato de família. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Viagem na família. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CICERO, Antonio. A máquina do mundo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 ago. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- DELMASCHIO, Andréia; CEI, Vítor. Literatura pensante: entrevista com Evando Nascimento. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*, São Cristóvão, n. 9, p. 72-77, 2017.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARTINS, Aulus Mandagará. O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 32, p. 106-114, dez. 2016.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – Volume 1: No caminho de Swann*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SAID, Roberto. *Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond*. 2007. 282 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SANTIAGO, Silvano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

VILLAÇA, Alcides. *Os passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIOTTI, Fernando Baião. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O amante: a fotografia, a escrita, a vida

Rafaela Faria Vianna

Considerações iniciais

Neste trabalho, busca-se discutir a questão da fotografia na obra *O amante*, de Marguerite Duras. Contudo, pretende-se pensar esse elemento como mais que um recurso temático ou imagético desse romance, visto que a forma como ele é trabalhado no texto remete à própria ideia de escrita construída ao longo de toda obra da autora.

O amante ou A imagem absoluta

A fotografia se encontra na gênese desse romance, visto que, originalmente, ele seria um álbum de fotografias, como admite Duras em uma entrevista:

[...] o texto de "O amante" se chamava primeiramente "a imagem absoluta". Ele deveria correr ao longo de um álbum de fotografias dos meus filmes e de mim. Essa imagem, essa fotografia absoluta não fotografada entrou no livro. Ela teria sido tirada na travessia de um rio em uma balsa. Essa imagem central – tal qual essa balsa que, sem dúvida, não existe mais, tal qual essa paisagem, esse país também, destruídos, que ninguém além de mim conhece, não pode morrer a não ser comigo, com a minha morte. Mas ela terá sido e se manterá assinalada, sua existência, sua permanência "retiniana" terão sido colocadas nesse livro.

Nesse álbum, eu teria falado de uma outra fotografia que poderia ter passado – para as outras pessoas – pela imagem absoluta. É a de minha mãe e seus três filhos unidos em uma tarde em Hanoi.

O livro não parte dessa fotografia, efetiva, mas ele retorna a ela cada vez que ele fala da minha mãe e de seu desespero, esse desespero tão puro que era seu dom – eu cito o livro¹.

Revela-se nesse paratexto em torno da obra – a entrevista citada acima, ao *Le Nouvel Observateur*, e a aparição raríssima da escritora no programa *Apostrophes* – o caráter autobiográfico do texto. A partir dessa revelação, toda a obra de Duras passa a ser lida retrospectivamente de forma diversa², em busca de elementos autobiográficos, que ela mesma confirma sobre outros textos, como *Barragem contra o pacífico*:

Em “Barragem”, eu lhe prestava uma homenagem que ela não viu, que ela não leu. Para ela, nesse livro eu acusava a sua derrota, eu a denunciava. O fato que ela não tenha entendido permanece uma das tristezas da minha vida. Aqui, é diferente. Era necessário mentir. Meu amante era chinês. Dizê-lo, de cara, mesmo em um livro, não era possível enquanto minha mãe estava viva. Um chinês – amante de sua filha – mesmo muito rico, era o equivalente de uma decadência talvez ainda mais grave do que a da ruína das barragens, porque ela alcançava aquilo que ela vivia como um dom do céu, sua raça, aqui, branca³.

¹ DURAS. *Le Nouvel Observateur*, p. 92. Tradução nossa. No original em francês: “Oui, Le texte de ‘l’Amant’ s’est d’abord appelé ‘l’Image absolue’. Il devait courir tout au long d’un album de photographies de mes films et de moi. Cette image, cette photographie absolue non photographiée est entrée dans le livre. Elle aurait eu trait à la traversée d’un fleuve sur un bac. Cette image centrale – de même que ce bac qui, sans doute, n’existe plus, de même que ce paysage, ce pays aussi, détruits –, que personne d’autre que moi ne connaît, ne peut mourir que de moi, que de ma mort. Mais elle aura été et restera signalée, son existence, sa permanence ‘rétinienne’ auront été posées là, dans ce livre-là. Dans cet album, j’aurais, parlé d’une autre photographie qui aurait pu passer pour les autres gens – pour l’image absolue. C’est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi. Le livre ne part pas de cette photographie-là, effective, mais il y revient chaque fois qu’il parle de la mère et de son désespoir, ce désespoir si pur dont elle était douée – je cite le livre.”

² Embora essa ideia da autobiografia já estivesse presente antes, no modo como Duras sempre insistia na imagem da mãe e não escondesse a forma como ela tinha um eco pessoal, essa entrevista consolida todo esse jogo entre vida e obra. Vale ressaltar, contudo, que se trata, efetivamente, de um jogo, uma vez que, apesar da presença inegável de elementos autobiográficos em *O amante*, a biógrafa da Duras, Laure Adler, insiste na existência de documentos e depoimentos que desmentem muito da imagem desse amante chinês que Duras fabricou tão meticulosamente.

³ DURAS. *Le Nouvel Observateur*, p. 92. Tradução nossa. No original em francês: “Dans ‘le Barrage’, je lui rendais un hommage qu’elle n’a pas vu, qu’elle n’a pas lu. Pour elle, dans le livre j’accusais sa défaite, je la dénonçais. Qu’elle n’ait pas compris cela reste une des tristesses de ma vie. Ici, c’est différent. Il fallait mentir. Mon amant était chinois. Le dire, de portée, même dans un livre, ce n’était pas possible vivant de ma mère. Un Chinois – amant de son – enfant même remarquablement riche, c’était l’équivalent d’une déchéance peut-être encore voit aller vers, mais on plus grave que celle de la ruine des barrages. Peut-être est-ce lorsque parce qu’elle atteignait ce qu’elle vivait comme étant un don du ciel, sa race, ici, blanche.”

Assim, apesar de o texto final de *O amante* não ter nenhuma fotografia, essa gênese enraizada na imagem e na autobiografia se faz sentir no texto. No início do romance, a narradora descreve como ela estava vestida no trajeto da balsa de Saigon, no dia em que conheceu seu amante chinês. É essa a imagem ausente, a fotografia que “poderia ter sido tirada” que perpassa todo o texto:

Estou com um vestido de seda natural, gasto, quase transparente. Tinha sido antes de minha mãe; um dia ela deixou de usá-lo porque achava claro demais e me deu. É um vestido sem mangas, muito decotado. Daquele tom amarelado que a seda natural adquire com o uso. Tenho-o na lembrança. Acho que ele me cai bem. Uso um cinto de couro na cintura, talvez de meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usava naquele tempo, só de certos vestidos. Na maior parte do tempo, uso sandálias de lona sem meias.

Falo da época anterior ao colégio de Saigon. A partir de então, naturalmente sempre uso sapatos. Naquele dia, eu devia estar usando aqueles famosos sapatos de salto alto em lamê dourado. Não vejo que outra coisa poderia estar usando naquele dia, portanto eu os uso. Saldo de liquidação que minha mãe me comprou. Uso esses sapatos de lamê dourado para ir ao liceu. Vou ao liceu com sapatos de noite enfeitados com pequenos desenhos de strass. É por minha vontade. Só me suporto com esse par de sapatos, e ainda agora é o que quero, são os primeiros sapatos de salto alto da minha vida, lindos, eclipsaram todos os anteriores, aqueles para correr e brincar, baixos, de lona branca.

Não são os sapatos que compõem o que há de insólito, de inaudito, na aparência da menina naquele dia. O que há naquele dia é que a menina está usando um chapéu masculino com as abas retas e lisas, um feltro macio cor de pau-rosa com uma larga fita preta. A ambiguidade determinante da imagem está nesse chapéu⁴.

Essa imagem do vestido de seda, os sapatos altos e o chapéu de homem é a imagem que poderia ter sido tirada no dia da trajetória da balsa. Todavia, essa fotografia não existe e é essa ausência que a torna absoluta, nas palavras da própria Duras:

É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida,

⁴ DURAS. *O amante*, p. 10. Grifos nossos.

aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. *Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora*⁵.

Nesse trecho, percebe-se também o resquício do projeto do álbum: “É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída ao conjunto”. Há aqui uma ideia de uma multiplicidade de imagens, dentre as quais essa se destacaria. Contudo, é da sua omissão que se origina o seu lugar de destaque: a imagem, mais do que ser absoluta, é autora de um absoluto. Qual? Talvez o da escrita. Essa relação entre a fotografia e a escrita se justifica pela insistência da narradora nesse tema da vocação, do desejo precoce pela atividade literária, estampado no rosto dessa menina de quinze anos e meio:

Quinze anos e meio. O corpo é magro, quase mirrado, seios ainda infantis, maquilada de rosa pálido e vermelho. *E depois essa roupa que poderia provocar risos e da qual ninguém ri. Vejo que já está tudo ali. Está tudo ali, e nada ainda começou, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever*⁶.

A foto absoluta, ausente, torna-se então uma espécie de evidência da vocação literária, tema que se mistura ao da fotografia em *O amante*.

A escrita, a fotografia, a mãe

Assim, desde o início do romance, a imagem entrelaça-se com o projeto da escrita e ambos se confundem com outro elemento essencial na obra de Duras: a relação com a mãe:

Já disse para minha mãe: o que eu quero é isso, escrever. Nenhuma resposta na primeira vez. E depois ela pergunta: escrever o quê? Digo livros, romances. Ela diz com dureza: depois do concurso para o magistério em matemática, se quiser pode escrever, não vai mais me dizer respeito. *Ela é contra, não é digno, não é trabalho, é uma piada – e me dirá mais tarde: uma ideia de criança*⁷.

O amante é, por excelência, o romance da revolta: a filha que inicia sua vida sexual com um chinês fora do casamento, indo assim contra

⁵ DURAS. *O amante*, p. 9. Grifos nossos.

⁶ DURAS. *O amante*, p. 13. Grifos nossos.

⁷ DURAS. *O amante*, p. 13. Grifos nossos.

os valores conservadores da mãe e, sobretudo, ofendendo seu orgulho de mulher branca colonizadora. A revolta, contudo, não é apenas sexual: a escrita aparece também como um ponto de conflito entre a mãe e a filha.

Apesar dessa relação aparentemente pautada apenas pela confrontação e pela subversão, ela é complexificada ao longo do romance, e em toda a obra de Duras. Como ela disse na entrevista citada no início deste trabalho, ela escreveu *Barragem contra o pacífico* como uma homenagem à mãe que, contudo, nunca o entendeu como tal. Há, então, uma certa reverência em relação a essa mãe que nunca a aprovou ou compreendeu totalmente. Duras diz, na entrevista no programa *Apostrophes*: “Eu tive esse paraíso dessa mãe que era tudo ao mesmo tempo: a infelicidade, o amor, a injustiça, o horror...”⁸

Em “*Un indicible extrinsèque*” (“Um indizível extrínseco”), Jean Arrouye percebe essa atitude de respeito em relação à mãe pelo viés da fotografia. Trata-se do retrato que a mãe encomenda dela mesma, mencionado no fim do romance. Novamente a fotografia aparece para afastar e aproximar essas duas mulheres: a mãe, a filha:

Quando envelheceu, ficou com os cabelos brancos, ela também foi ao fotógrafo, foi sozinha, para ser fotografada com seu belo vestido vermelho-escuro e suas duas joias, o colar comprido e o broche de ouro e jade, uma pequena peça de jade incrustada em ouro. Na foto ela está bem penteada, não tem nenhuma ruga, uma imagem. Os nativos abastados também iam ao fotógrafo, uma vez na vida, quando percebiam que se aproximava a morte. As fotos eram grandes, todas do mesmo formato, emolduradas em belos quadros dourados e penduradas junto do altar dos antepassados. Todas as pessoas fotografadas, vi muitas, pareciam quase a mesma foto, a semelhança era alucinante. Não só porque a velhice é parecida em todos, é porque os retratos eram retocados, sempre, e de tal forma que as particularidades do rosto, se ainda restavam, eram atenuadas. Os rostos eram preparados da mesma maneira para enfrentar a eternidade, eram apagados e uniformemente rejuvenescidos. Era o que as pessoas queriam. Essa semelhança – essa discrição – devia envolver a lembrança de sua passagem pela família, atestar a singularidade e ao mesmo tempo a efetividade dessa passagem. Quanto mais se assemelhavam, mais se patenteava pertencerem à família. Além disso, todos os homens tinham o mesmo turbante, as mulheres o mesmo coque, os mesmos

⁸ DURAS. *INA Culture*, não paginado. Tradução nossa. No original em francês: “J’ai eu ce paradis de cette mère qui était tout à la fois : le malheur, l’amour, l’injustice, l’horreur...”

penteados puxados, os homens e as mulheres a mesma túnica de gola reta. Todos tinham o mesmo ar que eu ainda reconheceria entre todos os outros. E esse ar que minha mãe tinha na fotografia do vestido vermelho era o mesmo ar deles, aquele ar nobre, diriam alguns, apagado, diriam outros⁹.

Segundo Arrouye, nesse momento do texto, Duras não percebe esse gesto da mãe como orgulhoso ou ridículo: sim, ele é patético, por representar uma tentativa vã de se agarrar à tradição pela qual ela tanto prezou durante toda sua vida. Contudo, a narradora percebe-o com delicadeza, compaixão e respeito:

Essa fotografia intemporal é um exorcismo que tenta anular a lembrança do abandono do marido, da partida do filho, da revolta da filha. Esta não zomba dessa iniciativa, diferentemente do que ela faz quando ela evoca a prática das fotografias de família que sua mãe obrigava-os eventualmente a participar e que gerava um resultado completamente contrário ao esperado, que era o de unir a família: “As fotos, olhamos, não a nós mesmos nas fotos, mas as próprias fotografias, cada uma separadamente, sem nenhum comentário, mas olhamos, e nos vemos. [...] A separação entre nós aumentou ainda mais.” As fotografias, finalmente, são mostradas, nas férias, ao resto da família que sua mãe ainda tinha na França, primas germânicas. É um rito e uma “corveia” para todos. Mas, escreve Marguerite Duras, “É nessa valentia única, absurda, que encontro a graça profunda.”¹⁰

Essa fotografia da mãe e o seu contraste com a fotografia ausente do início do romance estruturam os temas principais da obra: a escrita, o amor, a mãe. Arnaud Rykner chega a afirmar que são essas imagens, e não o amante chinês, que estruturam o texto:

Inversamente, e é nessa inversão que se baseia a fotografia absoluta, Duras constrói a sua própria imagem por meio da subtração da

⁹ DURAS. *O amante*, p. 41-42.

¹⁰ ARROYUE. *Un indicible extrinsèque: roman et photographie*, p. 4-5. Tradução nossa. No original em francês: “Cette photographie intemporelle est un exorcisme qui tente d’annuler le souvenir de l’abandon du mari, du départ du fils, de la révolte de sa fille. Celle-ci ne se moque pas de cette initiative, à la différence de ce qu’elle fait lorsqu’elle évoque la pratique des photographies de famille à laquelle sa mère contraignait ses enfants de temps à autre et qui entraînait un résultat tout contraire de celui escompté, qui était de faire croire à l’unité de la famille : Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire [...] La séparation a encore grandi entre ‘nous’. Ces photographies, finalement, sont montrées, lors des vacances, au reste de famille que sa mère avait encore en France, des cousines germanes. C’est un rite et une ‘corvée’ pour tous. Mais, écrit Marguerite Duras, ‘c’est dans cette vaillance de l’espèce, absurde, que moi je retrouve la grâce profonde.’”

imagem propriamente dita, ela imagina sua própria fotografia, na balsa, por subtração do efeito fotográfico, como que para escapar do destino da mãe e manter o domínio do seu destino, sem jamais ser prisioneira da imagem. *O amante*, muito antes de ser a história do amante, poderia então se ler como a oposição brutal dessas duas imagens, dessas duas fotos: a da mãe e a da filha. No “noema” nostálgico e mortífero da fotografia da mãe em *A câmara clara*, ela opõe, sem passar pela invenção de um *punctum* que salvaria a imagem realizada, um noema dinâmico e vivificante. Esse noema (para ficar na terminologia barthesiana), é o da fotografia absoluta que não tem mais quase nada a ver com a fotografia propriamente dita. Daí a deriva surpreendente que separa o projeto de álbum-lenda e o romance autobiográfico que é finalmente *O amante*¹¹.

Aqui, Rykner estabelece também uma relação muito comum na fortuna crítica de *O amante*, ao mencionar *A câmara clara*, de Roland Barthes. Também no ensaio barthesiano a imagem da mãe ocupa um papel central. Entretanto, segundo Rykner, há uma diferença essencial no que concerne à fotografia nesses dois textos:

Tudo acontece como se, nas fotos vistas para o projeto de álbum de família, Duras refizesse a experiência barthesiana, com a diferença de que nenhuma imagem apresenta para ela o *punctum* da fotografia do Jardim de Inverno que, em *A câmara clara*, permite a Barthes, de uma certa forma, salvar a fotografia e mesmo desprender a sua essência¹².

¹¹ RYKNER. *Marguerite Duras: desseins de mémoire et d’oubli*, p. 5. Tradução nossa. No original em francês: “A l’inverse, et c’est sur ce renversement que repose la photographie absolue, Duras construit sa propre image par soustraction de l’image proprement dite ; elle imagine sa propre photographie, sur le bac, par soustraction de l’effet photographique, comme pour échapper au destin de la mère et garder la maîtrise de son destin à elle, sans être jamais prisonnière de l’image. *L’Amant*, bien avant d’être l’histoire de l’amant, pourrait ainsi se lire comme l’opposition brutale de ces deux images, de ces deux photos : celle de la mère et celle de la fille. Au ‘noème’ nostalgique et mortifère de la photographie de la mère dans *La Chambre claire*, elle oppose, sans passer par l’invention d’un *punctum* qui sauverait l’image réalisée, un noème dynamique et vivifiant. Ce noème (pour rester dans la terminologie barthesienne), c’est celui de la photographie absolue qui n’a en fait plus guère à voir avec la photographie proprement dite. D’où la dérive étonnante qui sépare le projet initial d’album légendé et le roman autobiographique qu’est finalement *L’Amant*.”

¹² RYKNER. *Marguerite Duras: desseins de mémoire et d’oubli*, p. 5. Tradução nossa. No original em francês: “Tout se passe comme si dans les photos regardées pour le projet d’album familial, Duras refaisait l’expérience barthesienne à cette différence près qu’aucune photo, aucune image n’y présente le *punctum* de la photographie du Jardin d’Hiver qui, dans *La Chambre claire*, permet à Barthes, en quelque sorte, de sauver la photographie et même d’en dégager l’essence.”

Do *ça a été*¹³ ao *ça pourrait être*¹⁴

Assim, há, em *O amante*, algo do dêitico barthesiano (o “isso foi” que ele associa à fotografia):

Uma fotografia sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: *isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve [...]; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica¹⁵.

Contudo, em Duras, esse “isso foi” é modalizado de forma distinta, mais fugidia, devido à ausência da imagem, do seu caráter sempre condicional. A foto poderia ter sido tirada, poderia ter sido destacada, mas não o foi. De acordo com Rykner, esse condicional da imagem absoluta funciona como uma espécie de metonímia da obra durasiana como um todo:

Assim, a fotografia absoluta contém em germe todos os possíveis dos quais se nutre a obra durasiana. Ela os carrega literalmente. Em um sentido, é o conjunto da obra de Duras que se escreve como uma fotografia absoluta, como uma foto que não acontece, mas que designa o Real pelo fato mesmo de não acontecer. Assim, pode-se dizer que o condicional é a tradução sintática disso, que nos faz passar do “isso foi” a um “isso seria” ou um “isso poderia ser”: a tela preta (O homem atlântico) ou o quadro vazio (da janela em O deslumbramento... ou a pedra branca em Savannah Bay) são sua tradução icônica¹⁶.

Assim, percebe-se, na obra de Duras, uma insistência nesse condicional que estrutura a relação ambígua que a escritora estabelece com a vida, com a escrita e com a escrita da vida. Em *O amante*, ela diz:

A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não houvesse ninguém. A história de uma minúscula parte de minha juventude,

¹³ “Isso foi”.

¹⁴ “Isso poderia ser”.

¹⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 14. Grifos do original.

¹⁶ RYKNER. *Marguerite Duras*: desseins de mémoire et d’oubli, p. 9. Tradução nossa. No original em francês: “Ainsi la photographie absolue contient-elle en germe tous les possibles dont se nourrit l’œuvre durassienne. Elle les porte littéralement. En un sens, c’est l’ensemble de l’œuvre de Duras qui s’écrit comme une photographie absolue, comme une photo qui n’advient pas mais désigne le Réel du fait même qu’elle n’advient pas. Ainsi peut-on dire que le conditionnel en est la traduction syntaxique, qui nous fait passer du ‘ça a été’ de la photo à un ‘ça serait’, ou un ‘ça aurait été’ ou un ‘ça pourrait être’ ; l’écran noir (L’homme atlantique) ou le cadre vide (de la fenêtre dans Le Ravissement... ou de la pierre blanche dans Savannah Bay) en sont la traduction iconique.”

já a escrevi mais ou menos, enfim, quero dizer, dei-a a perceber; falo justamente desta parte, a da travessia do rio¹⁷.

É dessa inexistência – que é possível apenas porque o *ça pourrait être* nunca cede ao indicativo do *ça a été* – que surge esse projeto autobiográfico enviesado, sempre presente, mas explicitado somente no momento de publicação de *O amante* (“já a escrevi mais ou menos”).

Ela, a criança: olhar-se pela fotografia

Assim, a fotografia absoluta funciona como uma metonímia dessa relação entre escrita e vida, da sua ambiguidade, da sua impossibilidade da qual não se pode escapar:

É uma coisa engraçada, a escrita. Por que a gente se duplica nisso, a gente se duplica nessa outra visão do real, por que todo tempo esse caminho em direção à escrita, ao lado da vida? E do qual não se pode absolutamente se extrair. Eu falei muito disso. E, bom, eu não sei o que é isto, a escrita. Eu não sei. Eu falei muito pensando saber. E, bom, me importunavam, eu dei informações. Eu dei informações sobre a escrita, mas saber do que isso procede essencialmente, eu não sei. Eu não sei¹⁸.

Não é, pois, por acaso que esse primeiro livro abertamente autobiográfico, que vem deslocar toda a recepção da obra de Duras, pauta-se na fotografia. A escrita, como diz Duras na citação acima, é um duplicar-se, gesto não distante do duplo gerado pela fotografia: a narradora, já velha, olha para a menina da balsa (a imagem retiniana que ela, só ela, pode acessar) como quem olha para outra. Ressalta-se também o uso do verbo “*se doubler*” na citação da entrevista, aqui traduzido como “se duplicar”, mas que tem também um sentido que remete à palavra *doublê*: “*se doubler*” seria, assim, criar para si um *doublê* – ficcional? – que caminha paralelamente com esse eu vivo. Essa ideia de desdobramento remete às variações de enunciação do romance:

¹⁷ DURAS. *O amante*, p. 8.

¹⁸ DURAS. *INA Culture*, não paginado. Tradução nossa. No original em francês: “C’est un drôle de truc, l’écriture. Pourquoi on se double de ça, on se double d’une autre vision du réel, pourquoi tout le temps ce cheminement de l’écrit, à côté de la vie ? Et duquel on ne peut absolument pas s’extraire. J’ai beaucoup parlé de ça. Et puis je sais pas ce que c’est, l’écriture. Je sais pas. J’ai beaucoup parlé en croyant savoir. Et puis on me harcelait, j’ai donné des renseignements. J’ai donné des renseignements sur l’écrit, mais savoir de quoi ça procède essentiellement, je ne sais pas. Je ne sais pas.”

Duras se refere a si mesma ora com o pronome “eu”, ora “ela”, ora como “a menina”, “a criança”. Esse jogo de dispersão remete ao caráter sempre ambíguo e enviesado do projeto autobiográfico de Duras. Assim o analisa Maryse Fauvel:

Duras se espalha entre “eu”, “ela”, “a pequena”, “a pequena prostituta branca”, “a criança”. “Eu”, Marguerite jovem, é vista e definida pela Marguerite velha, escritora, mas também pela mãe, pelos irmãos, pelo chinês, e pela vizinhança cujas falas ela documenta. [...] Essa multidão de olhares colocados sobre ela reforça a imagem de rejeição, de uma distância mas também do desejo, que passa pelo outro, “eu me vejo como uma outra”. O emprego privilegiado do tempo presente apaga toda distinção passado-presente e permite-lhe também universalizar sua experiência, de se associar a outras mulheres (as indianas de tranças longas nos filmes, Hélène Lagonelle, Bettie, e a mulher do vice-cônsul), ao desejo que elas evocam, ao seu mistério, à sua beleza, às suas paixões, mas também a seu silêncio e a sua ausência¹⁹.

Esse emprego da terceira pessoa, manifestado por vezes em personagens femininas nas quais Duras projeta suas experiências, é uma constante na sua obra, tanto em textos anteriores como posteriores a *O amante*. Lol V. Stein, Anne Marie Stretter, Emily L., e até mesmo a mãe: personagens que aparecem como duplos oblíquos da escritora, como a própria Marguerite criança aparece para a narradora:

O projeto autobiográfico oscila entre desvelamento e camuflagem, revelação e distanciamento. Como o sugere o uso de vários pronomes e do artigo definido (o pai, o amante), esses textos são uma lenda, um mito. Assim, as fotos servem de contraste e abrem um campo de experimentação da escrita²⁰.

¹⁹ FAUVEL. *Romance Notes*, p. 201. Tradução nossa. No original em francês: “Duras s'éparpille entre 'je', 'elle', 'la petite', 'la petite prostituée blanche', 'l'enfant'. 'Je', Marguerite jeune est regardée et définie par Marguerite âgée, écrivain, mais aussi par la mère, les frères, le Chinois, et le voisinage dont elle rapporte les propos. [...] Cette multitude de regards posés sur elle renforce l'image du rejet, d'une distanciation mais aussi du désir, qui passe par l'autre, 'je me vois comme une autre'. L'emploi privilégié du temps présent efface toute distinction passé-présent et lui permet aussi d'universaliser son expérience, de s'associer à d'autres femmes (les Indiennes aux longues tresses dans les films, Hélène Lagonelle, Bettie, et la femme du vice-consul), au désir qu'elles évoquent, à leur mystère, leur beauté, leurs passions, mais aussi à leur silence et leur absence.”

²⁰ FAUVEL. *Romance Notes*, p. 202. Tradução nossa. No original em francês: “Le projet autobiographique oscille entre dévoilement et camouflage, révélation et distanciation. Comme le suggère l'emploi de divers pronoms et de l'article défini (le père, l'amant), ces textes sont une légende, un mythe. Ainsi, les photos servent de repoussoir et ouvrent un champ d'expérimentation de l'écriture.”

O romance se abre, inclusive, com uma outra imagem, a do rosto velho da escritora, devastado pelo álcool e pela idade: também aí há um distanciamento entre duas da mesma:

Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado”.

Penso com frequência nessa imagem que sou a única ainda a ver e que nunca mencionei a ninguém. Ela continua lá, no mesmo silêncio, fascinante. Entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço, com ela me encanto²¹.

Aqui, não se trata de uma fotografia propriamente dita, mas de uma imagem, que pode ser pensada em relação à da balsa: nessa, o rosto de velha, o rosto de escritora, a narradora se reconhece, em oposição à outra, dela como jovem. Contudo, não é só pelo afastamento e diferença que essas imagens se ligam. Em um trecho citado na primeira parte deste trabalho, a narradora afirma: “Vejo que já está tudo ali. Está tudo ali, e nada ainda começou, vejo nos olhos, tudo já está nos olhos. Quero escrever.”²² A escrita parece ser então um fio precário que liga essa mulher a essa menina, e, nesse jogo de espelhos, a fotografia implícita serve como contraponto e aproximação.

Considerações finais

Dessa forma, é possível pensar a questão da fotografia em *O amante* como um elemento que remete a diversos temas essenciais da sua obra. Parecem ligados por esse fio da fotografia a mãe, a vocação, o projeto autobiográfico. É nesse sentido que se propõe considerar essa imagem absoluta como metonímia da obra de Duras: sempre condicional, nunca cedendo à certeza indicativa do *ça a été*, ela nos leva ao condicional do *ça pourrait être*. Tudo isso se funde na menina na balsa, cujo chapéu dá um ar insólito à imagem: insólita também essa ausência da única fotografia que seria capaz de dizer algo e que a escrita persegue incessantemente.

²¹ DURAS. *O amante*, p. 7.

²² DURAS. *O amante*, p.13.

Referências

ARROUYE, Jean. Un indicible extrinsèque: roman et photographie. In: MONTIER, Jean-Pierre. *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

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

DURAS, Marguerite. L'inconnue de la rue Catinat: entretien avec Marguerite Duras. *Le Nouvel Observateur*, Paris, n. 1038, 1984.

DURAS, Marguerite. *O amante*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DURAS, Marguerite. Marguerite Duras dans «Apostrophes» | Archive INA. *INA Culture*, 3 mar. 2021. Entrevista concedida a Bernad Pivot. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s--2miauRQ4>. Acesso em: 13 jul. 2022.

FAUVEL, Maryse. Photographie et autobiographie: "Roland Barthes" par Roland Barthes et "L'Amant" de Marguerite Duras. *Romance Notes*, v. 34, n. 2, p. 193-202, jan. 1993.

RYKNER, Arnaud. Photographie absolue et mémoire virtuelle. *HAL SHS (Sciences de l'Homme et de la Société)*, Lyon, p. 1-13, 19 jan. 2009. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional "Marguerite Duras: desseins de mémoire et d'oubli", Louvain-la-Neuve, 2006. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00354485>. Acesso em: 13 jul. 2022.

Fotografia, uso e aura em *L'Usage de la photo*, de Annie Ernaux

Letícia Campos de Resende

Fotoliteratura: modos de usar

No texto de abertura da coletânea de ensaios *Transactions photolittéraires*, Jean-Pierre Montier propõe que a relação entre literatura e fotografia seja compreendida não de um ponto de vista comparativo, mas desde um território de análise identificado pelo conceito da “fotoliteratura” (“*photolittérature*”). Segundo o teórico, há algum tempo, observa-se uma contiguidade entre os dois campos abarcados pela fotoliteratura que impede uma separação estrita. Justamente por essa mudança conceitual, faz-se necessário um método analítico capaz de superar a crença de que entre imagem e escrita podem ser traçados paralelos: diante do “vai e vem” entre os campos literário e fotográfico, é mais adequado pensar em termos de “diagonais”¹. Dessa forma, seria possível traçar pontos de encontro entre as duas dimensões que compõem a fotoliteratura, sem que uma se submetesse à outra. Mas o convite à adoção de uma perspectiva analítica diagonal é apenas um primeiro passo proposto por Montier para o desenvolvimento dos estudos fotoliterários. Novos paradigmas e uma metalinguagem própria à crítica desse território ainda precisam ser criados com o objetivo de aprofundar ainda mais as questões postas em jogo por esse conceito, que, não obstante sua criação recente, descreve uma questão há muito tempo engendrada por diferentes práticas artísticas. Nossa tentativa, neste texto, não é a de

¹ MONTIER. De la photolittérature, p. 16.

propor esses paradigmas, senão a de fugir a uma perspectiva meramente comparativa entre texto e imagem. De fato, com o objetivo de devolver autonomia à imagem, mas ainda assim levar em conta sua interação com a escrita, pretendemos nos dedicar à exploração de um aspecto que, embora associado à experiência estética de modo geral, esteve associado à técnica fotográfica desde o seu advento: a presença da aura.

Para empreendermos um breve estudo da aura nos concentraremos em alguns pontos levantados pelo principal teórico do conceito, o filósofo alemão Walter Benjamin, que, em três de suas obras, "Sobre o haxixe e outras drogas", "Pequena história da fotografia" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", desenvolve diferentes estágios de reflexão sobre a aura, compreendida respectivamente, 1) como produto da experiência alucinógena; 2) como fruto da relação entre magia e técnica; e 3) como elemento destruído pelos efeitos da industrialização e da reprodutibilidade fotográfica.

Iniciemos rapidamente esta retomada teórica mencionando o primeiro ensaio, que, embora nos interesse menos neste trabalho, já que lida com uma natureza aurática diferente da abordada aqui, serve de prelúdio às considerações sobre a aura na fotografia. Em "Sobre o haxixe e outras drogas", o filósofo se debruça sobre o potencial do transe de desvendar elementos ocultos por trás das imagens. A princípio, é no contato com outras pessoas que Benjamin, sob os efeitos do haxixe, descobre a aura. Esse contato, assim como outras experiências de ordem sensorial, evolui para a conclusão de que a aura, não em sua dimensão religiosa, pode se revelar em todas as coisas – estas, por sua vez, quando em movimento, acabam por alterar o elemento aurático. Surge daí a ideia da aura como algo inacessível que envolve o objeto observado; algo que, mais tarde, irá lembrar os efeitos visuais produzidos nas primeiras fotografias. Nos dois ensaios que dão continuidade à investigação de Benjamin, "Pequena história da fotografia" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", os quais embasarão a segunda parte deste texto, a aura aparece como elemento necessário à experiência estética e encontra na reprodutibilidade técnica seu apogeu e, em seguida, sua decadência, até que seja destruída pelo ato de ruptura promovido por Atget.

Mas, nos tempos que sucedem à destruição da aura, como ela se manifesta – ela, que é impossível de ser acessada – em uma produção fotoliterária contemporânea? No livro *L'Usage de la photo*, uma coautoria entre Marc Marie e Annie Ernaux, a imagem – que interage com a escrita, mas não depende dela para ser compreendida – assume um papel não apenas de mídia, mas de base da imaginação necessária a realizar e receber as fotos (imaginação esta que produz sentidos e sensações). Ela se constitui, em suma, como mediadora essencial da experiência vivida pelos dois autores, que se veem confrontados com a função da fotografia como elemento de captação do que não pode, de fato, ser captado.

Uso e aura

Em *L'Usage de la photo*², obra originalmente publicada em 2005, é a primeira vez no trabalho de Annie Ernaux que a fotografia aparece – no sentido de tornar-se, de fato, visível – não como parte de um arquivo de memória, nem como reveladora de um determinado *habitus*, como é o caso de seus outros livros, mas como objeto do próprio fazer literário. Objeto porque é ela a motivadora da escrita, mas, acima de tudo, porque está materialmente presente no livro. É certo que suas funções de arquivo e de índice de *habitus* permanecem, em alguma medida, ali – ao reunir e preservar lembranças; ao apontar, por meio das roupas e dos ambientes que povoam as fotos, para um conjunto de disposições e modos de estar no mundo específicos a um campo social. Mas é como elemento estruturante da obra que as fotografias se destacam, servindo não como mero auxílio à escrita, senão como sua base fundadora: não existiria escrita se esta não tivesse sido precedida pelas imagens (ainda que, considerada a recriação linguageira das fotos na escrita de ambos os autores, formando o que Ernaux identifica como “*photos écrites*” ou “fotos escritas”, texto e imagem pudessem, em teoria, produzir sentido separadamente).

L'Usage de la photo surge de um projeto executado por Ernaux e Marie ao longo de seu relacionamento amoroso. Os dois decidem capturar, logo após o ato sexual, a imagem das roupas espalhadas e misturadas no chão. Com o tempo, à ideia de fotografar, segue-se o projeto de escrever

² Todas as citações de *L'Usage de la photo* aqui transcritas foram traduzidas por esta autora.

sobre as fotos, sendo o livro, portanto, o produto final da interação entre essas duas mídias. Mas, ao mesmo tempo em que Ernaux e Marie se dedicam a registrar fotograficamente as “composições”³ formadas por suas roupas, a revelação dessas mesmas fotos – nos dois sentidos da palavra, de descoberta e de tratamento químico do filme fotográfico – suscita reflexões sobre o processo artístico empreendido pelos autores. Com efeito, um dos procedimentos usados por Marie e Ernaux para estruturar a obra em torno da fotografia são as metarreflexões – sugeridas pelo próprio título, *L’Usage de la photo*, que torna implícita a abordagem possivelmente teórica do livro – sobre o ato fotográfico, seja ele considerado isoladamente ou em relação à escrita. A ideia do “uso”, ao aludir à ideia de teoria em prática, leva a pensar sobre o modo como nos apropriamos da fotografia, ou de qualquer outro objeto em questão, conferindo-lhe forma e um propósito. E em *L’Usage de la photo*, apesar da singularização e determinação proposta pelo artigo definido “le”, são muitos os usos a que se presta a fotografia.

Mas, em um ensaio sobre a aura fotográfica na contemporaneidade, tratar da fotografia “posta em uso” (principalmente se, por uso, entendemos uma visão “utilitária” da fotografia, resumida a uma eliminação da experiência ou, como sugere Agamben⁴, a mero instrumento que se interpõe entre a obra e o sujeito, como se este substituísse seu próprio olho pela lente da câmera) pode parecer uma contradição em termos, na medida em que a aura se constitui como invólucro inacessível. É possível então que se lhe atribua uma forma? Se pensarmos no uso em sua acepção de costume, do que é “usual”, a fotografia é objeto central de uma espécie de culto ou ritual entre os amantes:

Um intervalo de uma ou duas semanas, o tempo de terminar o filme e levá-lo para revelar na loja *Photo Service*, separava a captura das imagens de sua descoberta. Esta obedecia a um ritual:

- era proibido abrir o envelope após buscar as fotos
- sentávamos no sofá, um ao lado do outro, diante de taças de vinho e com um disco tocando no fundo

³ ERNAUX; MARIE. *L’Usage de la photo*, p. 16.

⁴ AGAMBEN. *An Essay on the Destruction of Experience*.

- tirávamos as fotos [do envelope] uma a uma e as víamos juntos⁵.

O ritual, como “modo de ser aurático da obra de arte”⁶, exige uma presença que, nas fotos, só se faz pela ausência dos corpos, a qual, em vez de tornar as roupas meros objetos desencarnados, resalta suas formas, cores e dobras, transformando-as em traços de um uso anterior: a presença da roupa sobre o corpo, como extensão do próprio corpo. Com efeito, as fotos reveladas se constituem como traço do traço, tornando-se o único vestígio de um cenário que, por sua vez, não era mais do que vestígio do sexo. Nesse sentido, elas precisam ser manipuladas por Ernaux e Marie, a fim de restaurar e, a um só tempo, recriar a experiência registrada:

Não posso definir o valor e o interesse de nossa empreitada. De certa forma, ela se relaciona com a transformação desenfreada da existência em imagens, que, cada vez mais, caracteriza esta época. Foto, escrita, trata-se, a cada vez, de conferir mais realidade a momentos de gozo irrepresentáveis e fugitivos. De capturar a irrealidade do sexo na realidade dos traços. O mais alto grau de realidade, no entanto, só será atingido se as fotos escritas se transformarem em outras cenas na memória ou na imaginação dos leitores⁷.

A partir do fragmento anterior, poderíamos pensar, portanto, em uma *mise en abyme* do uso: o uso que o leitor faz do uso dos autores. Com efeito, se pensarmos na relação de vai e vem, como sugerida por Montier⁸, entre fotografia e escrita, vemos que ambas as mídias, consideradas lado a lado, tendem a expandir o alcance uma da outra de diferentes formas. A primeira, comum a todos os textos que acompanham as imagens, sejam eles escritos por Ernaux ou por Marie, tenta recriar (“ecfrasticamente”), por meio da linguagem verbal, as diferentes cenas captadas nas fotos. Esse recurso faz eco a outro procedimento similar, mencionado no início deste texto e usado esparsamente em *L’Usage de la photo*, que consiste em apresentar apenas descrições de fotografias, e não as fotografias em si – o que Montier, tomando emprestado termo cunhado por Hervé Guibert,

⁵ ERNAUX; MARIE. *L’Usage de la photo*, p. 14.

⁶ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 171.

⁷ ERNAUX; MARIE. *L’Usage de la photo*, p. 17.

⁸ MONTIER. De la photolittérature.

identifica como “imagens fantasmas” (“*images fantômes*”)⁹, ou “fotos escritas”, como prefere chamá-las Ernaux. Ainda que, do ponto de vista da recepção, a justaposição entre as imagens reais e as ditas “fotos escritas” condicione ligeiramente a imagem mental criada durante o processo de leitura, o acréscimo, por parte dos autores, de informações como as cores das roupas que compõem a cena, bem como o uso de símiles e metáforas que ajudam a descrever determinados objetos, promovendo, portanto, um encaixamento de imagens, permite ao leitor, como é o objetivo da própria Ernaux, reimaginar outras cenas. Com efeito, uma das características mais marcantes das imagens em *L’Usage de la photo* é seu potencial transformador: as peças de roupa que lembram partes do corpo e os objetos estáticos aos quais se atribui movimento. A segunda função, frequente em quase todos os trechos escritos, consiste em narrar lembranças despertadas pelas fotos. De maneira mais ou menos proustiana, as imagens fazem emergir acontecimentos e sensações que acabam se misturando ao momento captado na fotografia. A terceira função, talvez a menos comum entre as três aqui identificadas, é uma tentativa de narrar e/ou ler a imagem, seja atribuindo-lhe sentido (interpretando-a), seja buscando decifrar elementos ausentes. Neste último caso, é mais de uma vez retomada por Marie uma comparação já usada antes por Benjamin em sua “Pequena história da fotografia”: a cena do crime. Para o filósofo alemão, as fotografias da cidade feitas por Atget, desprovidas de legendas, não raro, eram tomadas por cenas de crime:

[aqui] deve intervir a legenda, [...] sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa [...]. Já se disse que “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?¹⁰

Não é à toa que a comparação entre as fotografias e as pistas de uma investigação, que Marie tenta sem sucesso resolver, se coloque como um gesto de leitura imagética da parte do autor.

A compreensão do valor narrativo de certas imagens não se estende apenas às interpretações feitas pelos autores. O livro abre e fecha, por exemplo, com duas “fotos escritas”, que, quando analisadas em conjunto,

⁹ MONTIER. De la photolittérature, p. 23.

¹⁰ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 107.

permitem aos leitores criar uma narrativa sobre a própria composição da obra. A primeira descrição imagética diz respeito a uma fotografia supostamente real – ao menos, a autora afirma ser esse o caso –, que não pode, contudo, ser “revelada” aos leitores, ainda que ela exista materialmente no mundo, por seu tema tabu: trata-se da imagem nua do órgão sexual de Marc Marie em ereção. A última descrição, embora evoque uma imagem, não corresponde a uma fotografia, de fato, mas antes a uma cena que a autora gostaria que tivesse sido fotografada:

[eu] vejo nós dois em um domingo de fevereiro, quinze dias após minha operação [Ernaux sofria de um câncer de mama nessa época], em Trouville. Passamos a tarde toda na cama [...]. Eu estava agachada sobre M., sua cabeça entre minhas coxas, como se ele estivesse saindo do meu ventre. Naquele momento, pensei que deveríamos tirar uma foto. Já tinha o título, *Nascimento*¹¹.

É curioso pensar que as únicas duas fotografias – ou possibilidade de fotografia, como é o caso da segunda – em que figuram corpos são precisamente as que estão materialmente ausentes, seja porque não foram incluídas no livro, seja porque não existem como um objeto no mundo. Com efeito, percebemos, sobretudo da parte de Ernaux, uma tentativa de poupar o corpo. Em diferentes momentos, a autora comenta os procedimentos médicos de tratamento do câncer de mama enfrentados ao longo do ano documentado no livro: as sessões de quimioterapia; as “mutações” do corpo, que parece adquirir novas partes, com a inserção de cateteres e bolsas; os exames, que investigam e expõem o interior do corpo. Contrapondo-se, pois, a um uso médico do corpo, as fotos de *L’Usage de la photo* parecem buscar uma aura erótica que se mantém longe de uma fetichização que esvazia o corpo, tornando-o elemento de troca.

Segundo Benjamin, a fixação de determinado objeto em imagem pode ser compreendida como uma necessidade de aproximar o que está distante – por excelência, uma qualidade da aura consiste em permanecer longe “por mais perto que [...] esteja”¹² – e, assim, possuir esse mesmo objeto, convertê-lo em mercadoria. Quando Benjamin pensa a aura da obra de arte, ele formula sua teoria em termos de unicidade

¹¹ ERNAUX; MARIE. *L’Usage de la photo*, p. 196-197.

¹² BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, p. 170.

e autenticidade: na medida em que a obra de arte preserva seu aqui e agora, ela se torna única e, por extensão, autêntica, pertencente a uma tradição que nos possibilita sempre identificá-la como “*aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”¹³. A partir do momento em que é reproduzida em série, a obra perde sua tradição e deixa de ser única, isto é, sua aura, para usar as palavras de Benjamin, “se atrofia”¹⁴. Ora, em *L’Usage de la photo* (ainda que o livro não lide com a reprodução de obras de arte), a impossibilidade de manter o aqui e agora do ato sexual, efêmero e, de outro modo, inatingível, é justamente o que leva Ernaux e Marie a recorrerem à fotografia. Nesse caso, a técnica de reprodução assume uma função contrária: em vez de destruir, ela tem início precisamente como uma tentativa de restaurar ou talvez de conferir uma aura. Assim, se uma das “fotos escritas” aponta simbolicamente para a fecundação e a outra para o nascimento, o que se encontra no meio, ligando um extremo a outro, é o processo de gestação, ou o livro em si. As fotografias e os textos que compõem a obra não são, portanto, apenas produto do fazer literário, mas o próprio fazer. Em outras palavras, são eles que lhe dão forma, permitindo que o aspecto informe ou “irrealizável” (como afirma Ernaux em citação anterior) do ato sexual seja capturado na fotografia. Poderíamos pensar em termos de uma aura que não se perde com a reprodução fotográfica, mas que só se constitui por causa dela: o invólucro que, segundo Benjamin, torna a aura inacessível, sempre distante ainda que perto, remete nesse caso ao que veio antes da foto; ao que a foto invoca, mas não mostra.

Nesse sentido, faríamos bem em lembrar o conceito de *punctum*, proposto por Barthes em *La Chambre claire (A câmara clara)*¹⁵. Para o autor francês, o *punctum* corresponde a um detalhe capaz de evocar o “campo cego” (“*champ aveugle*”)¹⁶ de certas fotografias. Esse campo – que Barthes diz não fazer parte do cinema, já que, ainda que saia de cena, um personagem continua a viver na história do filme – se impõe à fotografia, na medida em que o que está fora do enquadramento da

¹³ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 167. Grifo do original.

¹⁴ BENJAMIN. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 168.

¹⁵ Todas as citações de *La Chambre claire* aqui transcritas foram traduzidas por esta autora.

¹⁶ BARTHES. *La Chambre claire*, não paginado.

imagem fotográfica não existe nessa mesma imagem. Ora, se o corpo de Ernaux, do seu lado direito ou literalmente do seu lado avesso, visto por dentro, é alvo de um escrutínio que o torna local da doença, ocultar esse corpo na imagem é uma forma de devolvê-lo à sua dona de direito e de fazê-lo viver fora da fotografia. Nesse caso, as roupas, funcionando como o *punctum* de algumas imagens, permitem consolidar uma aura erótica ao trazer o corpo à tona de outro modo: como objeto que trabalha o corpo, que o modela e transforma, assumindo às vezes sua própria forma, e que materializa ações e memórias ligadas à cena fotografada. É justamente esse, afirma Barthes, o diferencial da foto erótica:

[a] presença (a dinâmica) desse campo cego é, a meu ver, o que distingue a foto erótica da foto pornográfica. A pornografia representa ordinariamente o sexo; ela o torna um objeto imóvel (um fetiche) [...]; para mim não há *punctum* na imagem pornográfica; no máximo, ela me diverte (ainda assim: o tédio vem rápido). A foto erótica, ao contrário (e esta é sua condição), não faz do sexo um objeto central; por mais que ela possa muito bem não mostrá-lo, ela leva o espectador para fora do seu quadro [...]¹⁷.

Ao longo do processo fotográfico, contudo, o uso como parte do ritual vai desgastando a experiência dos autores – um reflexo do próprio desgaste do relacionamento entre Ernaux e Marie, já que os traços que marcam a presença deste autor vão se tornando cada vez mais raros nas fotos –, e os objetos se tornam informes, menos materiais: as roupas que, mesmo fora do corpo, eram antes animadas por ele, ao fim do projeto fotográfico sofrem uma gradativa desencarnação, revelada principalmente pelo contraste entre a primeira e a última fotos, materialmente presentes no livro:

¹⁷ BARTHES. *La Chambre claire*, não paginado.



"Dans le couloir, 6 mars 2003".

Fonte: ERNAUX; MARIE.

L'Usage de la photo,
p. 28.



"La rose des sables, 7 janvier 2004".

Fonte: ERNAUX; MARIE.

L'Usage de la photo,
p. 186.

Entre elas, a diferença de ângulo e enquadramento, ao alterar a perspectiva de cada imagem, faz, por exemplo, com que chão e parede, na última, pareçam formar um único plano, sem profundidade e, em aparência, unidimensional. A posição da câmera modifica, nos dois casos, a compreensão do observador/leitor em relação aos objetos fotografados, que na primeira imagem mantêm sua materialidade porque preservam sua forma, e na segunda se tornam mais abstratos devido à distorção a que estão sujeitas as roupas. Essa abstração compromete o próprio valor de uso das roupas, uma vez que elimina suas formas corpóreas e, de certa forma, oblitera seu propósito. Nas palavras da própria Annie Ernaux: "paradoxo dessa foto destinada a conferir mais realidade ao nosso amor e que o irrealiza. Ela não desperta nada em mim. Aqui não

há mais vida nem tempo. Aqui eu estou morta”¹⁸. A autora expressa assim uma coincidência entre a extração da presença e a supressão do *punctum*: a fotografia não produz qualquer acaso capaz de atravessar como uma flecha o observador. Poderíamos talvez supor que o desgaste do ritual é, em parte, causado pela mecanização do processo: ao se tornar repetitivo, o gesto fotográfico deixa de capturar o inacessível e se torna reprodução mecânica de cenas.

Usos do tempo, tempos da aura

Em sua definição da aura apresentada em “Pequena história da fotografia”, anterior à reflexão amadurecida em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin reflete sobre os elementos temporais e espaciais da aura: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho”¹⁹. As condições de tempo e espaço são, portanto, fundamentais para a experiência de encontro com a aura e podem ser associadas ao “aqui e agora” e ao acaso que o filósofo detecta em toda obra de arte, incluída a fotografia – esta, a partir da tensão provocada entre técnica e magia, faz com que “[...] o observador [sinta] a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”²⁰. Nesse sentido, poderíamos pensar em um “aqui e agora” modificado e, quem sabe, até criado pela própria fotografia. É o que nos sugere, por exemplo, Denis Roche ao evocar um tempo próprio da foto, diferente do tempo real (nas palavras do fotógrafo, o “tempo”)²¹.

Como poderíamos então pensar esse tempo da foto? Primeiro temos que considerar que, no caso das fotos analógicas, estas se encontram sempre sujeitas a, pelo menos, duas temporalidades distintas: o tempo em que se faz a foto e o tempo em que se revela a foto (obviamente, hoje em dia, com as fotos digitais esses tempos quase coincidem). Para Barthes,

¹⁸ ERNAUX; MARIE. *L'Usage de la photo*, p. 188.

¹⁹ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 101.

²⁰ BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 94.

²¹ ROCHE. *La Disparition des lucioles: (réflexions sur l'acte photographique)*, p. 155.

por exemplo, uma vez que a fotografia não consiste em uma mera representação, mas no próprio referente, ou seja, na coisa em si, não se pode recusar o princípio de que a “*coisa esteve lá*”²². É preciso, pois, pensar o objeto da fotografia como um “*isso foi*” (“*ça a été*”)²³. Mas esse passado de que é fruto a fotografia não está completamente encerrado no presente – e a nuance do uso do *passé composé*, tempo verbal em geral traduzido em português como o pretérito perfeito, no texto francês mostra isso –, pois o “aqui e agora” que a foto captura, ainda que produzido no passado, se prolonga no presente. Quando Ernaux afirma, por exemplo, que a fotografia não transmite a duração, mas “encerra [acontecimentos] no instante”²⁴, a autora não leva em conta o papel do acúmulo de temporalidades compreendido em uma foto, que, em seu livro, se faz valer não apenas pelas memórias evocadas na escrita por diferentes imagens, mas principalmente pela continuidade estabelecida entre essas mesmas imagens: não fossem as marcações cronológicas que antecedem cada fotografia, não seria possível retraçar uma ordem entre elas, tampouco situá-las linearmente no tempo e no espaço. Observa-se nas imagens uma saturação temporal justamente porque elas se encontram, de algum modo, suspensas no tempo. É isso que permite, por exemplo, que Ernaux e Marie, bem como os leitores do livro, recriem as imagens, produzindo novos sentidos.

Quase vinte anos após o fim do relacionamento dos autores e a publicação do livro, não podemos saber como as fotografias são vistas pelos dois (nem tampouco nos interessa); seu uso, no entanto, se constitui como a tentativa de contar a história de uma vida no tempo, ainda que os elementos de presença normalmente associados a essa construção narrativa – o corpo e o rosto – estejam ausentes. Em última instância, o efeito de uma vida transcorrida no tempo é produzido por uma aura fotográfica que engendra a tensão entre um momento passado, captável apenas pelo que lhe é exterior e adjacente, e seus rastros, a materialidade que se preserva pelas roupas e pela própria fotografia.

²² BARTHES. *La Chambre claire*, não paginado. Grifos do original.

²³ BARTHES. *La Chambre claire*, não paginado. Grifos do original.

²⁴ ERNAUX; MARIE. *L'Usage de la photo*, p. 135.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. An Essay on the Destruction of Experience. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*. Tradução de Liz Heron. Londres/Nova York: Verso, 1993. p. 11-64.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre o haxixe e outras drogas. *In*: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 133-169.

ERNAUX, Annie; MARIE, Marc. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2017.

MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. *In*: MONTIER, Jean-Pierre (org.). *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015. p. 21-43.

ROCHE, Denis. *La Disparition des lucioles: (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.

Arquivos fotoliterários

Presença e ausência da fotografia na obra *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela

Gabriela Sá

...se o mundo não brinca e não ficciona, não evolui.

Acácio Nobre, Carta de Acácio Nobre a Sousa Júnior (Espólio NA/0090)¹.

Acácio Nobre foi um artista, cientista, matemático, bioengenheiro e inventor de jogos português do século XIX, que não se importava com a catalogação e o arquivamento de suas obras – ou de sua vida –, e poderia-se dizer que, inclusive, agia contra isso. Aos que conviveram com o artista, não era oculta essa sua vontade, uma vez que Nobre pontuara em seu “Manifesto 2020”: “Quero estar morto quando estiver morto! Que viva por si só a obra! A verdadeira imortalidade só se atinge quando nos apagarmos definitivamente deste mundo”². O polímata português que teria convivido com figuras ilustres como Herman Melville, Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, Man Ray e, até mesmo, Albert Einstein, era conhecido por sua “luta pelo direito ao esquecimento”³ e nutria a ideia de que “a obra deveria permanecer anônima (segundo ele, para poder sobreviver ao artista)”⁴.

Apesar do desejo manifesto de Acácio Nobre e da tentativa de apagamento de sua existência, tanto por iniciativa própria, quanto pela ação da ditadura salazarista que assolou o país e o considerava uma figura subversiva, algo de sua vida restou, permaneceu. Rastros de sua existência desviante foram encontrados ao acaso, em 1999, em um baú no sótão da casa dos avós de Patrícia Portela. A escritora e artista portuguesa instigada pelo conteúdo daquela arca passou dezesseis anos trabalhando com

¹ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 175.

² NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 14.

³ ALVA *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 150.

⁴ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 14.

o que foi encontrado, realizando pesquisas e obras variadas⁵, e trouxe finalmente à tona o espólio de Nobre em *A coleção privada de Acácio Nobre*, livro editado no Brasil pela editora Dublinense em 2017.

Não se sabe em que condições estavam os arquivos encontrados por Portela. No livro, nada é dito sobre a existência de alguma forma de organização ou catalogação prévia do que foi descoberto no baú, nem mesmo sobre o processo de criação de um sistema de arquivamento daquele material pela própria autora. No entanto, o que vemos ao longo da obra, são páginas e mais páginas agindo como fichas catalográficas enriquecidas com comentários feitos por Portela em notas de rodapé, que nos dão informações acerca do material e de seu contexto em relação à vida de Acácio Nobre. São nessas notas que a narrativa vai se desenvolvendo e – como bem descrito por Reginaldo Pujol Filho no texto de apresentação presente nas orelhas do livro – são nelas que “encontramos novas possibilidades de montar e remontar Acácio Nobre”⁶.

Para a organização e apresentação deste espólio, Portela utilizou o material achado na casa dos avós, realizou entrevistas com escritores e pesquisou acervos de bibliotecas portuguesas e estrangeiras, como as da Universidade de Iowa City e da Universidade de Indianápolis, nos Estados Unidos. O livro resultante dessa pesquisa é dividido em seções: “Notas sobre a grafia de Acácio Nobre e a grafia adotada na transcrição dos manuscritos e documentos datilografados”; “Pré-facies”; “O espólio”; “Pós-facies”; “Cronologia acaciana”; “Agradecimentos” e “Índice do espólio”.

A primeira seção conta com notas acerca da peculiaridade ortográfica dos escritos de Nobre, cheios de tremas, “y”s, “z”s, “ff”s, “dh”s, “th”s e “cc”s, e a decisão editorial da autora de manter a grafia fora dos padrões gramaticais contemporâneos na reprodução de fac-símiles, mas apresentando as transcrições adaptadas ao novo acordo ortográfico. “Pré-facies” funciona como um prefácio, ainda que deliberadamente não se chame assim, nos remetendo a uma escrita anterior à face daquele que iremos conhecer adiante. A seção “O espólio” é autoexplicativa,

⁵ Como, por exemplo, a instalação *AudioMenus Chiado*, de 2009, apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, no contexto do programa do Festival Temps d’Images. Parte da documentação do projeto pode ser conferida no site da artista. Disponível em: <https://patriciaportela.pt/instalacao/audiomenus-chiado-2009/>. Acesso em: 3 jul. 2022.

⁶ FILHO *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, não paginado.

é nela em que vemos os arquivos de Acácio Nobre, ou pelo menos a parte de seu espólio que nos é revelada de alguma forma ordenada pela autora, ainda que sem seguir a numeração crescente dos itens ou uma divisão por tipos de materiais. Em "Pós-facies", temos contato com o relato de um encontro entre Portela e Alva, uma entrevistada com quem Nobre teria tido uma relação amorosa e que é citada diversas vezes ao longo do livro. "Cronologia acaciana" nada mais é do que uma longa lista de eventos que datam de 1867 a 1968 e que, mesmo que não envolvam Acácio Nobre diretamente, como o nascimento de Pablo Picasso em 1881, ou a composição da Sinfonia n. 9 por Mahler em 1909, mas, de certa forma, podem ter influenciado ou terem sido influenciados pela vida do artista português. As seções de "Agradecimentos" e "Índice do espólio" servem seu propósito habitual.

Desta forma, os documentos e objetos do arquivo de Nobre são apresentados ao leitor em "O espólio", por meio de uma estratégia de catalogação de cujo critério não somos informados: há o título do acervo – ESPÓLIO AN (que se presume serem as siglas de Acácio Nobre) –, seguido do número do arquivo (que varia de 1 a 3567, apesar de nem todos estarem presentes no livro); uma breve descrição do que está contido naquele item; uma fotografia do objeto ou fac-símile da carta, bilhete, colagem etc. Por vezes, há a transcrição de parte do conteúdo do documento, já que nem todos estariam legíveis ou bem conservados –, e, por fim, uma nota de rodapé com comentários explicativos feitos pela própria autora de forma a contextualizar a existência do item descrito.

É notável, portanto, a ação de Portela como arquivista da coleção de Acácio Nobre, sendo ela a responsável pela seleção e interpretação dos documentos e objetos encontrados. Sobre essa posição assumida pela artista, é preciso ressaltar a existência de um jogo de forças discursivas que são colocadas em movimento na feitura de um arquivo. O pesquisador e professor Reinaldo Marques nos lembra que há um

[...] poder de repressão e exclusão visível no trabalho de composição dos materiais de arquivo, dos fundos documentais, visto que nem tudo pode ser arquivado, guardado, instituindo-se uma dialética entre memória e esquecimento no âmbito do próprio arquivo,

submetido, doravante, pela lei mesma de sua exteriorização, ao risco da destruição absoluta⁷.

E é nessa dialética mesma entre memória e esquecimento, público e privado, exteriorização e interiorização da vida de uma figura muito pouco conhecida – quiçá anônima – que Portela atua, expondo aos olhos do leitor os processos muitas vezes invisíveis de uma pesquisa arquivística.

Presença e ausência da fotografia

Em “Pré-facies” temos o primeiro contato com o que viria a ser a coleção privada de Acácio Nobre. Nessa seção, Portela nos conta de seu encontro inicial com o material da coleção e elenca o que estava, por algum motivo desconhecido, em posse de seus avós:

- 543 cartas (umas enviadas e copiadas a papel químico, outras não);
- 456 envelopes vários, recebidos, devolvidos e por enviar;
- 312 apontamentos soltos;
- 127 rascunhos de projetos;
- 1 bloco de notas sem datas;
- 1 álbum de recortes e colagens com datas;
- 45 pacotinhos e 7 frascos de Fentanyl;
- 1 chave;
- 1 chávena;
- 5 compassos;
- 1 caixa de 11 sólidos para desenho incompleta (faltam-lhe 2 sólidos);
- 12 protótipos de jogos para crianças e adultos, entre os quais o famoso Voleiscópio;
- 1 manifesto encriptado, ainda em processo de decodificação;
- 88 rascunhos de uma carta dirigida a Ministros, Secretários de Estado e Conselheiros da Coroa entre 1890 e 1909;
- 5 cadernos com esboços e recolha de material de pesquisa para a construção de uma árvore genealógica das vanguardas e sua relação direta com os jogos geométricos jogados pelos responsáveis pelos principais movimentos artísticos do século XX;
- 4 cadernos de papel almaço liso, quadriculado e com linhas por preencher;
- 1 resma de papel de máquina branco;
- 1 pacote de folhas de papel químico;
- 1 resma de papel tipo vegetal rosa que utilizava para as cartas manuscritas;

⁷ MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, p. 36.

- 1 máquina de escrever Remington Portuguesa de 1920/30 modelo 12;
- 1 *fotografia*;
- 1 cartão de membro do clube C.A.A.N.⁸

Como nos mostra a lista⁹ do espólio, há apenas uma fotografia entre os materiais encontrados. Este não se configura, portanto, como um arquivo fotográfico, ou uma coleção de fotografias, e também não possui aqueles álbuns de fotografia de família tão comuns em acervos pessoais. Tal ausência, ou presença tímida, da fotografia é muito relevante para a constituição da obra de Portela – mesmo que essa não seja uma narrativa de um personagem fotógrafo ou, até mesmo, um texto que seja elucidado por procedimentos fotográficos.

De modo geral, a presença da fotografia no livro parece desempenhar funções que poderiam aproximá-lo de obras do “território fotoliterário”, visto que não seria este o caso de um livro meramente ilustrado por imagens fotográficas. O território fotoliterário, tal qual explorado por Jean-Pierre Montier, refere-se ao conjunto de produções editoriais nas quais mais do que o papel de ilustração, a fotografia tem importância no próprio procedimento literário do escritor. Afinal, para Montier,

[...] parece capital sustentar a ideia de que uma obra literária possa, sem ser editada com nenhuma fotografia, pertencer à fotoliteratura, uma vez que o processo ficcional – descritivo ou narrativo – que se desenvolve implica expressamente o tipo de relação com o ‘real’ que é específico da fotografia, quer se trate de contestar seus poderes ou ainda de se inspirar neles, emulando-os ou transmitindo-os no campo da escrita¹⁰.

A única fotografia integrante da coleção privada é uma fotografia de 1928 (ESPÓLIO AN/0002), que é descrita como uma cópia do acervo de José Pacheco (1885-1934) e que teria sido anexada a um relatório de 1939 da PGICS – Polícia Geral de Informações de Caráter Secreto. No retrato, vemos um grupo de treze homens muito bem vestidos, sendo eles, além de José Pacheco (sentado com um chapéu aos seus pés), supostamente

⁸ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 15-16. Grifo nosso.

⁹ A lista, como nos conta Maria Esther Maciel, é uma das figuras de arquivo que institui o início de uma catalogação ou inventário, podendo, assim, ser tomado como ponto de partida para o estabelecimento de uma ordem. Acerca da discussão sobre as listas, os catálogos e outras figuras do arquivo, conferir: MACIEL. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, p. 28-30.

¹⁰ MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

Eduardo Viana, Santa-Rita, Raul Lino, Franco, Manuel Jardim, Acácio Lino, João Quintinha “e quem sabe se Acácio Nobre.”¹¹

Nobre era conhecido por ser “um homem quase invisível”¹², a ponto de, mesmo sendo investigado pela PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado¹³, o próprio inspetor encarregado do caso ter tido dificuldades em reconhecê-lo. No ESPÓLIO AN/0045, Portela nos dá a ver um excerto fac-similado de um relatório da PIDE e a transcrição de alguns trechos da investigação de um policial que haveria tentado se infiltrar no C.A.A.N. (Clube dos Amigos de Acácio Nobre)¹⁴ e, mesmo com sua expertise, não reconheceu Nobre em meio aos demais sócios do clube. Ele escuta, ainda, de um grupo de cavalheiros o seguinte diálogo: “Acácio terá estado hoje, mais uma vez, na reunião de sócios, disfarçado de si próprio, mas como ninguém o conhece, ninguém poderá, com certeza, reconhecê-lo [...]”¹⁵

Tal dificuldade no reconhecimento de Nobre pode ser justificada também por sua relação com a fotografia. Como vemos em uma nota de rodapé referente ao ESPÓLIO AN/0204:

Acácio era avesso a fotografias, não se conhece um único registro fotográfico de sua pessoa a não ser o “autorretrato nu da cintura para baixo”, uma provocação que enviou para o ICA (Institute of Contemporary Art em Londres) em 1947 e que foi gentilmente recusado por Penrose, e a possível aparição misteriosa na foto do grupo do espólio de José Pacheko onde, a ter posado, fê-lo claramente fora do contexto¹⁶.

¹¹ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 20.

¹² ALVA *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 13.

¹³ “A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político do Estado Novo.” PIDE. WIKIPÉDIA: the free encyclopedia.

¹⁴ O primeiro espólio apresentado ao leitor, de identificação AN/0001, é um cartão de membro deste clube C.A.A.N.: Clube dos Amigos de Acácio Nobre que teria pertencido à avó da autora. Portela nos conta que “é graças à tentativa falhada de fundação legal do C.A.A.N. que o interesse da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) por Acácio Nobre é reativado [...]”. Os arquivos da PIDE são, até à data, os únicos registros oficiais sobre a vida e obra de Acácio Nobre em Portugal”. PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 19.

¹⁵ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 23-25.

¹⁶ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 55.

Por mais que Nobre não gostasse de ser fotografado, em seus arquivos Portela encontra notas¹⁷ que o próprio artista teria feito acerca de sua amizade com Man Ray, com quem, aparentemente, nutria uma relação de proximidade, ainda que com desavenças. No espólio citado anteriormente, Acácio fala de uma certeza acerca da impossibilidade da fotografia que sempre irritou o artista francês: "A fotografia do que não se pode ver nem se deve guardar."¹⁸

De acordo com uma citação transcrita da página 117 da primeira edição Gallimard de Diário de Henri Cartier-Bresson, presente no ESPÓLIO AN/0008, somos informados de que "Man Ray tinha obsessão secreta por fotografar pessoas que não gostavam de ser fotografadas."¹⁹ Pelas notas e citações que Portela transcreve do arquivo, tal obsessão não foi diferente com Nobre. Man Ray havia fotografado o polímata, que, nas palavras do artista francês, "era de uma fotogenia desconcertante, o seu nariz atraía o centro de qualquer fotografia"²⁰. Contudo, de acordo com os fatos que vamos descobrindo ao adentrar o espólio mais a fundo, tais fotografias teriam sido destruídas:

ESPÓLIO AN/0076

Transcrição de excerto do relatório 345/07 da PIDE de 17 de janeiro de 1954 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

"Missão cumprida com sucesso. Retratos de Acácio Nobre por Man Ray destruídos ou desaparecidos."²¹

Voltemos, portanto, ao território do fotoliterário, proposto por Montier. O autor observa que a relação entre fotografia e literatura pode se dar para além da presença da imagem fotográfica no livro, uma vez que certos textos obteriam parte de seu "poder puramente literário"²² justamente pela ausência da fotografia a qual o texto se refere. E não seria esse o caso mesmo de Portela, que nos apresenta ao longo de toda obra uma pessoa que jamais se deixa ser retratada e

¹⁷ Uma observação deve ser feita em relação a essas notas: Portela nos apresenta a transcrição e não o fac-símile. Assim, apesar de apontar de onde foram retiradas as citações, resta ao leitor acreditar se elas são reais.

¹⁸ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 55.

¹⁹ CARTIER-BRESSON *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 57.

²⁰ MAN RAY *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 56.

²¹ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 58.

²² MONTIER. Da fotoliteratura, no prelo.

que sequer sabemos se está presente na única fotografia existente nos arquivos encontrados?²³

Mesmo que a fotografia não esteja propriamente ausente no caso de "A coleção de Acácio Nobre", a única fotografia elencada na lista de Portela é permeada por uma possibilidade de ausência significativa. Se Portela apontasse a fotografia de 1928 de outra forma que não a escolhida para descrevê-la, teríamos o mesmo prazer de adentrar o jogo entre ficção e realidade que ela parece nos propor nas páginas seguintes?

Efeito de real e performance

Sabendo, então, da inexistência de um retrato de Acácio Nobre naquela que seria sua coleção particular, podemos nos perguntar a função da fotografia no livro de Portela. Ainda que a autora indique a existência de apenas uma fotografia no espólio de Acácio Nobre, são treze as imagens fotográficas presentes na obra. As demais fotografias, que não a fotografia de arquivo propriamente dita, figuram como registros de objetos variados, tais como: um estojo de compassos Richter&Co.; puzzles e jogos desenhados por Acácio Nobre; uma chávena de chá que possivelmente pertenceu ao artista; um frasco de Fentanyl; uma caixa de sólidos Richter&Co. para uso pessoal de Nobre; e uma joia, descrita como "Pronunciador de prazeres em ouro velho"²⁴.

Com todas essas imagens e os documentos e transcrições que nos são apresentados no espólio, seria ainda necessário um retrato de Nobre para que acreditemos na sua existência? Se o retrato estivesse presente, qual seria sua função? Ele cumpriria sua função documental? Ele atestaria todo o discurso criado por Portela ao redor da personagem? E, ainda mais, o que teria maior poder de atestação, uma fotografia de Nobre ou, por exemplo, sua certidão de nascimento?

²³ Se formos mais criteriosos, a própria autora comete um deslize (intencional?) ao dizer de apenas uma fotografia em meio aos achados do espólio. Há, de fato, um retrato fotográfico apresentado como ESPÓLIO AN/0002, a tal foto de arquivo que possivelmente teria retratado Acácio Nobre. Mas também há uma "fotografia de mãos de soldados nas trincheiras a jogar um puzzle 3D", marcada como ESPÓLIO AN/0083 e que teria sido feita pelo próprio Acácio Nobre. PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 83.

²⁴ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 146.

Assim como a PIDE aponta em seus relatórios transcritos no ESPÓLIO AN/0077²⁵, não há registro de documentos que comprovem a idade ou local de nascimento de Acácio Nobre. A autora estima, pelos registros em carta e outros documentos, que Acácio nasceu em 1869, porém, sempre marca o ano com uma interrogação ao identificar o período de vida do artista/cientista. Na seção “Cronologia acaciana” presente no fim do livro, o ano do suposto nascimento de Nobre é descrito da seguinte forma:

1869

Registro oficial (e possivelmente real) do nascimento de Acácio Nobre no Faial, Açores, durante a estada de Matisse em Cateau Cambresis e de Rasputin em Pokrovskoye; 18 anos após a primeira edição de A Baleia, de Herman Melville; 20 anos após a morte de Louise-Benjamin Francoeur, o autor do desenho linear e da geometria descritiva e no mesmo ano em que Dmitri Mendeleev apresenta a sua tabela periódica (sic) à Sociedade Química Russa e todos passamos a poder escrever água como H, 2 e O²⁶.

Como um registro oficial não seria real? Existiria uma conexão indubitável entre a realidade e aquilo que dela é registrado? A existência de um arquivo seria suficiente para oficializar a existência mesma daquilo que foi arquivado? Para o teórico francês André Rouillé, “o documento tem menos necessidade de semelhança ou de exatidão, ou de analogia, do que de crença e de conformidade com os usos práticos”²⁷. Isso implica que há um imaginário relacionado ao registro, ao documento e ao arquivo oficial que toma o fato atestado como real exatamente por estar inserido “em uma rede confiável de continuidades e mediações”²⁸.

Voltando à questão fotográfica no livro, lembremos que a figura de Nobre está localizada historicamente no mesmo século do surgimento da fotografia – inclusive, existem episódios ligados a tal técnica descritos na “Cronologia acaciana”, como o surgimento do *flash* fotográfico, em 1897, e seu envolvimento platônico com a fotógrafa Lee Miller. Nesta época, a

²⁵ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 59.

²⁶ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 166. Grifo nosso. É importante ressaltar que a cronologia acaciana, apresentada por Portela, inicia-se em 1867, dois anos antes do suposto nascimento de Acácio Nobre, e será constantemente permeada por informações de marcos de descobertas científicas e datas de feitura de obras artísticas e literárias de grande importância para Acácio, para além dos feitos do próprio artista/cientista.

²⁷ ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 80.

²⁸ ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 80.

princípio, o imaginário que rondava a imagem fotográfica era, como nos conta Philippe Dubois, o da “fotografia como espelho do real”²⁹, a partir da semelhança mimética entre fotografia e referente.

No entanto, muito se passou entre o surgimento da fotografia e os tempos atuais, fazendo com que a questão do realismo e do valor documental da fotografia tenha sido revista diversas vezes. Se a questão da verossimilhança fundada na gênese automática da imagem fotográfica já foi superada, é porque a imagem fotográfica deixou de “aparecer como transparente, inocente e realista por essência”³⁰. A qualidade indicial da fotografia, como bem observada por Dubois, passa a ser exaltada e, ainda hoje, a noção de que a fotografia seria um “traço de *um* real” se mantém³¹.

Mas devemos lembrar que a imagem fotográfica, por mais que possa ser entendida como um índice daquilo que registrou, “não é um simples reflexo do estado de coisas, pois nunca é independente de um processo de *enunciação* e de um trabalho no material”³². Em todas as entrevistas, *statements* e descrições dadas por Portela acerca de sua obra, a autora refere-se a Acácio Nobre como alguém que realmente existiu. Os arquivos organizados, fotografados, escaneados ou reproduzidos em fac-símile dão a impressão de veracidade, de autenticidade à história que ela nos conta – ainda que em muitos dos espólios a autora opte por transcrever o documento, ao invés de apresentá-lo fotograficamente ao leitor. Em alguns momentos, ela justifica tal decisão por uma questão material que teria acometido o documento encontrado – como no ESPÓLIO AN/0088, quando nos diz que o “estado do manuscrito não permitiu sua reprodução”³³, ou no ESPÓLIO AN/0098, composto por uma carta manuscrita de um admirador que é transcrita pelas “más condições de conservação do documento”³⁴.

²⁹ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 27.

³⁰ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 42.

³¹ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 45. Grifo do original. Não sem ter sofrido críticas ou revisionismos, como aponta Rouillé constantemente em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Também o próprio Dubois veio mais tarde revisar aquela que seria sua teoria mais famosa. Conferir: DUBOIS, Philippe. Trace-Image to Fiction-Image: The unfolding of Theories of Photography from the '80s to the Present. *October Magazine*, Massachusetts, n. 158, p. 155–166, 2016.

³² ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 204. Grifo nosso.

³³ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 39.

³⁴ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 66.

Em outros casos, Portela chega a tentar usar a fotografia como ferramenta de registro, mas é impossibilitada pelo acaso, como quando nos informa que o pacotinho de ingredientes para chá que estava junto à chávena que possivelmente pertenceu a Nobre, “deteriorou-se antes de ser fotografado e devidamente documentado.”³⁵

Nestes casos em que a fotografia está ausente – e, por isso, impossibilitada de exercer sua função indicial de “fotografia-documento”³⁶ – o suposto arquivo vem cumprir o papel e garantir o “efeito de real”³⁷ que a fotografia atribuiria à narrativa. Afinal, o registro, a atestação e a verificação de algo são alguns dos atributos próprios dos arquivos, mas também da fotografia enquanto imagem de arquivo, uma vez que eles nos remetem a uma certa objetividade, à realidade, à história e ao passado.

É digna de nota a menção ao fato de que não há, ao nosso ver, uma ilusão de que o arquivo ou a própria imagem de arquivo sejam um retrato fiel do conteúdo registrado. É necessário pensar junto a Georges Didi-Huberman, quando ele ressalta que

Por um lado, o arquivo desmembra a compreensão histórica em virtude do seu aspecto de “fragmento” ou de “vestígio bruto de vidas que de modo nenhum exigiam ser assim contadas”. Por outro lado, “abre-se brutalmente a um mundo desconhecido”; liberta um “efeito de real” absolutamente imprevisível que nos fornece o “esboço vivo” da interpretação a reconstituir³⁸.

E, ainda “nem por isso o arquivo é o ‘reflexo’ puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples ‘prova’. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos.”³⁹

É a esta montagem que Portela se lança ao trabalhar com o espólio de Acácio Nobre. E, ao fazê-lo, acreditamos que a autora portuguesa estaria realizando uma “narrativa performática”, como teorizado por Graciela Ravetti. Para Ravetti, tais narrativas seriam “tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo,

³⁵ PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 67.

³⁶ ROUILLÉ. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, p. 30.

³⁷ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 27.

³⁸ DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*, p. 144-145.

³⁹ DIDI-HUBERMAN. *Imagens apesar de tudo*, p. 145.

no âmbito cênico e no político social.”⁴⁰ Nessa perspectiva, como aponta Ravetti, “a figura do autor e a do narrador se potencializam no gesto alegórico que é, sempre, um movimento de leitura.”⁴¹

Em nota ao lançamento de seu livro, Portela diz:

Acreditando que a obra literária pode desempenhar um papel crucial na reavaliação dos tempos que correm de uma forma que estará para sempre vedada à História, à Academia e à estratégia política, venho por este meio partilhar convosco a Coleção Privada de Acácio Nobre, na esperança de encontrar, mas também de dispersar, a sua obra, as suas ideias e os seus manifestos, procurando contribuir assim para a tarefa inglória de lutar pelo direito ao impossível, uma mastodôntica missão num país como este, que, por acidente geográfico, é o meu, e também foi, ainda que por breves momentos e de forma ingrata, o de Acácio Nobre⁴².

Como a nova arconte dos arquivos pessoais de Nobre, a artista tenta, então, a partir de uma narrativa performática, realizar uma leitura dos materiais e dar ordem ao que foi encontrado. Cabe a ela, agora, tornar visível a importância daquele arquivo. Tarefa árdua, uma vez que, ao lidar com os arquivos pessoais de alguém que já não está mais vivo – e na intenção de trazer a público aquilo que era do âmbito privado –, a artista se depara constantemente com “as lacunas e silêncios do arquivo pessoal [que] travam a busca de equivalência entre a trajetória de vida do titular e seus documentos”, como pontua Reinaldo Marques⁴³. No entanto, é por se deparar com essas mesmas lacunas que Portela pode atuar na “dimensão poética do arquivo”⁴⁴ e adentrar aquela que seria sua possível “dimensão performativa”⁴⁵. Neste movimento de reterritorialização dos arquivos encontrados, ela lança mão não só de

⁴⁰ RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 46.

⁴¹ RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 55.

⁴² PORTELA. UNICEPE, não paginado.

⁴³ MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, p. 68.

⁴⁴ LISSOVSKY. *Quatro + uma dimensões do arquivo*, *passim*.

⁴⁵ Maurício Lissovsky, historiador e pensador da imagem e do arquivo, trabalha em seu texto “Quatro + uma dimensões do arquivo” aqueles que seriam os atributos do arquivo que constituiriam suas dimensões historiográfica, republicana, cartorial e cultural. A estas quatro, que estão diretamente ligadas ao senso comum que temos do arquivo em sua relação com o tempo, a história e o esquecimento, Lissovsky vai acrescentar uma quinta dimensão, que seria a dimensão poética do arquivo, esta que acredito ser a dimensão em operação no trabalho de Portela, assim como uma possível “dimensão performativa” do arquivo, a qual estou propondo em minha tese de doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG. Para uma descrição mais detalhada dessas dimensões conferir: LISSOVSKY. *Quatro + uma dimensões do arquivo*, p. 47-63.

estratégias arquivísticas, registrando e catalogando o material, mas também de uma escrita performática no paratexto da coleção: tecendo comentários nas notas de rodapé e montando os arquivos encontrados em um encadeamento não cronológico.

Ademais, a narratividade performática da artista extrapola a escrita do livro, a partir das instalações e performances realizadas ao longo dos anos de pesquisa, como a apresentada em conjunto com o ator André Teodósio, no Prado Espaço Ruminante, em Portugal, em 2010⁴⁶. Na performance, Portela e Teodósio sentam-se em mesas de frente um para o outro e, enquanto o ator trabalha com uma máquina de escrever antiga, ela se mune de um teclado digital, operando uma espécie de interação entre o arquivo de Acácio Nobre – como se esse estivesse sendo criado ao vivo – e as transcrições e notas feitas pela autora.

Portanto, *A coleção privada de Acácio Nobre* poderia ser vista como uma obra que se dá em um entre-lugar, como um fenômeno fronteiriço, que, na perspectiva de Ravetti, seria composto por “elementos críticos ideais para interpelar esses domínios [da história, da política, da cultura, das artes, da sociedade, dos sujeitos], pois atravessam campos e traduzem a capacidade de deslocamento com flexibilidade.”⁴⁷ Não seria exatamente esse o lugar das artes e da literatura na lida com arquivos, sejam eles documentais ou fotográficos? O lugar para se abrigar projetos não concretizados, para se falar do que não foi visto ou mostrado? O lugar para tensionar os limites entre dentro e fora do arquivo e da obra? Não seria papel das artes e da literatura abordar a instabilidade do índice fotográfico como lugar de certezas, verdades e atestações, como o senso comum costumeiramente o caracteriza, apontando para sua potência poética na ficção, mas sem, necessariamente, abrir mão de sua parcela de realidade?

Termino esta breve reflexão sobre a performance da fotografia e dos arquivos da coleção privada de Acácio Nobre pensando que, se não fosse pela possibilidade de existência de tal lugar, nunca conheceríamos a incrível obra deste pensador português e suas múltiplas conexões com a história das ciências, da literatura e das artes mundiais. Afinal, Portela cumpre bem o papel de “apresentar o que não se encontra enunciado no arquivo,

⁴⁶ PORTELA. *The Private Collection of Acácio Nobre*.

⁴⁷ RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 10-11.

[o que] permanece exterior a ele e fora da biblioteca do dito; [ao] falar do que não podemos imaginar e pensar e, portanto, do não arquivável.”⁴⁸

Não seria, por fim, Acácio Nobre esse sujeito não-arquivável? Este sujeito polêmico, revolucionário, que sabe que “a História tem suas preferências”⁴⁹, acredita que “os arquivos de coisas são prescindíveis e servem apenas para inventar a História que ainda não se deu, não para contar”⁵⁰, e afirma que “é dever de cada homem abraçar o seu tempo para se desembaraçar dele”⁵¹. Teria sido, então, Acácio um contemporâneo aos moldes de Giorgio Agamben⁵² e, talvez, por isso mesmo, teria sido silenciado da história oficial de Portugal?

Respondendo a perguntas acerca da ficcionalização de Nobre, Portela deixa clara a importância de sua narrativa performática:

Eu tenho um espólio, tenho um baú e tenho projectos, se eles tivessem sido concretizados existiam na sociedade, e a sociedade transparecia o resultado desses projectos. Não tendo sido concretizados, existem na medida em que é passada a palavra. Ou seja, *se eu não falar dele, ele não existe*, obviamente. Eu ou quem quer que seja, e isso é válido para tudo⁵³.

Afinal, como bem dito por Nobre em seu “Diário retrospectivo”, cuja transcrição da primeira página integra o espólio (ESPÓLIO AN/0609) e encerra nosso contato com sua coleção: “Tudo poderia ter sido outra coisa.”⁵⁴

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AUDIOMENUS Chiado. Patrícia Portela. Disponível em: <https://patriciaportela.pt/instalacao/audiomenus-chiado-2009/>. Acesso em: 3 jul. 2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. In: DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*:

⁴⁸ MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, p. 84.

⁴⁹ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 68.

⁵⁰ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 91.

⁵¹ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 91.

⁵² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*.

⁵³ PORTELA. *O sono é o último reduto de contestação*, não paginado. Grifo nosso.

⁵⁴ NOBRE *apud* PORTELA. *A coleção privada de Acácio Nobre*, p. 140.

escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

GANDOLFI, Leonrado. Autora flexiona limites da ficção em obra sobre artista português. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 6 jan. 2018. Seção Ilustrada. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1948418-autora-flexiona-limites-da-ficcao-em-obra-sobre-artista-portugues.shtml?mobile>. Acesso em: 15 jul. 2022.

LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). *Acesso à informação e política dos arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. p. 47-63.

MACIEL, Maria Esther. *Ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo. In: COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (org.). *Modos de arquivo*: literatura, crítica, cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: Batel, 2018. p. 465-483.

MONTIER, Jean-Pierre. *Da fotoliteratura*. Tradução de Márcia Arbex-Enrico e Pedro Gomes Dias Brito. Belo Horizonte: Relicário, 2025. No prelo.

PIDE. In: WIKIPÉDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/PIDE>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PORTELA, Patrícia. *A coleção privada de Acácio Nobre*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

PORTELA, Patrícia. *O sono é o último reduto de contestação*. Macau, 9 maio 2018. Entrevista concedida a Sílvia Gonçalves. Disponível em: <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2018/05/09/o-sono-e-o-ultimo-reduto-de-contestacao/>. Acesso em: 3 jul. 2022.

PORTELA, Patrícia. *The Private Collection of Acácio Nobre*. Performance apresentada no Prado Espaço Ruminante em setembro de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vow4aa_hJ2U. Acesso em: 3 jul. 2022.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 47-68.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 13-46.

UNICEPE. Lançamento do livro: A coleção privada de Acácio Nobre. Porto, [2016?]. Disponível em: <https://www.unicepe.pt/lançamentos/nobre/nobre.html>. Acesso em: 3 jul. 2022.

Jogos dialéticos em *Suite Vénitienne*, de Sophie Calle

Taciana Borges Lemos

Considerações iniciais

As obras da francesa Sophie Calle são, em sua maioria, projetos que operam no universo dos acontecimentos inesperados e que, contraditoriamente, são organizados por um sistema de regras, de escolhas e de combinações. Influenciada por experiências realizadas por situacionistas e surrealistas no início do século XX, a artista dedica-se a propostas performáticas que contam com alto grau de ambição e de obsessão. Em *Le carnet d'adresses*, a artista se vale de um livro de endereços encontrado na rua para telefonar para alguns dos números que lá constavam, com o objetivo de investigar a vida do dono do livro. A exposição de detalhes da sua vida íntima é central em *Prenez soin de vous*, trabalho em que Calle requisitou que 107 mulheres, com diferentes perfis de vida, interpretassem uma carta de término recebida por ela. O ambíguo título de *Des histoires vraies* aponta para uma tentativa de verificação da autenticidade das histórias contadas e, simultaneamente, de um movimento autoirônico. Em *L'Hôtel* a artista recorre à fotografia e a relatos detalhados como tentativa de persuasão do leitor da veracidade de sua narrativa. Diante disso, podemos compreender que a utilização de elementos biográficos para investigação da alteridade representa um terreno fértil para a tentativa de consolidar um *ethos* narrativo, que culmina na transformação da artista em personagem de sua própria obra. Para além disso, torna-se evidente um elemento comum às suas obras: o jogo dialético. Sobre a obra de Calle, Politano afirma que a "tríade

alteridade, memória e subjetividade ganhou destaque em sua poética artística, um jogo dual entre público e privado, entre ser e reconhecer, entre arte e vida”¹. Além dos conjuntos citados por Politano, é possível identificarmos que, via de regra, a artista também tensiona os limites de realidade e ficção, como será apresentado no presente trabalho.

Nas páginas iniciais de *Suite Vénitienne*, a autora informa ao leitor sobre seus hábitos persecutórios pelas ruas de Paris e elucida que, certo dia, durante um de seus apossamentos, começou a seguir um homem que perdeu de vista e, horas depois, ainda no mesmo dia, reencontrou-o inesperadamente em uma vernissagem. Ao longo da noite, ele revela estar de partida para Veneza no dia seguinte e Calle decide segui-lo em seu trajeto. Inicialmente, a artista encontra certa dificuldade em localizar Henri B. – como ela o nomeia –, porém, eventualmente o encontra e seus registros objetivos e subjetivos dessa perseguição integram a obra *Suite Vénitienne*. Durante duas semanas, Calle registra todo seu percurso: fotografou obsessivamente o sujeito e escreveu relatos diários com datas, horas e locais por onde passou.

O viés contingente da perseguição é intrínseco para a construção da narrativa em *Suite Vénitienne*. Sua diegese é mobilizada pela imprevisibilidade, e, como resultado, obtém-se o registro de reações subjetivas do encontro de Calle com pessoas, com objetos e com lugares. Ademais, no decorrer da narrativa, percebe-se que a deriva urbana de Calle parece não possuir um objetivo explícito além do de alimentar sua obsessão pelo personagem que foi criado em torno da misteriosa figura de Henri B. Sua perseguição integra um projeto poético que se realiza “em sua vida diária, no rompimento ou tensão dos limites entre o espaço da arte, o espaço privado e o espaço da cidade.”²

A narrativa de *Suite Vénitienne* atua em um movimento pendular no qual a realidade, que é fabricada, é controlada através de rituais, dificultando a habilidade do leitor de distinguir entre realidade e ficção. Ao transformar o sujeito perseguido em personagem, Calle fere a distância existente entre autor e objeto artístico e passa a integrar a narrativa, transformando-se também em uma personagem. A minúcia presente em

¹ POLITANO. *Primeiros Escritos*, p. 159.

² FRANÇA. *Arte & Ensaios*, p. 85.

seus relatos diários, as fotos impressas em preto e branco de sujeitos de costas usando sobretudos e até mesmo a diagramação da obra são elementos que sustentam a atmosfera investigativa que é transmitida ao leitor. Com isso, é estabelecida a sensação de estar acompanhando cada movimento de Henri B. juntamente com Calle. A dimensão performática de sua narrativa é nutrida pelo tensionamento entre as fronteiras da arte e da vida, da realidade e da ficção, do público e do privado. Ao longo deste artigo, serão destrinchadas algumas nuances de tais jogos dialéticos. A análise passará por alguns pontos da obra *Suite Vénitienne* e discutirá, sobretudo, a noção benjaminiana de flânar e de concepções sobre o real na fotografia teorizadas por Roland Barthes e por Philippe Dubois. Objetiva-se compreender os modos como os detalhados relatos da autora e as fotografias presentes na obra alicerçam uma narrativa que complexifica sua recepção.

A deriva urbana e a ficção autobiográfica

O caráter dúbio de *Suite Vénitienne* se faz presente desde o primeiro momento, no título. O substantivo *suite*, em francês, pode significar quarto de hotel, suite ou sequência, seguimento, continuação. A escolha da autora pelo substantivo não foi ocasional, tendo em vista que seu projeto é uma continuação de outros projetos anteriores, além, evidentemente, de se tratar de um enalço. Ao dissecar o nome de Sophie Calle, Politano aponta o seguinte: "*sophie*: variante francesa de 'sofia' do grego '*sophía*'. Sabedoria. A sábia. A santidade, o Verbo na forma feminina. 'calle': espanhol. Espaço urbano linear que permite a circulação de pessoas, veículos, conduções. Conduz. Rua. Sophie Calle: sabedoria das ruas"³. Tal interpretação do nome da artista evoca a errância presente em inúmeras obras realizadas por Calle, que têm a cidade e as ruas como tema ou dispositivo catalisador de sua realização artística. Desde o advento da modernidade, a fruição do espaço urbano como método de produção artística vem sendo uma estratégia criativa em ascensão. Sabemos que, para Benjamin⁴, o *flâneur* é, ao mesmo tempo, um

³ POLITANO. *Primeiros Escritos*, p. 159.

⁴ BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

espectador urbano moderno, um detetive amador e um investigador da cidade. Com isso, a decisão de Calle de se deslocar até Veneza parece ter sido orientada por impulsos de uma performance *flâneuse*. A artista atualiza a errância que era fundamental para os situacionistas e surrealistas do início do século XX através de sua perambulação obsessiva pela cidade atrás de Henri B., convertendo-se em uma “anônima caminhan-te”⁵. Além disso, é possível observamos um alto grau de observação do espaço urbano que a cerca:

8:00 DA MANHÃ. Calle del Traghetto. Eu estou esperando por ele. A rua é fechada, estreita, com cerca de cem metros de comprimento, que vai do Campo San Barnaba até o cais. É usada apenas por seus habitantes e passageiros do *vaporetto*. A cada cinco minutos, quando um barco chega, uma onda de pessoas atravessa a rua deserta. Se Henri B. sair da pensão quando a rua estiver vazia, não me escapará. Mas se ele sair em um momento lotado, corro o risco de deixá-lo passar. Uma de duas coisas pode acontecer: ou ele vira à esquerda para continuar a pé ou vai à direita para embarcar no barco. Diante dessas alternativas, a única solução é percorrer a rua incessantemente, sem relaxar minha atenção⁶.

A atenção ao espaço, na obra de Calle, tangencia sua compulsão pelo sujeito perseguido e acaba resultando em uma observação concentrada dos detalhes da dinâmica da cidade. Além de registrar a configuração das ruas, ela aprende em qual período do dia a rua está movimentada, quem frequenta os meios de transporte e aguarda pelo indivíduo que busca.

Por outro lado, ao transfigurar-se em um duplo de Henri B., a artista permite que ele imponha seu destino e resiste ao regresso à sua vida sem ele. Observamos que apesar de destinar sua atenção ao ambiente, ao mimetizar as ações de Henri B., ela acaba se perdendo em sua própria consciência. Benjamin ilustra que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se

⁵ POLITANO. *Primeiros Escritos*, p. 171.

⁶ CALLE; BAUDRILLARD. *Suite Vénitienne*, p. 18. Tradução minha. No original: “8:00 A.M. Calle del Traghetto. I am waiting for him. The street is closed-in, narrow, about a hundred meters in length, running from Campo San Barnaba to the dock. It’s used only by its inhabitants and vaporetto passengers. Every five minutes, when a boat arrives, a wave of people streams over the deserted street. If Henri B. leaves the pensione when the street is empty, he won’t escape me. But if he goes out at a crowded moment, I run the risk of missing him. One of two things may happen: Either he turns left to continue on foot or he goes right to board the boat. Given these alternatives, the only solution is to survey the street ceaselessly, without relaxing my attention.”

perde numa floresta, requer instrução”⁷. O desnorreamento psíquico de Calle pode ser exemplificado por instantes protagonizados pela confusão mental em sua escrita: “Não devo me esquecer que não tenho nenhum sentimento amoroso em relação a Henri B.”⁸ A ação de colocar-se em uma posição vulnerável através da revelação de suas fantasias para o leitor pode ser compreendida como um artifício manipulativo utilizado por Calle, que visa seduzi-lo ainda mais para o interior de seu jogo com a verdade.

A deriva urbana funciona como uma ferramenta de auto-inserção da artista na narrativa que, por sua vez, tensiona as fronteiras entre o público e o privado. Essa tensão também se manifesta em *L’Hôtel*, obra em que sua performance enquanto camareira revela não apenas o interesse de Calle em adentrar a realidade íntima de desconhecidos, mas também seu impulso arquivístico por cenários factualmente ambíguos. E, ao produzir, em ambas obras, materiais transvestidos de documentos que compõem a trama, Calle transforma aquilo que é íntimo em público, estabelecendo assim um jogo dialético entre seu roteiro pessoal e seu roteiro artístico. O íntimo, nesse caso, não é apenas o da artista, entretanto é um íntimo de um outro, daquele que é perseguido, que tem parte da sua rotina de viagem exposta, mesmo com sua identidade ainda em segredo.

Diante dessa dinâmica, o traço autobiográfico da obra se transfigura com a falta de compromisso com a verdade. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra autobiográfica que também é construída através da mescla com aspectos ficcionais, Barthes inicia o texto com uma proposição enigmática: “tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”⁹. O jogo biográfico que é estabelecido por ambos autores explicita seus objetivos de se transformarem em personagens de suas próprias narrativas. Em *Suite Vénitienne*, esse propósito é consolidado com a inserção da única fotografia explicitamente posada presente na obra, uma foto da própria artista em frente à objetiva.

⁷ BENJAMIN. *Infância em Berlim*, p. 73.

⁸ CALLE; BAUDRILLARD. *Suite Vénitienne*, p. 20. Tradução minha. No original: “I must not forget that I do not have any amorous feelings toward Henri B.”

⁹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 11.



Autorretrato em *Suite Vénitienne*.
Fonte: CALLE;
BAUDRILLARD. *Suite Vénitienne*, p. 67.

O mimético e o indicial da fotografia

Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Dubois divide em três tempos o percurso histórico da percepção da fotografia: como espelho (*mimese*), transformação (código) e traço (índice e referência) do real. A compreensão da fotografia como traço de um real advém do discurso pós-estruturalista que compreende o caráter indicial da fotografia, isto é, sua representação por contiguidade física do signo com seu referente. Em *Suite Vénitienne*, Calle propõe um exercício epistemologicamente anacrônico ao tentar valer-se de um real mimético e afastar da concepção da fotografia enquanto índice. As imagens fotográficas alicerçam os relatos da autora e jogam com "sentimento de realidade incontornável [sobre a fotografia] do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração"¹⁰. Apoiando-se em estratégias do

¹⁰ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 26.

universo fotoliterário¹¹, Calle cria uma lacuna entre imagem e texto e a preenche através de um movimento pendular em que o texto supre carências da imagem e a imagem supre carências no texto. Ao manipular a ordem do real para sobrepor a fotografia, ela pode emaranhar os limites entre realidade e ficção, que são suportadas também por diversas estratégias editoriais. As imagens contidas no livro, que foram concebidas com o intuito de se apresentarem enquanto documentos, possuem enquadramentos que imprimem uma dimensão persecutória, além de terem sido propositalmente registradas em preto e branco. Além disso, é através da criação de sequências de imagens diegéticas, que são expostas em um movimento de continuidade investigativa, que a edição da obra contribui para transmitir ao leitor a impressão de estar juntamente com Calle na perseguição.



Jantar com Luciana C.
Fonte: CALLE;
BAUDRILLARD. *Suite
Vénitienne*, p. 11.

A interpretação do real das fotografias da obra em questão aproxima-se das teorizações realizadas em *A câmara clara*, ensaio no qual Barthes argumenta em prol da existência de um *punctum* temporal da fotografia, isto é, um *punctum* de morte. Para o autor, o noema definidor de toda fotografia é o “isso foi”: algo presente na imagem que a eterniza e marca sua perda, simultaneamente. Além disso, em diversos momentos, o autor argumenta que o real sobrepõe a fotografia:

¹¹ MONTIER. De la photolittérature.

[...] na fotografia jamais posso negar que essa coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado¹².

A fotografia não fala forçosamente daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi¹³.

Toda fotografia é um certificado de presença¹⁴.

Se a fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência. Na imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver¹⁵.

O ensaísta defende o caráter factual da imagem fotográfica, reforçando, assim, a compreensão da fotografia como espelho de um real. Se interpretarmos a dinâmica presente na obra de Calle através da ótica barthesiana, não nos restam dúvidas sobre a autenticidade de sua perseguição. Por outro lado, em certo momento da busca, Calle se defronta com Henri B. e pede para tirar uma foto de seu rosto olhando para a objetiva, a resposta de Henri é construída de forma tão enigmática que abre questionamento para a autenticidade da experiência: “Ele diz que devemos nos separar. Eu tento fotografá-lo; ele levanta a mão para esconder o rosto e grita: ‘Não, isso é contra as regras.’”¹⁶

Novamente mediante táticas editoriais, Calle insiste em validar o “isso foi” de sua obra, utilizando-se de relatos detalhados imediatamente seguidos por imagens que os referenciam. Ademais, as escolhas de diagramação contribuem para a manutenção da sedução do leitor. Para exemplificar tal processo, é possível retomar a busca da artista pelo local onde Henri B. se hospeda, em que ela contacta 125 hotéis até localizar seu alvo. Nessa altura da narrativa, a ilusão é firmada de maneira admirável: é apresentada ao leitor uma lista com o nome de todas as localidades que foram contactadas, juntamente de uma fotografia da placa de entrada da pensão onde Henri se hospedara.

¹² BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 37.

¹³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 72.

¹⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 73.

¹⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 89.

¹⁶ CALLE; BAUDRILLARD. *Suite Vénitienne*, p. 51. Tradução minha. No original: “He says that we must part. I try to photograph him; he holds his hand up to hide his face and cries, ‘No, that’s against the rules.’”



Casa de Stefani.
Fonte: CALLE;
BAUDRILLARD. *Suite
Vénitienne*, p. 17.

A realidade do dia a dia de Calle é constituída por clichês presentes tanto na escrita quanto na imagem, resultados de performances esvaziadas que parecem conferir realidade sobre sua vida pessoal ou sobre seu trabalho. Em outras palavras, o percurso traçado é sedutor o suficiente para reafirmar a veracidade das intenções da autora e de sua busca. O leitor, ludibriado, mantém-se encantado, porém, eventualmente, encontra-se barrado de chegar a qualquer conclusão sobre o real objetivo da perseguição ou sobre ela mesma e Henri B. O jogo de distância com o real evoca as reflexões de Sontag: “um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir”¹⁷. No registro de sua perseguição, a busca de Calle pelo fotogênico é realizada de forma a parecer espontânea, todavia, é calculado. Aqui, podemos compreender que o desejo de fotografar, simultaneamente, afasta e aproxima o sujeito da experiência.

Considerações finais

É possível dizer que a temática da obra é consoante com trabalhos prévios realizados pela própria artista, tendo em vista a ambiguidade de sua proposta. Apesar das estratégias visuais e argumentativas de convencimento do leitor presentes ao longo da obra, não se tornam explícitos quais aspectos são factuais ou ficcionais. O movimento pendular entre

¹⁷ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 20.

as fronteiras da arte e da vida, da realidade e da ficção, do público e do privado, transforma-se quase em um movimento circular, que constantemente se retroalimenta. Nesse percurso, também foi possível concluir que as escolhas de fotografar em preto e branco e com enquadramentos detetivescos fazem parte de uma estratégia editorial que objetiva sustentar a narrativa que Calle deseja transmitir.

Por fim, Dubois relembra que “para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real”¹⁸. Considerando todos os exemplos supracitados no presente trabalho, foi possível atestar a inexatidão do argumento de Baudelaire, tendo em vista a habilidade transitória entre o artístico e o documental presente nas obras de Calle.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Coimbra: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- CALLE, Sophie. *Le Carnet d'adresses*. Arles: Actes Sud, 2019.
- CALLE, Sophie. *Prenez soin de vous*: Buch. Arles: Actes Sud, 2007.
- CALLE, Sophie. *Des histoires vraies*. Arles: Actes Sud, 2021.
- CALLE, Sophie. *The Hotel*. South Egremont: Siglio Press, 2021.
- CALLE, Sophie; BAUDRILLARD, Jean. *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus Editora, 1998.
- FRANÇA, Cláudia. Estratégias para não se perder na cidade: derivas urbanas de Sophie Calle. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52114/0>. Acesso em: jul. 2022.
- MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre. *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- POLITANO, Stela. Elemento detetivesco: aproximações entre Sophie Calle e Walter Benjamin. *Primeiros Escritos*, São Paulo, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/153053>. Acesso em: 1 jun. 2022.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*, p. 30.

Foto da *photo*

Patrícia Borges Chavda

Na tentativa de traçar um mapa visual focado nas relações entre literatura e fotografia, proponho no texto a seguir uma aproximação dessas duas instâncias através de uma experiência que mescla o olhar dirigido aos livros e objetos de uma biblioteca de um artista visual com leituras de contos que dialogam com o gesto fotográfico. O percurso entre páginas de livros e revistas de arte e fotografia é registrado através de uma câmera de celular, levando a uma "montagem" de quadros que desloca o lugar do texto e da imagem. A referência aos atlas visuais de Aby Warburg atravessa a experiência de captura e combinação de partes numa trama de articulações sempre em movimento. O termo "incurção" foi utilizado para designar etapas do ato de adentrar um "lugar" desconhecido ou estrangeiro, mas que também remete ao sentido de "passeio" ao modo do caminhante.

Incurção #1

Estantes de livros, coleções de revistas, bibliotecas, cadernos de notas, desenhos, fotografias guardadas em caixas ou emolduradas provocam um olhar que pode durar instantes que viram horas, semanas, tempo alargado. O olho por vezes percorre a sequência de lombadas de livros, segue avançando e alternando com o movimento das mãos de folhear imitando uma caminhada em busca de algo e, então, abre-se uma trama de percursos e achados imprevistos. Alguns são identificados de imediato e outros passam despercebidos e de repente saltam aos olhos: *serendipity* (serendipidade), descoberta inesperada, talvez desejada.

Nessa incursão, estou num quarto-biblioteca que acomoda algumas centenas de itens entre livros, revistas, fotos, discos, desenhos, anotações do artista visual Marcelo Kraiser (MK)¹, reunidos ao longo de anos de investigações, práticas de aulas, produção e exposições de fotografias, desenhos, maquetes de papel, criação de vídeos, trilhas sonoras, construção e criação de instrumentos eletroacústicos – sem mencionar os incontáveis (indecifráveis pra maioria de nós) esquemas de circuitos elétricos geradores de sons.

Leio a sequência de títulos e autores nas lombadas dos livros de arte e fotografia em um lado da estante: Delacroix, Marc Chagall, Antoni Tàpies, Cy Tombly, Robert Rauschenberg, Jean Dubuffet, Joseph Beuys, Jean-Michel Basquiat, Robert Frank, Jackson Pollock, David Hamilton, David Hockney, Olivia Parker, Paul Klee, Gustav Klimt, Boris Zaborov, Maureen Bisilliat, Francis Bacon, Hundertwasser, Anselm Kiefer, William Kentridge, Max Ernst... Não há uma classificação específica, ordenação ou cronologia e a “desordem” confirma um deslocamento constante dos volumes que dividem espaço com coleções de revistas de fotografia: *Camera* (Suíça), *Creative Camera*, *Masters of Contemporary Photography* (Reino Unido). Nas estantes ao lado, dentre muitos, destaca-se uma coletânea de obras de pensadores, particularmente Gilles Deleuze, Roland Barthes, José Gil, Michel Butor, para citar alguns. Nessa parte, especificamente, alguns títulos foram dispostos por algum tipo de “parentesco”; assim, a coletânea de Clarice Lispector se aloja próxima aos pensadores citados e biografias da escritora. Num outro grupo estão diversas biografias de cineastas, músicos e artistas. Algumas obras de autores estrangeiros como Tchekhov, Nabokov, Borges, dão sequência a livros sobre história geral, história dos judeus, aviação, música, engenharia, invenções e poesia. De certa forma, a posição e o deslocamento de cada livro-objeto na biblioteca conta algo de seu conteúdo/percurso, apresentado sempre em relação aos demais.

¹ Marcelo Kraiser: brasileiro, natural e residente em Belo Horizonte, Minas Gerais, professor de artes e doutor em Letras pela UFMG. Artista visual, fotógrafo, ilustrador, compositor, poeta, inventor de instrumentos sonoros/visuais e performer. Disponível em: <https://linktr.ee/marcelokraiser>. Acesso em: 14 jul. 2022.

Não vou listar a biblioteca aqui, mas, de fato, essa se confirma como retrato de uma vida de amplas referências, composição de temporalidades, de um leitor artista que tem o texto como matéria do dia a dia. Tomo aqui as palavras de Christian Prigent no prefácio da obra *As desordens da biblioteca*, de Muriel Pic, ao afirmar que “não existe nenhum humano que não ‘leia’”. Cada um lê, na medida em que vive, no mínimo a representação que faz de sua própria vida. Em seguida, lê aquelas que outros fazem da vida, por exemplo, nos livros.”² A biblioteca é, assim, o acúmulo dessas representações múltiplas. O livro de Muriel Pic compreende uma série de fotomontagens a partir de registros fotográficos de bibliotecas de escritores, intelectuais, críticos de literatura seguida por um ensaio escrito a partir da obra de William Henry Fox Talbot – conhecido por suas importantes contribuições no início da fotografia³. Destaca-se a prancha VIII *A Scene in a Library (Cena em uma biblioteca)*⁴, retratando a biblioteca de Talbot. O livro *As desordens da biblioteca* traz, assim, uma combinação de imagem e texto, na qual esse se apresenta como cena e a fotografia é tratada como texto no sentido amplo de tessitura.

O circuito de associações possíveis a partir da visão da biblioteca de MK é emaranhado e me acomodo ali para ler, ou melhor, reler, o livro (intruso, por vir de fora desse quarto-biblioteca) que trago comigo: *A fúria e outros contos*⁵, coletânea de contos da escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993). Nessa obra, publicada originalmente em 1959 – *La fúria y otros cuentos* – os relatos giram em torno do tema da crueldade protagonizada por personagens pressupostamente inocentes, particularmente mulheres e crianças, com marcadores característicos da literatura fantástica: visões, espelhos, relógios, objetos animados, sombras, premonições, sonhos, fantasmas e morte. As histórias trazem um humor provocativo, um “descaso escancarado” com o sofrimento alheio que volta espelhado em curto-circuito para o leitor.

² PIC. *As desordens da biblioteca*, p. 10.

³ TALBOT. *A Scene in a Library*, não paginado. William Henry Fox Talbot escreveu em 1844 a obra *O lápis da natureza (The Pencil of Nature)*, traduzida por Roberto Strabelli, disponível no formato e-book, Kindle.

⁴ PIC. *As desordens da biblioteca*.

⁵ OCAMPO. *A fúria e outros contos*.

Releio o conto "As fotografias"⁶ que relata uma festa de quinze anos de uma menina recém-saída do hospital, parálitica após acidente. O personagem Spirito é um fotógrafo contratado para uma série de fotos da aniversariante, família e convidados. As sete fotografias encomendadas são descritas como uma sequência já determinada pelas pessoas presentes a partir de imagens pré-estabelecidas: Adriana ao lado dos pais; com irmãos, tias e avó; cortando o bolo; só com crianças levantando taças; sentada num divã no quarto da avó; posando com leque; Adriana com avô. No entanto, em meio a tantas demandas de encenações, a menina com saúde frágil morre, logo após a última foto, diante dos convidados. Na narrativa fica destacado o fato de todos terem as cenas das fotos já programadas, premeditadas, num modelo comum de álbuns de ocasiões como aquela, que se diferenciou pelo fim trágico.

Faço anotações às margens do texto e no índice, destacando outros contos da escritora com referência à imagem fotográfica ou ao personagem-fotógrafo, assim como ao uso de recursos textuais que remetem à ação de captura da imagem ou ao fetiche do retrato. O conto "A paciente e o médico", do mesmo livro, narra o caso de um médico que oferece à paciente um retrato seu para que fique sempre na cabeceira da cama da moça; o retrato, que cria entre eles um pacto obsessivo e doentio, é apresentado como um objeto com efeito de "santo-protetor" (ponto de vista da paciente) e de "lente" (ponto de vista do médico). A narrativa é dividida em duas partes, com dois focos narrativos, ambos em primeira pessoa, mostrando a versão de cada personagem. Cada parte começa com uma frase entre parênteses e em itálico: "(A paciente está deitada diante de um retrato.)"⁷; "(O médico pensa enquanto caminha pelas ruas de Buenos Aires.)"⁸. Essas frases entre parênteses descrevem o instante da cena em tempo presente, um recurso linguístico que torna o leitor uma testemunha ocular dos fatos. Principalmente, esse formato é próprio de texto teatral, detalhando o cenário da peça.

⁶ OCAMPO. *A fúria e outros contos*.

⁷ OCAMPO. *A paciente e o médico*, p. 149.

⁸ OCAMPO. *A paciente e o médico*, p. 153.

Outros contos, de forma mais ou menos enfática, revelam a intimidade da escritora com o meio fotográfico. A foto da própria Silvina Ocampo, na orelha do livro *A fúria e outros contos* (Companhia das Letras) é uma em que ela esconde o rosto com as mãos para se esquivar da câmera. Sendo a escritora associada sempre à literatura fantástica, os elementos próprios do gênero são frequentes: o espelho, em particular, como um outro olho. Mas também as descrições minuciosas de lugares, rostos, desenhos, roupas, cores, luzes mostram um olhar atento que captura e registra cada cena e detalhe. De fato, a escritora se dedicara ao estudo de desenho e pintura, particularmente no período em que viveu em Paris, década de 1930, frequentando aulas com os artistas Giorgio de Chirico e Fernand Léger, antes de dedicar-se definitivamente à literatura. Isso explica, de certa forma, o preciosismo das descrições, um marcante grau de “picturalidade”⁹ do texto e vastas referências culturais que incluem música, pintura, arquitetura, fotografia.

Destaco ainda o conto “A revelação”, da obra *As convidadas*¹⁰ – somente publicado no Brasil em 2022 pela Companhia das Letras – que relata um episódio insólito em que um rapazinho abobalhado fica enfermo e, no leito de morte, pede uma fotografia com familiares. O protagonista, cujo nome é Valentín Brumana tem, então, uma visão da “morte personificada” entrando no seu quarto. Essa deve entrar na cena, segundo o desejo do rapaz, num lugar “vazio” à sua esquerda. Após a morte de Valentín, o narrador (que capturou a cena na fotografia) conta o momento em que vê a fotografia revelada:

Não foi senão depois de um tempo e de um detalhado estudo que distingui, na famosa fotografia, o quarto, os móveis, a cara borrada de Valentín. A figura central, nítida, terrivelmente nítida, era a de uma mulher coberta de véus e de escapulários, já um pouco velha e com grandes olhos famintos, que se revelou ser Pola Negri¹¹.

Nesse breve conto percebe-se a escritora que, metaforicamente, tem a câmera nas mãos para revelar o “invisível” e o “indizível”, ao surpreender

⁹ LOUVEL. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto.

¹⁰ OCAMPO. *As convidadas*.

¹¹ OCAMPO. A revelação, p. 34. Pola Negri (1897-1987) foi uma atriz e cantora polonesa de teatro e cinema que alcançou fama mundial durante a era do cinema mudo.

o leitor com a citação do nome da atriz e cantora polonesa de teatro e cinema Pola Negri (1897-1987). Ela alcançou fama mundial durante a era do cinema mudo. Usando termos ligados à prática da fotografia, o narrador relata nesse conto o momento do registro da cena, o uso do equipamento, filme, luz, cena, ida ao laboratório e a espera pela foto “revelada”.

Curiosamente, o escritor que mais divulgou a obra de Silvina Ocampo na Europa foi Ítalo Calvino e esse fato me faz buscar na biblioteca de MK, na qual me encontro, alguns livros do autor radicado na Itália: leio o belíssimo conto “O espelho, o alvo”¹²; em seguida, localizo o conto: “As aventuras de um fotógrafo”¹³ – a fascinante estória de Antonino que descobre através da câmera fotográfica um jeito de ver e de estar no mundo e, depois de muito fotografar, acaba por concluir que “fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia obscuramente procurado até então.”¹⁴ Esses dois contos de Calvino narram histórias de personagens que buscavam intensamente compreender e conhecer a si mesmos através da imagem, seja essa refletida no espelho, no olho da câmera ou a partir das próprias reflexões mentais.

Interrompida a leitura dos contos, vejo na estante de livros de arte o volume *Signs of Life*¹⁵, da fotógrafa americana Olivia Parker (1941, Boston). Destacam-se as fotografias de fotos antigas de antepassados anônimos, reflexos e marcas do tempo, naturezas mortas, fragmentos de texto de livros antigos. As imagens são cuidadosamente registradas pela fotógrafa conhecida por sua habilidade em capturar a luz da cena¹⁶. As molduras mostram-se desgastadas pela ferrugem, interferências vivas sobre objetos decadentes. Parker registra a morte para lembrar o que já viveu: os objetos, vivos ou mortos, são sinais de vida. Busco o nome da artista na internet e vejo que em trabalhos posteriores ela realizou séries de livro-objetos utilizando fotografias, montagens e outras interferências.

Um livro fechado me convida a abri-lo. Uma vez aberto, esse pode liberar ideias como uma porta aberta que deixa entrar luz numa sala escura. Alternativamente, a violência e o ódio podem explodir por uma porta ou um livro, deixando o interior escuro e queimado. Em

¹² CALVINO. O espelho, o alvo.

¹³ CALVINO. As aventuras de um fotógrafo.

¹⁴ CALVINO. As aventuras de um fotógrafo, p. 64.

¹⁵ PARKER. *Signs of Life: Photographs*.

¹⁶ SAYEJ. *Observer*, não paginado.

um livro, a violência de uma pessoa pode ser uma inspiração para outra, seja para o bem ou para o mal. Uma vez criados os livros, a luz ardente ou a escuridão encantadora só pode viver através dos olhos de quem os vê¹⁷.

Aqui percebo uma relação de aproximação entre os contos de Ocampo e Calvino que acabara de ler e as fotografias de Parker. A fotografia registra a vida através de “objetos mortos” e propõe um diálogo entre fotografia e textos, entre a foto e o objeto livro. Fotografo, então, páginas desse livro: foto da *photo*.

Incursão #2

Volto a olhar a estante e busco imagens em livros e revistas de fotografia: o que a fotografia tem a dizer ao texto literário? A cada encontro, realizo uma foto capturada através da câmera do telefone celular e, eventualmente, registro conjuntos de fotos que vejo na galeria organizadas em forma de grade, captura de tela, *screenshot*.

O percurso entre nomes de artistas, fotógrafos, catálogos de exposições, originais do próprio artista MK, livros de autores de diferentes épocas, origens, línguas, assuntos é longo e intrincado: a cada captura do olhar, uma foto. Procuo não evitar a inclusão de objetos e interferências no entorno da imagem-alvo, de forma a reforçar sua condição de “fotos de fotos”. Começo a organizar uma coletânea dessa excursão fotográfica, pela qual possa visualizar as diferentes relações entre as imagens, seja por aproximação, semelhança ou diferença.

Essa experiência me faz visitar na internet os atlas visuais de Aby Warburg (1866-1929). Entre 1924 e 1929, o cientista cultural e artístico de Hamburgo desenvolveu seu *Atlas Mnemosyne*, um conjunto de cerca de quatrocentas mil imagens montadas em painéis que, pelas suas características de conceito e apresentação, tornou-se um novo programa de referência visual¹⁸.

¹⁷ PARKER. *The Eye's Mind*, não paginado. Tradução minha. No original: “A closed book tempts me to open it. As it opens a book may release ideas the same way an opening door releases light into a darkened room. Alternatively, violence and hatred may explode through a door or a book leaving a dark burned interior. In a book one person's violence may be another's inspiration for good or evil. Once created books, burning bright or charring dark can only live through those who look at them”.

¹⁸ As imagens de sua obra podem ser vistas por meio de um *tour* virtual, disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition>. Acesso em: 12 jul. 2022.

Trata-se de uma produção de painéis com fotografias das mais diversas, trazendo referências da história da arte em diferentes tempos, lugares, materiais e formatos. Alguns autores são reconhecidos, outros estranhos, anônimos, tendo como “denominador comum, a escala fotográfica”¹⁹. Colocadas sobre a mesa, as imagens – que podem conter textos – são organizadas por associações de semelhança, divergência, contraste ou pontos de vista variados, principalmente, anacrônicos. O arranjo tem a intenção de mostrar mais a memória viva do percurso do que as imagens propriamente, propondo uma arte dos agrupamentos. Assim, uma mesma imagem pode ser repetida ou deslocada (já que as imagens são fixadas por grampos que permitem mudá-las de lugar) e se apresentar em detalhes diversos, escalas e recortes variados. As possibilidades de perspectivas predispõem imagens em *mise en abyme*, permitindo comparar numa mesma olhadela conjuntos de vinte ou trinta itens; esses podem ser deslocados, transportados e desdobrados a fim de “abrir a função memorativa” própria das imagens da cultura ocidental²⁰. Warburg não se atém ao significado das imagens, mas à sua expressão paradoxal. Segundo o filósofo Didi-Huberman:

Era preciso inventar uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse classificação (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) nem bricabraque (que consiste em juntar coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem*²¹.

A montagem proposta por Warburg configura-se como esquemas complexos e dinâmicos sempre em construção. Não se busca o certo, finalizado, mas sim um jogo de associações sujeito à “errância”.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 385.

²⁰ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 389.

²¹ DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 399. Grifo do original.

Incursão #3

Volto novamente a olhar a biblioteca: por que registrar um percurso por páginas de livros, fotografias, fragmentos, objetos de um arquivo pessoal? Talvez como um desafio, há a possibilidade de “rever”, retomar uma ação de captura, não como um artifício narrativo, mas como uma ferramenta para pensar o presente feito uma montagem de lembranças heterogêneas e fragmentadas: a biblioteca é um lugar de fusão/junção temporal e espacial. A partir das imagens digitais coletadas, começo a “desorganizá-las” associando-as com uma lógica não plana, buscando preservar seu potencial de desdobramento errático e de camadas em perspectiva.

Aproximo imagens de Olivia Parker com os contos de Ocampo e fotos antigas de pessoas lendo, da fotógrafa Eva Watson. O espelho de Calvino reflete a obra de Rauschenberg que divide com MK o gosto por aviões. Robert Frank já usava montagens de fotos de fotos e álbuns de fotos junto a textos. Duane Michals mostra relatos e fotos em sequências. MK escreve uma dedicatória ao fotógrafo alemão Andreas Müller por cima da foto de paisagem. Alberto Schommer usa a caligrafia de Miró ao lado da foto do artista com pintura ao fundo. Os vultos de mulheres na piscina, do fotógrafo Miroslav, fazem parentesco com os processos de destruição das imagens de MK que numa foto captura o rosto da fotógrafa Adriana Moura; essa, por sua vez escreve sobre as imagens e altera suas cores. Fernanda Magalhães registra a escrita sobre o corpo nu da mulher gorda, enquanto Mari Mahr faz legendas sobre a fotografia de partes do corpo a partir de verbetes de enciclopédia. Anselm Kiefer grava fotos de São Paulo sobre livros de chumbo. Robert Frank fotografa a tela de vídeo exibida junto à legenda onde se lê: “Pablo não diz nada... começa como documentário, vira ficção e fusão.”²²

Segue sequência de imagens capturadas na biblioteca em julho de 2022.

²² FRANK. *The Lines of My Hand*, não paginado. Fragmentos de texto extraído de fotos do livro do fotógrafo Robert Frank. Tradução minha. No original: “Pablo says nothing... begins as a documentary, turns into fiction and fusion”.



Fotomontagem 1.
 Fonte: Fotomontagem da autora a partir de registros fotográficos da biblioteca do artista Marcelo Kraiser, Belo Horizonte, 2022. Arquivo digital.



Fotomontagem 2.
 Fonte: Fotomontagem da autora a partir de registros fotográficos da biblioteca do artista Marcelo Kraiser, Belo Horizonte, 2022. Arquivo digital.



Fotomontagem 3.
Fonte: Fotomontagem da autora a partir de registros fotográficos da biblioteca do artista Marcelo Kraiser, Belo Horizonte, 2022. Arquivo digital.

Referências:

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. As aventuras de um fotógrafo. In: CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 51-64.

CALVINO, Ítalo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Ítalo. O espelho, o alvo. In: CALVINO, Ítalo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193-199.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FRANK, Robert. *The Lines of My Hand*. Nova York: Pantheon, 1989.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. Tradução de Livia Deorsola; posfácio de Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OCAMPO, Silvina. A paciente e o médico. *In*: OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. Tradução de Livia Deorsola; posfácio de Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OCAMPO, Silvina. *As convidadas*. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

OCAMPO, Silvina. A revelação. *In*: OCAMPO, Silvina. *As convidadas*. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PARKER, Olivia. The Eye's Mind. [S. l.: s. n.], 2008. Disponível em: <https://www.oliviaparker.com/copy-of-essay-books-4>. Acesso em: 12 jul. 2022.

PARKER, Olivia. *Signs of Life: Photographs*. Boston: Godine, 1978.

PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

SAYEJ, Nadja. Celebrate Women Photographers this Women's History Month. *Observer*, New York, 3 ago. 2021. Disponível em: <https://observer.com/2021/03/womens-history-month-women-photographers-met-high-museum-street-photographers/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

TALBOT, William Henry Fox. A Scene in a Library, [1844?], fotografia. *In*: TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Tradução de Roberto Strabelli. Pirassununga: Editora Strabelli, 2020.

Retratos de guerra

Imagens do horror em *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald

Júlia Carolina Arantes

O objetivo deste artigo é analisar como o horror é mediado em texto e em fotografia em *Guerra aérea e literatura*, de W. G. Sebald, texto que é fruto de uma conferência proferida, em 1997, na Universidade de Zurique. A versão publicada em livro contém um terceiro capítulo, inexistente no original apresentado ao público suíço. Tal adendo é fruto das inúmeras reações, através de cartas e publicações, que sua fala suscitou. Assim, Sebald responde aos seus interlocutores, num texto dialógico e que assume um tom autobiográfico.

W. G. Sebald nasceu em 1944, na Alemanha, em uma família católica do interior da Bavária. Seu pai alistou-se às forças armadas nazistas em 1929 e serviu ao exército de Hitler até o fim do conflito, quando se tornou um prisioneiro de guerra, na França, até 1947. Sebald, portanto, conheceu seu pai apenas aos três anos de idade e foi assombrado por toda a sua vida por essa figura que ajudou a perpetrar um dos maiores crimes contra a humanidade. Não à toa, Sebald se ocupará, em sua literatura, em investigar os traumas e as feridas que marcaram os corpos e as memórias dos judeus, mas também dos alemães que não eram os algozes, nem as vítimas do nazismo. Tais figuras, habitantes desse terceiro espaço da catástrofe, aos olhos de Sebald, ainda não conseguiram se livrar do silêncio que sobre eles se abateu.

A principal tese defendida por Sebald em *Guerra aérea e literatura* é a de que a literatura alemã do pós-guerra não enfrentou “adequadamente” o tema da destruição massiva das cidades alemãs

pelos bombardeios ingleses e americanos. De acordo com o autor, um dos motivos que pode ter suscitado esse silenciamento foi que, diante do horror dos ataques aéreos dos Aliados, não foram poucos os alemães que “encaravam os incêndios gigantescos como uma punição justa, quando não como um ato de retaliação de uma incontestável instância superior”¹. Além de vivenciarem algo inenarrável como os horrores produzidos pela guerra, aqueles alemães que não eram algozes nem vítimas acreditavam que eram coniventes com os crimes cometidos pelos seus compatriotas e, por isso, mereciam sofrer e não se autorizavam a ter uma voz e a narrar. “Essa mudez, essa reclusão e distanciamento é a razão por que sabemos tão pouco sobre o que os alemães pensaram e viram em meia década, entre 1942 e 1947”². Como os combatentes da Primeira Guerra Mundial que voltavam mudos dos campos de batalha e mais pobres em experiências comunicáveis, como Walter Benjamin investiga em *Experiência e pobreza*, os sobreviventes alemães dos ataques aéreos usavam fórmulas fixas, expressões estereotipadas para narrar o horror que vivenciaram. É como se um mecanismo da memória agisse de forma a “esconder e neutralizar os acontecimentos que extrapolam a capacidade de compreensão”³.

No texto “*The experience of destruction: W. G. Sebald, the Airwar, and Literature*”, Susanne Vees-Gulani relembra seu leitor de que Sebald nasceu no penúltimo ano da guerra; portanto, pertencia a uma geração que nunca foi exposta diretamente aos horrores do nazismo, dos bombardeios e dos conflitos, mas que não saiu ilesa desse trauma. Vees-Gulani afirma que, como vários autores da pós-memória, a busca de Sebald pela representação literária mais adequada dos bombardeios é “uma tentativa de encontrar uma maneira de viver experiências que nunca tivemos, de arrastar essas sombras para o céu aberto e as tornar controláveis”⁴. Vees-Gulani compreende o conceito de pós-memória a partir de Marianne Hirsch, que entende essa geração como

¹ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 22.

² SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 35.

³ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 30.

⁴ VEES-GULANI. *The experience of destruction: w. G. Sebald, the airwar, and literature*, p. 337-338. Tradução nossa. No original: “an attempt to find a way to live through experiences one never had, to drag these shadows into the open and make them controllable.”

constituída por sujeitos “que não vive[ram] diretamente os eventos traumáticos, mas, mesmo assim, sente[m]-se fortemente conectado[s] e influenciado[s] por eles”¹.

Sebald se recorda de que cresceu, diz ele, “com a sensação de que algo me era escondido, em casa, na escola e também pelos escritores alemães, cujos livros eu lia na esperança de poder aprender mais sobre as monstruosidades dos bastidores da minha própria vida”². Essa geração, portanto, volta-se para a literatura, as fotografias e os documentários como uma maneira de encontrar nas representações da guerra sua própria origem. Assim, o autor descreve sua experiência pessoal: “e daí, desses horrores que eu sequer vivi, caísse uma sombra sobre mim e da qual eu jamais escaparei completamente”³.

Andreas Huyssen, em “*Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the Air War*”, assevera que *Guerra aérea e literatura* é uma reescrita dos próprios textos que Sebald critica e analisa, como as obras de Hans Erich Nossack e de Alexander Kluge, por não serem suficientemente adequados enquanto narrativas e relatos da guerra aérea. Nossack testemunhou o ataque aéreo a Hamburgo e escreveu *Der Untergang (A queda)* três meses após o ocorrido. Alexander Kluge era uma criança durante os ataques aéreos a Halberstadt e escreveu seu relato traumático, *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8 April 1945 (O ataque aéreo a Halberstadt em 8 de abril de 1945)*, apenas na década de 1970. Frisemos: Nossack e Kluge foram testemunhas diretas dos ataques aéreos, ao contrário de Sebald. Huyssen ainda pontua que o método de incorporar fotos ao texto “é claramente uma reminiscência das estratégias de texto/imagem de Kluge, em *Neue Geschichten*. Tanto na escrita de Kluge quanto na de Sebald, a frequente falta de legendas nas fotos deixa o leitor inseguro quanto ao status da imagem fotografada e sua relação com o texto”⁴.

¹ VEES-GULANI. The experience of destruction: W. G. Sebald, the airwar, and literature, p. 344. Tradução nossa. No original: “which has not lived through traumatic events of the past directly, but nevertheless feels strongly connected to, and influenced by, them.”

² SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 66.

³ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 66.

⁴ HUYSSSEN. *Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the Air War*, p. 149-150. Tradução nossa. No original: “is clearly reminiscent of Kluge’s text/image strategies in *Neue Geschichten*. In both Kluge’s and Sebald’s writing, the frequent lack of captions to pictures leaves the reader unsure of the status of photographed images and their relation to the text.”

Ou seja, Kluge e Sebald não fixam o sentido da imagem, não a ancoram em um significado único. Sebald, no entanto, não reconhece textualmente a influência direta de Kluge quanto a esse aspecto intermediário de sua obra. Huyssen⁵ conclui que a segunda geração, a de Sebald, conhece a guerra sempre de maneira mediada, através da literatura, das imagens, das representações e, por isso, sente-se impelida a reescrever a história, como uma maneira de se apropriar do trauma, de se colocar no presente da narrativa dos bombardeios através da imaginação.

Essa reescrita pode ser verificada em *Guerra aérea e literatura*, especialmente no trecho em que Sebald descreve minuciosa e longamente, durante quase três páginas inteiras, o supracitado ataque a Hamburgo, conhecido como “Operação Gomorrha”, testemunhado e escrito por Nossack. Tal operação foi uma série de ataques aéreos executados pela Royal Air Force e a Oitava Frota Aérea dos EUA à cidade de Hamburgo, no verão de 1943: “o objetivo dessa ação era aniquilar e incinerar a cidade da maneira mais completa possível”⁶. Sebald principia o retrato dos ataques indicando a quantidade de bombas explosivas e incendiárias utilizadas, quais bairros foram atacados, quais eram as estratégias, qual era o tempo de duração dos incêndios. É como se o narrador sobrevoasse a cena, em um tom impessoal, pintando o cenário do horror, relatando como as chamas alcançaram dois mil metros céu adentro, como as correntes de ar atingiram a força de um furacão. Em seguida, as descrições tornam-se pormenorizadas, ao rés dos acontecimentos, em dimensões humanas, como se leitor e narrador caminhassem juntos pelas ruas de Hamburgo:

Os que fugiam de seus abrigos caíam em contorções grotescas no asfalto dissolvido, que rompia em volumosas bolhas. Ninguém sabe ao certo quantos morreram nessa noite ou quantos enlouqueceram antes que a morte os atingisse. Quando a manhã despontou, a luz do sol não atravessava a escuridão de chumbo sobre a cidade. A fumaça su-⁷.

⁹ HUYSEN. *Rewritings and New Beginnings: w. G. Sebald and the Literature on the Air War*, p. 156.

⁶ SEBALD. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*, p. 31.

⁷ SEBALD. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*, p. 32.

E, aqui, uma fotografia é inserida, interrompendo a frase⁸, sem legenda, sem fonte⁹, quase ininteligível. Como disse Ana Martins Marques em *Paisagem com figuras*, a fotografia opera “uma ligeira perturbação na leitura” ao interromper “seu fluxo, impondo uma oscilação entre ver e ler”¹⁰. Vemos na imagem pedaços de coisas espalhados pelo chão: o texto nos incita a interpretá-los como corpos mutilados misturados a escombros. Vemos também uma espécie de balde em primeiro plano e, ao fundo, um portão e mais destroços de edificações arrasadas. A frase interrompida continua: “-bira até uma altura de 8 mil metros e lá se expandir como uma gigantesca nuvem cúmulo-nimbo em forma de bigorna”¹¹. A fotografia não é descrita, nem mencionada textualmente.

Julia Hell, em “*The Angel’s enigmatic eyes, or The Gothic Beauty of Catastrophic History in W. G. Sebald’s ‘Air War and Literature’*”, discorre sobre o caráter híbrido dessa passagem:

O texto parece nos suspender em algum lugar entre a imersão no passado e uma percepção sutil do efeito de estranhamento; entre o passado como passado e o passado como presente. Isso nos posiciona entre a ilusão de um acesso visual imediato e a consciência de que nosso “ver” é altamente mediado, tanto pelo olhar do narrador quanto pelo olhar capturado pelos textos que o narrador se baseia¹².

Nesse trecho, Sebald se despe das citações e do caráter crítico de análise de suas fontes, para escrever literariamente o que ele próprio entende como a “Operação Gomorrha”. É como se a escrita fosse uma maneira de testemunhar e de ver com os olhos da mente esse evento histórico e traumático que o autor não presenciou. O autor intenta reduzir, textualmente, o intervalo entre ele próprio e o acontecimento histórico. Ao mesmo tempo em que há essa busca pelo evento não

⁸ Essa escolha editorial se dá na tradução brasileira da Companhia das Letras. Ainda não tivemos a oportunidade de verificar a versão original alemã.

⁹ Em nossas pesquisas, não encontramos a fonte da fotografia supracitada.

¹⁰ MARQUES. *Paisagem com figuras*: fotografia na literatura contemporânea (w. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk), p. 69.

¹¹ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 33.

¹² HELL. *Criticism*, p. 369-370. Tradução nossa. No original: “The text seems to suspend us somewhere between an immersion in the past and a subtle awareness of an estrangement effect, between the past as past and the past as present. It positions us between the illusion of immediate visual access and the consciousness that our ‘seeing’ is highly mediated, both through the narrator’s gaze and the gaze captured by the texts that the narrator relies upon”.

vivido, em *Estratégias de visualidade na literatura*, Kelvin Falcão Klein percebe o narrador sealdiano como aquele que vê certas coisas que talvez preferisse não ver. “A questão é que ver sempre estabelece uma determinada postura, e tal postura determina uma sequência de atos”¹³. E são exatamente essas imagens que preferiríamos não ver ou que poderíamos considerar como inimagináveis que devem se tornar visíveis a nós, de maneira que elas “se tornem parte do nosso arquivo visual”¹⁴.

Guerra aérea e literatura parece conter uma pergunta subterrânea que desliza através da argumentação de Sebald: é possível retratar (em texto e em fotografias) o horror? Essa pergunta se desdobra em uma outra, mais difícil de ser respondida: qual é o modo correto, a forma justa, de se figurar o horror? Apesar de a destruição ser o grande tema de Sebald, o autor, nas suas quatro obras literárias, *Vertigem*, *Os anéis de Saturno*, *Austerlitz* e *Os emigrantes*, não é explícito ao narrar o horror, e sua obra completa, farta de fotografias, quase nunca apresenta imagens evidentes de morte e de sofrimento. Em entrevista a Michael Silverblatt, Sebald diz que nunca usa as palavras “campo de concentração”, pois o horror, em sua prosa, nunca é diretamente dirigido: “a única maneira em que uma pessoa pode se aproximar dessas coisas, a meu ver, é obliquamente, tangencialmente, por referência, em oposição à confrontação direta”¹⁵. No entanto, em *Guerra aérea e literatura*, Sebald se permite ser mais explícito e menos sutil. Devido ao texto tematizar exatamente a dificuldade de os alemães narrarem e imaginarem o horror, o autor é cristalino nas suas longas descrições e seu olhar percorre os detalhes da catástrofe minuciosamente. A narrativa também é pincelada por números e dados: o narrador nos informa que um milhão de toneladas foram lançadas pela Royal Air Force sobre o território alemão, que foram feitas seiscentas mil vítimas civis alemãs, que havia 7,5 milhões de desabrigados.

Quando Sebald afirma que as testemunhas dos bombardeios tinham suas capacidades de sentir e de pensar sobrecarregadas e paralisadas, ele

¹³ KLEIN. *Estratégias de visualidade na literatura*: o olho Sebald, p. 7.

¹⁴ HELL. *Criticism*, p. 365. Tradução nossa. No original: “to become part of our visual archive.”

¹⁵ SILVERBLATT. A poem of an invisible subject, não paginado. Tradução nossa. No original: “the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation.”

conclui: "Os relatos de testemunhas individuais têm, portanto, apenas um valor relativo e dependem da complementação por aquilo que se revela a um olhar sinótico, artificial"¹⁶. Esse olhar artificial, de acordo com Sebald, é um modo específico de ver o mundo: é a observação da realidade por parte do escritor (e também do historiador) que não estetiza o horror, nem especula que os ataques possuem um sentido metafísico, nem assume um tom melodramático, nem se entrega cegamente ao sensacionalismo. Julia Hell conclui que o olhar do autor (e também do leitor) precisa ser contido, "e os prazeres da produção estética precisam ser refreados"¹⁷. Apesar de, em certo momento, Sebald dizer que Nossack caiu na tentação de "fazer os horrores reais desaparecerem através da arte da abstração e trapagens metafísicas"¹⁸, ele também admite que "[a] despeito de sua nefasta inclinação à lucubração filosófica e à falsa transcendência, não se pode negar a Nossack o mérito de ter sido o único escritor de sua época a tentar redigir o que realmente vira na forma menos ornamentada possível"¹⁹. O escritor, portanto, deve ser um "mensageiro da tragédia"²⁰, deve-se fazer ouvir e contar o que presenciou. Nada mais.

Quanto à figuração do horror em fotografias, destaquemos um trecho em que Sebald discorre sobre uma imagem ausente. Especificamente aqui, entendemos a imagem ausente em sua forma mais literal: a fotografia em questão, dos cadáveres amontoados na praça em Dresden, existe, mas houve uma escolha consciente do autor de não a revelar no texto:

[...] ninguém, nem mesmo os escritores a quem se confia a conservação da memória coletiva da nação, pôde evocar para nós imagens tão vergonhosas como a da praça do antigo mercado de Dresden, onde, em fevereiro de 1945, 6865 cadáveres foram queimados em uma fogueira por um comando da SS com experiência adquirida em Treblinka. Todo o trabalho com as cenas reais do horror da destruição tem até hoje algo de ilegítimo, quase voyeurístico, do qual nem mesmo minhas anotações conseguem se isentar por completo. Por isso, também não me surpreende que um professor em Detmold tenha me contado há algum tempo que, quando rapaz, nos anos logo após a guerra, via com frequência

¹⁶ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 31.

¹⁷ HELL. *Criticism*, p. 367. Tradução nossa. No original: "that the pleasures of aesthetic production need to be reined in."

¹⁸ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 51.

¹⁹ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 51.

²⁰ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 52.

como as fotografias dos cadáveres que jaziam pelas ruas depois da tempestade de fogo eram pegadas e negociadas debaixo do balcão de uma livraria em Hamburgo, como somente acontecia com os produtos de pornografia²¹.

Ainda que Sebald tenha a intenção de tornar visíveis as imagens do horror e da morte como parte do imaginário coletivo, ele trata as fotografias de Dresden como vergonhosas, obscenas e pornográficas. Hell sintetiza que, enquanto a escrita de Sebald é “voyeurística”, o autor alemão parece possuir certa fotofobia²². A escrita de Sebald, em *Guerra aérea e literatura*, distancia-se do preceito de que a ficção deve ser sempre tangencial e indireta e obtém um caráter explícito. Já as fotografias, mesmo nesse texto *sui generis*, nunca são diretas e ostensivas. Lembremo-nos da fotografia da liberação de Bergen-Belsen, que ocupa uma página dupla no livro *Os anéis de Saturno*. O episódio da liberação do campo de concentração não é descrito: a única ligação da imagem com os textos anterior e subsequente é a de que o narrador conta uma história anedótica, supostamente publicada no jornal *Le Strange*, sobre um major que libertou o campo de Bergen-Belsen em 14 de abril de 1945. Nada é dito sobre esse evento histórico. A fotografia, sem legenda, sem fonte, sem descrição, à primeira vista, é pouco inteligível. O espectador leva alguns segundos até compreender que aquela massa de “objetos” espalhados pela floresta, na verdade, são cadáveres. Divisamos algumas pernas, alguns corpos em posição supina e em decúbito ventral; não conseguimos distinguir rostos descobertos. A fotografia parece retratar o não dito do texto, a grande história latente, que pulsa, enterrada, na menção rápida ao major britânico; ao contrário de *Guerra aérea e literatura*, em que o texto é explícito, e a fotografia, pouco discernível, só ganha sentido a partir das palavras ao seu redor. Nos textos de Sebald, fotografia e texto se tensionam: um complexifica o sentido do outro, um perturba a ausência do outro. Mais que isso: parece haver uma desconfiança (do leitor ou do autor?) quanto à fotografia, que nunca pode aparecer desacompanhada de texto, devido ao seu caráter intensamente volúvel. É como se Sebald tornasse a fotografia ainda mais instável do que ela já é, ao induzir e conduzir a interpretação das imagens feita pelo leitor.

²¹ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 88-89.

²² HELL. *Criticism*, p. 370.

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag afirma que “todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas”²³ e nos relata o episódio da Guerra dos Bálcãs e da luta entre sérvios e croatas: “as mesmas fotos de crianças mortas em um bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças”²⁴. Sontag diz que a mesma imagem pode ser apropriada e suscitar reações opostas: as fotos de Dresden, por exemplo, podem suscitar um “apelo de paz”, um “clamor de vingança” ou “apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem.”²⁵ As fotografias funcionariam, então, como uma espécie de dêiticos, em que o sentido é preenchido à revelia da imagem, a depender do seu contexto.

Um exemplo disso é a própria (e suposta) fotografia da “Operação Gomorrha”, em Hamburgo, na página 33 de *Guerra aérea e literatura*. De imediato, devido ao caráter indicial da fotografia, somos levados a crer que aquela imagem ilustra o texto: acreditamos ter diante de nossos olhos um registro documental fotográfico da “Operação Gomorrha”. Entretanto, o que nos garante que aquele não seja um registro de um ataque aéreo a Dresden, por exemplo, ou até mesmo dos alemães sobre Londres ou Stalingrado? Como nos atenta Veas-Gulani²⁶, o procedimento de não legendar e de não informar as fontes das fotografias é característico da obra literária de Sebald. O autor alemão conscientemente enfraquece sua visada crítica, histórica, não ficcional e desapaixonada do tema ao se utilizar desse método e ao incorporar um tom autobiográfico no que se refere aos bombardeios.

Um exemplo desse embaralhamento de realidade e ficção está presente logo na primeira fotografia apresentada em *Os anéis de Saturno*. O livro começa com o relato de que o narrador, após uma viagem pela costa leste da Inglaterra, ficou tão abalado “em face dos traços de

²³ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 14.

²⁴ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 14.

²⁵ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 16.

²⁶ VEES-GULANI. The experience of destruction: W. G. Sebald, the air war, and literature, p. 343.

destruição que, mesmo nessa região longínqua, remontavam até o passado distante”²⁷, que precisou ser hospitalizado. O narrador diz que da sua cama “não se podia ver mais nada do mundo a não ser uma nesga pálida do céu, emoldurada pela janela”²⁸; logo em seguida, vemos a fotografia de uma janela. Para atestar a veracidade de seu relato, como afirma Jacques Rancière, no texto “Paisagens de papel”, o autor “ilustra sua narrativa com numerosas fotografias: suvenires que atestam a realidade do que viu [...], cartões-postais que autenticam suas descrições ou documentos de arquivo que ilustram suas digressões históricas”²⁹. Sebald joga com o “isso foi” barthesiano da imagem, com a ideia de que houve uma “coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”³⁰. A coisa necessariamente real foi, de fato, colocada diante da objetiva, mas não é tão transparente e diretamente determinável para o leitor como a moldura, o texto ao redor da imagem, foi construída. A fotografia da janela parece ser uma cartada final que autentica que Sebald é o narrador e que tudo aquilo que está sendo narrado é real. Entretanto, a foto da janela pode ser de qualquer janela, de qualquer edifício, fotografada por qualquer pessoa.

Retornemos à fotografia ausente de Dresden e a sua relação com o voyeurismo. Sontag remonta à arte cristã e às representações do inferno que já proporcionavam esta dupla satisfação: “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus.”³¹ Tanto a imagem pornográfica quanto a imagem de sofrimento provocam-nos dubiamente: “você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear.”³² Quando Sebald postula que as fotografias devem representar o horror oblíquo e tangencialmente, lembramo-nos imediatamente da diferença que Roland Barthes traça, em *A câmara clara*, entre as fotografias eróticas e pornográficas. A fotografia pornográfica não possui o campo cego: “tudo que

²⁷ SEBALD. *Os anéis de Saturno*: uma peregrinação inglesa, p. 13.

²⁸ SEBALD. *Os anéis de Saturno*: uma peregrinação inglesa, p. 14.

²⁹ RANCIÈRE. Paisagens de papel, p. 109.

³⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 86.

³¹ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 38.

³² SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 38.

se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento³³. O sexo, ao ser representado pornograficamente, torna-se um fetiche, um objeto imóvel, morto. Por isso, não há *punctum* na imagem pornográfica, apenas na erótica, que leva o espectador para fora do enquadramento, para um "extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para 'o resto' da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados"³⁴. O mesmo se daria nas fotografias de sofrimento: para retratar adequadamente o horror, é necessário não transformá-lo em fetiche, mas levar o espectador para fora do quadro, para sua face invisível. A fotografia de Dresden imobiliza, fetichiza e objetifica o que representa; ao contrário da suposta fotografia de Hamburgo, que não fixa a "realidade interior da imagem", como diria Boris Kossoy, mas abre espaço para o "exercício mental de reconstituição quase que intuitivo"³⁵.

Sontag aponta para as intenções e os pontos de vista dos fotógrafos que produzem as imagens obscenas e vergonhosas do sofrimento. O primeiro tipo seria o estrangeiro, pessoas que não têm nenhuma relação afetiva e de proximidade com aqueles mortos. "Quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto"³⁶. Isso nos lembra o episódio, em *Guerra aérea e literatura*, do jornalista correspondente, em um trem que cruzava a Alemanha, que fora percebido como estrangeiro, pois era o único a conseguir olhar através das janelas, para as paisagens arruinadas³⁷. O segundo tipo seria o fotógrafo que deseja denunciar "os sofrimentos padecidos por uma população civil nas mãos de um exército vitorioso e em furor."³⁸ Sontag nos oferece como exemplo o importante papel dos fotógrafos americanos na Guerra do Vietnã, que davam a ver aos seus compatriotas que não podiam testemunhar a barbárie devido à distância geográfica quão absurda e criminosa era aquela guerra. Um terceiro tipo seria o

³³ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 64-65.

³⁴ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 67.

³⁵ KOSSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia, p. 42.

³⁶ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 54.

³⁷ SEBALD. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch, p. 35.

³⁸ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 39.

fotógrafo que não se preocupa com a dignidade do seu objeto retratado, por não possuírem nenhuma relação de empatia com o seu alvo. "Afinal, exibir os mortos é o que fazem os inimigos"³⁹. Esse tipo de fotografia é da ordem do "assassinato sublimado", de que fala Sontag, em que a "câmera é uma sublimação da arma"⁴⁰.

Sebald parece querer constituir nosso arquivo visual através das imagens verbais, e não das imagens fotográficas, pois estas não são suficientemente confiáveis. Ao mesmo tempo, como já dissemos, as fotografias são uma presença constante e massiva na obra de Sebald. Para Veas-Gulani, o método de justapor fotografias e texto é uma maneira de reagir ao malogro inerente à linguagem e à imagem, pois ambas nunca representam, evocam ou simbolizam o real. Imagem e texto dão presença a algo ausente (somente a algo ausente seria necessário dar presença):

[e] essas fotografias podem realçar ou subverter, apoiar ou opor-se ao texto escrito. Dessa maneira, Sebald adiciona espaços nos quais podem surgir sentidos que, de outra forma, perder-se-iam nas lacunas, e também ilumina a qualidade sensorial e não-verbal de muitas memórias traumáticas⁴¹.

Nesse ponto, lembramo-nos do episódio em que Sebald cita o exemplo de Solly Zuckerman, que visitou a cidade de Colônia arruinada e que pretendia escrever seu testemunho para uma revista, com o título de "Sobre a história natural da destruição". Em sua biografia, escrita décadas depois, Zuckerman aponta para o fracasso desse projeto, devido à impossibilidade de se escrever sobre o horror. Sebald pergunta a Zuckerman, na década de 1980, o que ele se lembrava de Colônia e o que ele desejava ter escrito e não conseguiu: "Ele só guardava na cabeça a imagem da catedral negra que se erguia em meio a um deserto de escombros, e a de um dedo decepado que encontrara num monte de entulhos"⁴². Restaram apenas fragmentos, ruínas de memó-

³⁹ SONTAG. *Diante da dor dos outros*, p. 56.

⁴⁰ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 25.

⁴¹ VEES-GULANI. The experience of destruction: w. G. Sebald, the airwar, and literature, p. 341. Tradução nossa. No original: "These photographs can enhance or subvert, support or oppose the written text. In this manner, Sebald adds spaces in which meaning can arise that would otherwise fall into the gaps, and also illuminates the sensory and non-verbal quality of many traumatic memories."

⁴² SEBALD. *Guerra aérea e literatura*, p. 36.

ria, cristalizados na forma de fotografias retinianas e fantasmagóricas. A memória se decantou e se transformou em um instantâneo mental. Sebald, portanto, é o mensageiro da destruição que intenta que seus leitores visualizem o horror nas fotografias em presença e em ausência, em pinturas e em filmes, e, principalmente, na imaginação.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- HELL, Julia. The Angel's Enigmatic Eyes, or The Gothic Beauty of Catastrophic History in W. G. Sebald's "Air War and Literature". *Criticism*, v. 46, n. 3, p. 361-392, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23127323>. Acesso em: 17 jul. 2022.
- HUYSEN, Andreas. Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature on the Air War. In: HUYSEN, Andreas. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. p. 138-157.
- KLEIN, Kelvin Falcão. *Estratégias de visualidade na literatura: o olho Sebald*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p. 41-47.
- MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. 361 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. Paisagens de papel. In: RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.
- SEBALD, Winfried Georg. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVERBLATT, Michael. A poem of an invisible subject. In: SCHWARTZ, Lynne Sharon (org.). *The emergence of memory: conversations with W. G. Sebald*. Nova York: Seven Stories Press, 2007.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VEES-GULANI, Susanne. The experience of destruction: W. G. Sebald, the airwar, and literature. In: DENHAM, Scott; MCCULLOH, Mark (org.) *W. G. Sebald: history, memory, trauma*. Berlim; Nova York: Walter de Gruyter, 2006. p. 335-349.

A Guerra de Biafra pela lente da literatura: leituras fotoliterárias de Adichie e Forsyth

Ana Clara Velloso Borges Pereira

Considerações iniciais

A depender da perspectiva, uma mesma história consegue ser revelada de diversas maneiras. Ferramentas da linguagem podem ser aplicadas de forma verbal ou não verbal, mas palavra e imagem tendem a se relacionar, em mútuo complemento. Embora ocupem vários espaços de interação social, a pluralidade das palavras ganha maior materialidade no texto escrito, bem como a criação imagética torna-se mais palpável com a fotografia.

O elo entre literatura e fotografia ganhou terminologia própria, segundo Montier¹, quando Charles Grivel cunhou a expressão “fotoliteratura” para designar tanto as produções que ataram a produção literária à imagem fotográfica quanto os processos de fabricação que caracterizam seus valores semióticos e estéticos. Quando unidas, palavra e imagem podem ter efeito estruturante em um texto literário, porque, ainda nos termos de Montier², tanto a fotografia quanto a literatura representam as coisas em um modo de “realidade do real”.

Certamente, tais realidades não são suficientes para reproduzir um fato em sua totalidade, já que muitos empecilhos se impõem, com ênfase aos tempo-históricos. Todavia, a sensibilidade da fotografia e da literatura pode aproximar quem conhece essas artes dos momentos que elas buscam retratar.

¹ MONTIER. De la photolittérature.

² MONTIER. De la photolittérature.

Por isso, esse ensaio almeja discutir o impacto da fotografia durante a Guerra de Biafra, a partir das considerações feitas em textos literários. Assim, investigará o romance *Meio sol amarelo*, da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, e *A história de Biafra*, do escritor Frederick Forsyth. As duas obras não apresentam ilustrações, mas articulam literatura e fotografia de forma verbal, por meio de imagens ausentes. Ambas foram escolhidas como *corpus* primário do ensaio por abordarem com seriedade a atuação do fotógrafo de guerra durante o período retratado.

Entre a bomba e o flash

Benjamin³, ao se debruçar sobre a história da fotografia, aponta que sua invenção já era esperada, porque muitos profissionais se empenhavam para tal. Embora se assemelhe à imagem da pintura, o autor afasta as duas artes, defendendo que a técnica mais exata, definida pela posição do fotógrafo, pode dar às criações fotográficas um valor mágico que a pintura jamais terá. Com tamanha técnica, a partir do surgimento da fotografia, a reprodutibilidade da imagem ganhou novos contornos.

A relação entre fotografia e pintura também foi mencionada por Serva⁴, já que a câmara escura projetava diante dos olhos do pintor o objeto de seu desejo. O pesquisador menciona alguns usos dos instrumentos em prol da imagem, passando da descrição realizada por Leonardo da Vinci até o nascimento da fotografia de guerra, nos anos 1850. À época, a fotografia ainda tinha poucas décadas de vida, mas diante dos conflitos armados, houve a necessidade de melhor divulgá-los, porque, até então, a comunicação sobre a guerra era feita, principalmente, por diplomatas ou por pessoas diretamente engajadas com a guerra.

Assim, o jornalismo de guerra e a fotografia de guerra nasceram juntos, de maneira indissociável. Ambos têm a mesma origem: a cobertura da Guerra da Crimeia, na década de 1850, encabeçada por um jornalista e por um fotógrafo britânico. Sem os pioneiros William Howard Russel, o repórter, e Roger Fenton, o fotógrafo, a cobertura das guerras talvez fosse menos crítica.

³ BENJAMIN. Pequena história da fotografia.

⁴ SERVA. A "fórmula da emoção" na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg.

Mais de um século depois, na década de 1960, quando a Guerra de Biafra eclodiu, a fotografia de guerra já era um exercício consolidado para a comunicação social. A tentativa de secessão da Nigéria, que desencadeou a sangrenta guerra civil, tem múltiplas raízes. Falola e Heaton⁵ explicam que a Nigéria demorou a alcançar a independência, rompendo o *status* de colônia britânica apenas no ano de 1960. Embora as perspectivas do país fossem promissoras, os sinais de prosperidade oriundos da emancipação logo foram apagados. A desavença entre grupos étnicos e os interesses financeiros, já que as províncias ao sudeste da Nigéria eram regiões abastadas, motivaram a tentativa de separação da região de Biafra. Em pouco menos de três anos, a guerra civil dizimou parte da população nigeriana, embargou a economia, aumentou a fome e colocou o trauma no mapa daquela nação.

Nesse sentido, a guerra ocupa espaço de suma relevância para a memória cultural do povo nigeriano. Pollak⁶ traça algumas estratégias de resistência da memória coletiva que se assemelham ao exercício literário, como transmitir a lembrança por gerações, até que o trauma alcance o momento propício para ocupar o espaço público. Tal estratégia se relaciona com a literatura da escritora Chimamanda Ngozi Adichie, que não vivenciou a Guerra de Biafra, porque nasceu após o seu término, mas observou os vestígios do trauma no comportamento do povo nigeriano e conferiu espaço a eles no romance *Meio sol amarelo*, publicado em 2008.

A sensibilidade da autora é ímpar, mas, até por causa da data de publicação, não é pioneira na literatura sobre a guerra civil nigeriana. Outras escritoras, como Flora Nwapa em *Never Again*, de 1975, e Buchi Emecheta em *Destination Biafra*, de 1982, abriram portas para que mulheres nigerianas alinhassem a escrita à Guerra de Biafra. Mundo afora, outros autores, como o *best-seller* Frederick Forsyth, também se debruçaram sobre o tema. Em 1969, quando lançou *A história de Biafra: o nascimento de um mito africano*, Forsyth ainda não era famoso pelos *thrillers*. Ao retratar Biafra, utiliza mais sua experiência jornalística do que sua veia criativa, buscando precisão histórica e sendo fiel às datas e aos locais dos acontecimentos.

⁵ FALOLA; HEATON. *A History of Nigeria*.

⁶ POLLACK. *Revista Estudos Históricos*.

Em contrapartida, *Meio sol amarelo* é, essencialmente, uma narrativa ficcional, apesar da base histórica. A obra apresenta os mesmos personagens em diferentes momentos da Nigéria nos anos 1960. Olanna e Odenigbo são um casal de intelectuais, Ugwu é seu criado, Richard é um jornalista britânico, cunhado de Olanna. Embora a fotografia desempenhe relevante função afetiva para vários personagens, que conservam o álbum de família como relíquia, a fotografia de guerra também desempenha papel fundamental no romance. Devido ao ofício de jornalista, é Richard quem mantém uma relação mais estreita com a fotografia de guerra. O inglês possui ambições literárias, mas não obtém muito sucesso. Fascinado pela cultura africana, deseja escrever sobre ela. Após o início dos conflitos, passa a produzir um romance, intitulado *O mundo estava calado quando morremos*, para conferir uma visão da guerra de alguém que efetivamente está envolvido com ela. Nesse romance, cujos trechos aparecem em *Meio sol amarelo*, Richard critica o trabalho dos fotógrafos de guerra desde o epílogo:

Você viu as fotos em 68
De crianças com o cabelo ficando ferrugem?
Chumaços doentes aninhados nas cabecinhas,
Caindo feito folha podre na terra poeirenta?

Imagine crianças com braços feito palitos.
A pele estirada, uma bola de futebol na barriga.
É o kwashiorkor –palavrinha difícil,
Mas não feia o bastante, uma pena.

Mas não precisa imaginar. Houve fotos
Expostas nas páginas em papel cuchê
Da sua Life. Você viu? Sentiu um dó rápido
E depois se virou para abraçar mulher ou amante?

A pele deles ficou castanha como chá fraco,
Mostrava uma teia de veias, osso quebradiço;
Crianças nuas brincando, como se o homem não fosse
Fotografá-las e depois partir só, sem rebuliço⁷.

A fotografia, no poema, ganha força de evidência, já que, ao vê-la, não é preciso imaginar a desgraça que atinge as crianças nigerianas, porque a imagem funciona como prova. Para o leitor de *Meio sol amarelo*, que não conta com tais imagens, cabe um esforço imaginativo a

⁷ ADICHIE. *Meio sol amarelo*, p. 433.

partir de suas descrições. Entretanto, para os leitores da revista *Life*, que possuem acesso ao elemento visual da representação bélica, prevalece o desinteresse pela miséria. Afinal, a fotografia não se esgota na imagem, permitindo interpretar todos os seus signos, e os leitores da *Life* são indiferentes às interpretações. Conforme Didi-Huberman⁸, a imaginação é política, visto que o modo de imaginar implica uma condição fundamental para o modo de fazer política. Desvinculados da imaginação e da política perante a fotografia, parece que os leitores da revista se desvencilham da partilha do sensível, lidando apenas com documentos, não com os sujeitos da imagem.

Tal indiferença é objeto de múltiplas críticas de Richard ao longo do romance. Se, por um lado, Serva⁹ afirma que fotografia de guerra e jornalismo de guerra até se confundem, de tão próximas, Richard é um jornalista que repudia o comportamento dos fotógrafos nos conflitos. A reação combativa do britânico acontece não por questões meramente editoriais, mas principalmente por razões identitárias. Em *Meio sol amarelo*, Richard é assombrado pela sensação de não pertencimento: ficou órfão ainda na infância, não compactua com valores britânicos e possui muita afinidade com a cultura africana, mas é um homem branco de origem estrangeira, sendo pouco legitimado pelos nigerianos. O deslocamento social e afetivo de Richard é refletido na sua relação com a fotografia desde a infância. Conversando com sua noiva, Kaiene, confessou que, quando criança, desejava fugir da casa onde morava, “cheia de retratos de gente morta havia muito tempo olhando para ele.”¹⁰

A busca pelo pertencimento na África, bem como o julgamento de Richard em relação a comunicadores externos ao continente, transparece no diálogo abaixo:

- E o que Biafra está fazendo a respeito do petróleo, agora que perdeu o porto?, perguntou o ruivo.
- Continuamos extraindo petróleo de alguns campos em que ainda temos controle, em Egbema, disse Richard, sem se dar ao trabalho de explicar onde ficava Egbema. Levamos o óleo cru para as nossas

⁸ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

⁹ SERVA. A “*fórmula da emoção*” na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg.

¹⁰ ADICHIE. *Meio sol amarelo*, p. 53.

refinarias durante a noite, em caminhões sem farol, para evitar os aviões bombardeiros.

— Você não pára de dizer nós, disse o ruivo.

— Exato, eu não paro de dizer nós. Richard deu uma olhada para ele.

— Já esteve na África, antes?

— Não, é a primeira vez. Por quê?

— Só queria saber¹¹.

Desse modo, pode-se observar que a crítica de Richard não é necessariamente ao fotógrafo de guerra, e sim aos profissionais do Ocidente que se deslocam até a África para retratá-la sem qualquer conexão prévia com aquela cultura. Apesar de suas ressalvas, fora da ficção, foi por causa das fotografias registradas no combate que a Guerra de Biafra conseguiu obter algum destaque e preocupação internacional. Barthes¹² expõe que a fotografia oferece acesso a um infrassaber, porque uma coleção de retratos parciais acarreta pistas históricas. Com isso, a fotografia transmite a sutil certeza daquilo que aconteceu: a foto de um sujeito permite ter certeza de que ele esteve naquelas circunstâncias, mesmo que não se lembre delas. Sob esse viés, Forsyth aponta que as pistas históricas sobre a miséria durante a guerra foram responsáveis pelo alcance midiático internacional dos conflitos:

Foi a fome em Biafra que realmente despertou a consciência do mundo para o que estava acontecendo. A opinião pública em geral, não apenas da Inglaterra, mas de toda a Europa Ocidental e da América, embora geralmente incapaz de discernir as complexidades políticas por trás das notícias da guerra, pôde pelo menos perceber que alguma coisa estava errada na fotografia de uma criança faminta e esquelética. Foi com base nessa imagem que se desfechou uma campanha de imprensa que abalou o mundo ocidental, levou governos a mudarem sua política e proporcionou a Biafra a chance de sobreviver ou pelo menos de não morrer despercebida¹³.

Destarte, a atuação do fotógrafo de guerra demonstra a seguinte contradição: enquanto para Forsyth funciona como suporte para que o resto do mundo se sensibilize com a tragédia nigeriana, não produz impacto direto, segundo Richard, para auxiliar quem está sendo diretamente afetado pela guerra. Forsyth vai além do impacto da fotografia nas

¹¹ ADICHIE. *Meio sol amarelo*, p. 302.

¹² BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia.

¹³ FORSYTH. *A história de Biafra*: o nascimento de um mito africano, p. 214.

relações internacionais e aponta que tais reproduções alcançam também a imprensa do interior de Biafra, possibilitando maior transparência na comunicação sobre o combate.

Na mesma ocasião, Michael Leapman, do Sun, e Brian Dixon, do Daily Sketch, estavam mandando notícias para seus respectivos jornais do interior de Biafra. Juntamente com seus fotógrafos, eram homens que se atinham aos fatos. Nos últimos dias de junho, as primeiras fotografias de crianças reduzidas a esqueletos vivos apareceram nas primeiras páginas dos jornais londrinos¹⁴.

No excerto, destaca-se a característica da reprodutibilidade da fotografia, apontada por Benjamin¹⁵. O pensador alemão diferencia a imagem da reprodução, associando unicidade à imagem e à capacidade de se exibir novamente à reprodução. A possibilidade de ser replicada inúmeras vezes também é observada por Barthes, ao considerar que a fotografia repete ao infinito um evento que só ocorreu uma vez, reduzindo o *corpus* do que tenho necessidade ao corpo que vejo.

Para Richard, personagem fictício de *Meio sol amarelo*, os fotógrafos realmente só precisam encarar a miséria uma única vez para realizar seu trabalho. Registram a fragilidade do combate, como exposto no último verso do poema que abre seu romance, depois abandonam as crianças que aparecem em seus retratos. Em outro momento, o juízo negativo de valor relativo aos profissionais da imagem é retomado em *O mundo estava calado quando nós morremos*, demonstrando como eles se beneficiaram da miséria do povo nigeriano: “A fome ajudou a carreira dos fotógrafos.”¹⁶

Vale ressaltar que o escritor Frederick Forsyth tem uma trajetória similar a daqueles que Richard critica. É também um inglês que viajou para a Nigéria para cobrir a guerra; primeiro, como contratado pela BBC, depois, como autônomo. Todavia, comovido pelo aspecto devastador da violência, decidiu escrever um texto que investigasse a história da nação biafrense e, ao mesmo tempo, trouxesse seu posicionamento quanto à guerra. Seu texto converge com o de Richard ao tentar relatar o ponto de vista biafrense, mesmo que os dois escritores – o ficcional e o real – sejam ingleses.

¹⁴ FORSYTH. *A história de Biafra*: o nascimento de um mito africano, p. 220.

¹⁵ BENJAMIN. Pequena história da fotografia.

¹⁶ ADICHIE. *Meio sol amarelo*, p. 277.

Richard e Forsyth não convergem apenas por causa da nacionalidade de seus passaportes. Ambos concordam que a fotografia de guerra desencadeou problemas internos para Biafra. Entretanto, enquanto Richard culpabiliza os fotógrafos, Forsyth defende que aqueles contrários à secessão acusaram Biafra de hiperdimensionar o problema para obter apoio internacional:

Mas até mesmo essa questão foi comprometida pela propaganda contrária, insinuando que os próprios biafrenses estavam “exagerando o problema”, utilizando a fome de seu povo para conquistar a simpatia mundial para suas aspirações políticas. Não houve um único sacerdote, médico, assistente social ou administrador dos países europeus que trabalharam em Biafra, na última metade de 1968, vendo centenas de milhares de crianças morrerem em meio a sofrimentos atrozes, que tivesse insinuado alguma vez que o problema precisava ser “exagerado”. Os fatos simplesmente existiam, os fotógrafos e cinegrafistas os gravavam para a posteridade. A inanição das crianças de Biafra tornou-se um escândalo mundial¹⁷.

Apesar da descabida crítica da oposição, as imagens das crianças foram de extrema relevância para que houvesse divulgação de uma das maiores tragédias humanitárias na história recente do continente africano. É fato que a guerra civil nigeriana não obteve a mesma visibilidade de outros conflitos, especialmente os que tiveram países europeus como agentes principais. Entretanto, o espaço conquistado nas mídias não africanas é devido às imagens da fome – que talvez tenha matado até mais vítimas do que as armas, já que havia acesso limitado a alimentos e à medicação na região.

Barthes¹⁸, ao se debruçar sobre os efeitos da fotografia para quem vê, apresenta os conceitos de *studium* e *punctum*. Palavra oriunda do latim, *studium* é aplicação a uma coisa, o gosto por alguém. É pelo *studium*, esse afeto médio, que Barthes se interessa por muitas fotografias. O *punctum*, por sua vez, é o acaso da foto que punge, mortifica e fere quem vê. É uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver, para a excelência de corpo, alma e ser intrincados. Embora seja possível encontrar registros fotográficos da Guerra de Biafra na internet, nem Forsyth nem Adichie indicam a

¹⁷ FORSYTH. *A história de Biafra: o nascimento de um mito africano*, p. 214.

¹⁸ BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*.

quais dessas imagens se referem. Por isso, sem ver a fotografia, torna-se um desafio descobrir seu *punctum*. Todavia, devido às descrições e ao impacto que produziram, é possível ampliar a ideia de *punctum*. O que fere e mortifica quem observa as fotografias de guerra parece ser o fantasma da escassez – de comida, de assistência e de paz.

Considerações finais

A necessidade de apreender um instante ou de compreendê-lo faz com que esgotemos os recursos comunicativos. Na tentativa de atribuir sentido aos acontecimentos que perpassam nossa existência, muitas vezes, recorreremos à arte para representar o que sentimos. Sob esse ângulo, a fotografia ou a literatura, individualmente, até seriam suficientes para expressar anseios e contentamentos. Entretanto, quando aliadas, fotografia e literatura potencializam a expressão imaginativa uma da outra.

A união entre as artes pode ajudar a processar melhor um trauma, como o oriundo de uma guerra. Na Guerra de Biafra, que assolou a Nigéria dos anos 1960, a técnica e a ágil reprodução da fotografia fizeram com que essa arte tivesse impacto primeiro. Com o fim da guerra e a elaboração da nação sobre o trauma, logo o conflito foi incorporado a textos literários. Mesmo nos textos escritos, a importância da fotografia durante a guerra não é esquecida, sendo trazida à tona em múltiplas cenas e diálogos.

No romance *Meio sol amarelo*, o papel do fotógrafo durante a Guerra de Biafra é moralmente reprovado, mediante o argumento de que eles se aproveitam da miséria alheia para alavancar a própria carreira. Já em *A história de Biafra*, em que Frederick Forsyth traça um panorama da República de Biafra, a partir de pesquisas e do seu testemunho como jornalista no país, a fotografia é exaltada como um instrumento fundamental para a divulgação dos horrores da guerra. Desse modo, é possível observar que ambos reconhecem a importância da fotografia naquele recorte histórico, mas atribuem valores opostos à divulgação das imagens.

De fato, é a fotografia que aproxima os sujeitos que não são afetados pelas guerras das tragédias bélicas. Foi assim em 1972, quando a imagem de uma menina correndo, com os braços abertos e o corpo nu, queimado, virou símbolo contra a Guerra do Vietnã. Foi assim em 2015, quando a chocante imagem de uma criança morta, encontrada em uma

praia após ter tentado fugir da guerra na Síria, estampou os jornais de múltiplos países. E assim continuará sendo, enquanto o homem se mobilizar para ferir os direitos de outrem por meio da força bruta. As construções podem ser bombardeadas, os lares podem ser abandonados, os corpos podem ser aniquilados, mas não a memória, que resiste, entre outras estratégias, pela fotografia. A memória é um alvo frequentemente ameaçado de morte, embora seja imortal.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FORSYTH, Frederick. *A história de Biafra: o nascimento de um mito africano*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew. *A History of Nigeria*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MONTIER, Jean-Pierre. De la photolittérature. In: MONTIER, Jean-Pierre. *Transactions photolittéraires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SERVA, Leão. *A "fórmula da emoção" na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg*. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Los escogidos: luto através de palavra e fotografia na obra de Patricia Nieto

Guilherme Araújo dos Santos

Por que contar estas histórias hoje? Porque ocorrem diante de nossos olhos.

Patricia Nieto¹

Considerações iniciais

Desde o período colonial, a Colômbia presencia a ocorrência de episódios marcados pela violência, com frequência enunciados por um particular senso de barbárie. Este delicado contexto se intensificou em diferentes frequências com o passar dos anos, revelando não apenas o estabelecimento de um permanente conflito armado, mas também uma conjuntura de sustentação formada por múltiplas idiosincrasias. Na década de 1990, considerada o auge dessa guerra civil, as questões políticas se acirraram e assassinatos à queima-roupa passaram a ocorrer em plena luz do dia. Casos de esquartejamento, sequestros e até mesmo ataques coordenados à bomba ampliaram de forma considerável o estigma, a insegurança e um saldo de mortos, que já se instala na casa dos 450 mil, segundo os relatórios finais publicados pela Comissão para o Esclarecimento da Verdade, Convívio e Não-Repetição, em 2022².

Foi neste período em que cidades como Medellín deixaram de ser destaque por sua cultura e tradição para dar espaço ao horror, tema dominante na cobertura policial e que contribuiu para a fundamentação de equivocados estigmas. A jornalista e escritora Patricia Nieto, nascida

¹ NIETO. *Semana*, não paginado. Tradução minha. No original: "¿Por qué contar estas historias hoy? Porque ocurren delante de nuestros ojos."

² Ver: *Conflicto dejó 450.666 muertos*: los datos que reveló la Comisión de la Verdad. *El Espectador*, 2022. Disponível em: <https://www.elespectador.com/colombia-20/informe-final-comision-de-la-verdad/conflicto-dejo-450666-muertos-los-datos-que-revelo-la-comision-de-la-verdad/>. Acesso em: 17 de out. de 2022.

em 1968 no município de Sonsón, ao sul do departamento de Antioquia, começou sua carreira justamente neste período, trabalhando de pronto com a realização de pautas que buscavam reverter essa situação por intermédio da denúncia e do convite à reflexão.

Por décadas, a essas e outras localidades assoladas pela barbárie a sangue frio, restou carregar o fardo de ter uma das mais altas taxas de homicídio do planeta. Como pontua Samper, "a violência é uma constante na história da Colômbia e, como a hidra de Lerna, o monstro mitológico com corpo de serpente de múltiplas cabeças, se reproduz e se recicla com maior ou menor intensidade ao longo de nossa vida republicana"³.

Além da guerrilha e de outros movimentos radicais de esquerda, as ações do narcotráfico, de grupos paramilitares e do próprio Estado, acusado incontáveis vezes de negligência e violação, foram responsáveis por perpetuar o caos social. Ao ver-se cercada por incessantes pesares, inclusive no âmbito pessoal, Nieto buscou narrar por meio de livros, artigos e projetos comunitários esse rastro de destruição deixado pelas diferentes frentes de ameaça à paz.

Para a pesquisadora Diana Taylor, atitudes similares incutem uma grande relevância no que tange o debate público, já que se configuram como "atos de transferência", isto é, atitudes de enfrentamento do trauma que se mostram "vitais para a compreensão da agência cultural"⁴. E, de fato, as complexas circunstâncias em que se desenrolaram os conflitos e seu profundo impacto em diferentes tecidos sociais fizeram com que uma expressiva quantidade de autores, compositores e artistas visuais, entre outros, dedicassem, integral ou parcialmente, suas obras à memória das vítimas.

Entre apelos de cessar-fogo e tentativas de sensibilizar, são exemplos desta arte de denúncia trabalhos como o do jornalista e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. Cabe menção ainda, no campo das artes plásticas, às pinturas de Fernando Botero e

³ SAMPER. 1989, p. 169. Tradução minha. No original: "la violencia es una constante en la historia de Colombia y como la hidra de Lerna, el monstruo mitologico con cuerpo de serpiente de múltiples cabezas, se reproduce y recicla con mayor o menor intensidad a lo largo de nuestra vida republicana".

⁴ TAYLOR. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas, p. 234.

às instalações de Doris Salcedo, esta última considerada a colombiana que mais obteve reconhecimento em galerias internacionais. As canções do grupo de rock Aterciopelados, muito populares entre a juventude nas décadas de 1990 e 2000, também fizeram valorosas contribuições.

Por meio de distintas linguagens, buscou-se ampliar o debate sobre o que ocorre em zonas periféricas do chamado Terceiro Mundo, bem como escassear a indiferença ante a dor coletiva. Por sua vez, Patricia Nieto nos oferece, entre crônicas, reportagens e textos que não raro tangem a estética literária, um olhar significativo para a ruína colombiana. Mais do que isso, ela nos dá a possibilidade de vislumbrar um passado. No livro *Los escogidos*, a autora utiliza “foto” e “palavra” como ferramentas para tentar reconstruir o drama dos desaparecidos. Ao caminhar entre os incontáveis corpos que, após serem atirados em águas diáfanas, são adotados como protagonistas de sucessivas peregrinações, ela entrecruza em sua narrativa as searas da literatura e da fotografia a fim de devolver a sujeitos anônimos, ainda que de maneira simbólica, sua dignidade roubada.

Entre as muitas cidades que poderiam ser escolhidas como pano de fundo para abordar a guerra civil colombiana, ela parte em direção a Puerto Berrío, local que propiciará a criação dessa ponte entre “foto” e “texto” que tanto visa a reconstituição. É a referida ligação que desencadeará ao longo da obra um flerte com o imaginário, propiciado muito em virtude pelo caráter de incerteza que envolve a origem e a identidade das personagens com as quais o leitor há de se deparar. Uma delas, a mais alusiva deste movimento, é Milagros. Não se sabe quem foi esta pessoa de nome agênero e de quem se tem notícia apenas por uma inscrição feita com tinta preta em uma das lápides fotografadas por Nieto.

No entanto, essa mesma foto é o que desperta um interesse pela restauração do vínculo afetivo. Sua simples leitura, como veremos, configura a existência de um sintoma do desejo da autora de despertar questionamentos que, não obstante, tangem uma bruma de devaneios. A partir desse encontro, ela possibilita um mergulho no tema e nas possibilidades de preexistência, propondo conceber um contexto. Esta ação coloca a fotografia em um lugar de destaque em seu trabalho visto

que oferece a ela a função de erigir uma memória predecessora. Kossoy define essa mesma moção como um “processo de criação de realidades”⁵.

Composto por quinze crônicas, o livro *Los escogidos* sugestiona a recuperação de cenas passadas ao expandir as fronteiras da memória histórica. Patricia Nieto busca, sobretudo, transpor as barreiras do esquecimento ao acessar o luto através de uma proposta de visualidade, que entrelaça de maneira intrínseca o olhar fotográfico à escrita. A fim de contribuir com os estudos que se ocupam dos encontros discursivos entre o “texto” e a “imagem” em narrativas de violência, este ensaio tem por objetivo analisar em que medida a obra da escritora nos auxilia no resgate desse passado traumático, de modo a extrapolar um caráter ortodoxamente documental do luto. Nossa análise ainda investiga os métodos utilizados para suscitar a imaginação nesse processo de restituir rostos, origens e histórias pregressas.

Em nosso percurso, repetidas vezes atravessado pelas visualidades da perda, nos dedicamos a explorar a construção de narrativas a partir de uma realidade fotográfica que é “documental, porém imaginária”⁶. Ao singularizar as vidas perdidas e recuperar um passado aprisionado em armadilhas da desmemória, Nieto trabalha em prol da humanização de personagens e, em consequência, de uma leitura entranhada dos colossais números da guerra. Não seria um equívoco dizer ainda que ela tenta promover uma identificação do leitor para com a tragédia, um exercício que muito se assemelha à devolução de uma “primeira realidade”, conceito cunhado por Kossoy⁷ e que será muito importante na tarefa de salvaguardar a legibilidade do horror.

Dolientes en el río: a rememoração da barbárie

O jornalismo e a construção da paz sempre foram temas de interesse para Patricia Nieto. Professora titular da Universidade de Antioquia, na Colômbia, instituição onde também se formou jornalista e mestre em Ciências Sociais, a autora possui uma intensa atuação na cobertura do conflito armado local. Seu comprometimento a levou a vencer o Prêmio

⁵ KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia, p. 42.

⁶ KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia, p. 46.

⁷ KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia.

Nacional de Jornalismo Simón Bolívar, em 1996, e, além de publicar livros como *El sudor de tu frente* e *Llanto en el Paraíso*, no ano de 2006 ela deu início a uma série de oficinas de redação com vítimas de violações. O projeto, pioneiro do gênero em âmbito nacional, derivou obras de intensa repercussão como os livros *Jamás olvidaré tu nombre*, *El cielo no me abandona* e *Donde pisé aún crece la hierba*.

No presente ano de 2022, Nieto foi colaboradora da Comissão para o Esclarecimento da Verdade, Convívio e Não-Repetição, que pela primeira vez trouxe à tona números aproximados e uma ação colaborativa do Estado para com a sociedade colombiana. O objetivo era conhecer a verdade sobre o que ocorreu nos anos mais duros de ofensiva. Esse ato visou uma cooperação para o esclarecimento de abusos aos direitos humanos e o reconhecimento de vítimas, vislumbrando a promoção de um convívio pacífico entre povos de territórios afetados.

Em 2007, bastante imersa nesse intenso trabalho, a escritora tomou conhecimento de um grupo de pessoas anônimas que, sem vínculo direto, realizava repetidas peregrinações ao cemitério de Puerto Berrío. A cidade colombiana está situada a 191 km da capital do Departamento de Antioquia, Medellín. Estes homens e mulheres tinham entre seus entes queridos vítimas da violência, em sua grande maioria desaparecidas. Corpos que, com uma frequência aterrorizadora, passaram a ser descartados no rio Magdalena. Principal flume da Colômbia, ele se transformou a partir da década de 1960 em uma espécie de testemunha dos horrores, como nos lembra Wade Davis. “Nos tempos mais obscuros, transformou-se em um cemitério, uma corrente disforme de mortos. No entanto, sempre volta a ser um rio de vida”⁸.

Diante da espera inesgotável de que corpos fossem encontrados e identificados para, na sequência, serem sepultados com a dignidade que lhes seria de direito, os chamados *dolientes*, pessoas enlutadas já exauridas de procurar por amigos e parentes, passaram a “adotar” sepulturas construídas em uma ala específica da necrópole, que se convencionou dar o nome de *N.N.*, abreviação da expressão em latim *nomen nescio* (“pessoa

⁸ DAVIS. *Magdalena*: historias de Colombia, p. 10. Tradução minha. No original: “En los tiempos más oscuros fue convertido en cementerio, una corriente amorfa de muertos. Sin embargo, siempre regresa como un río de vida”.

anônima”, ou “não identificado”). Ali, nomes de vítimas passaram a ser escritos de forma quase aleatória nas tampas das gavetas em que ocorriam os sepultamentos, feitos em geral de modo solitário e sem despedidas por agentes voluntários.

Ao longo dos três anos subsequentes à descoberta, Patricia Nieto alimentou um interesse pelo tema e os motivos que circundam esta missão perpétua, tal qual a dos chamados “ex-votos”, objetos de crença remetidos ao testemunho de algo que fora realizado ou existiu, e que depois passa a ser força-motriz de uma romaria. Oliveira, ao pensar a dita tradição pelo viés religioso, expande sua definição ao afirmar que o voto é a promessa, de modo que o ex-voto seria “a graça alcançada, e, portanto, informada ao santo e ao público da sua conquista”⁹.

Foi assim que a escritora deu origem ao livro *Los escogidos*, fruto das diversas visitas que empreendeu ao local para registrar observações que se dividem de forma complementar entre quinze breves crônicas e quatro fotografias. Os textos arrimam a obra, que ganhou quatro tiragens na Colômbia e, em um segundo momento, uma outra na Espanha. Os personagens que descobriu, nas palavras da própria,

Situam-se frente ao corpo de alguém que teve uma história que deve ser respeitada, a uma pessoa que sofreu o indizível no minuto final, e a uma família que busca com angústia aquele que saiu de casa um dia e não voltou ou que foi sequestrado e desapareceu. Conhecem o valor social e político de seu trabalho. Assumem-no com firmeza, autoridade e dignidade¹⁰.

Por certo, *Los escogidos* conta muitas histórias, ainda que não se atenha à desesperança e à desconsolação absoluta, permitindo ao leitor ser atravessado pelos sonhos e expectativas de um futuro em que se saiba ao menos o que aconteceu com aqueles que são citados, todos, desafortunadamente, pessoas reais. É nesse sentido que a dedicação de Nieto se justifica por uma razão aquém, interligada a questões pessoais. O próprio livro que escolhemos analisar está dedicado a dois primos seus,

⁹ OLIVEIRA. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, p.36.

¹⁰ NIETO. *Semana*, não paginado. Tradução minha. No original: “Ellos se sitúan frente al cuerpo de alguien que tuvo una historia que debe ser respetada, a una persona que sufrió lo indecible en el minuto final, y a una familia que busca con angustia al que salió un día de la casa y no volvió o que fue raptado y desaparecido. Conocen el valor social y político de su trabajo. Lo asumen con decisión, autoridad y dignidad.”

Clara Velásquez Nieto e Eduard Hernández Nieto, vítimas nos anos 2000 de crimes sem solução perante a Justiça colombiana.

Ao imergir na rotina e nos pensamentos dos envolvidos nesta catástrofe, que também é sua, seus registros fotográficos se centraram em lápides, restos mortais recolhidos pelo Instituto Médico Legal (IML) da região e, não menos importante, do dissabor dos sobreviventes que vão condicionados pelo tempo infinito ao aguardo de notícias, informes que com frequência nunca chegarão.

São, pois, “os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória”¹¹, conforme sublinha Kossoy. Ainda que os cenários passem por algum tipo de modificação e as pessoas retratadas já não existam mais, a fotografia e o relato, que se constroem lado a lado e em caráter complementar, detêm a possibilidade de sobreviver, atravessando o tempo e mantendo fragmentos de referências e lembranças que possam dialogar, internamente, com o luto e sua carga emocional. No caso de Nieto, as imagens técnicas é que vão possibilitar o despertar de imagens mentais, atravessando o plano real e sua eventual objetividade narrativa. Isso é o que resgata uma “primeira realidade”, termo que remete a um caráter interno, resguardado da imagem. O conceito pode ser elucidado ao dizermos que

Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhados em seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase que intuitivo¹².

A realidade à qual Nieto faz referência é a dos mortos anônimos, desterrados de seu próprio passado ao serem vítimas de um sistema brutal de violência. Sabe-se que em *Los escogidos* essa vontade de resgatar existências e tentar contextualizá-las ganha uma dimensão ainda mais ampla quando pensamos que o processo de escrita, de revisitação do que existiu em algum momento, parte de detalhes presentes nas fotografias. Estas buscam, por sua vez, preencher uma ausência, ainda que representada pelo simples registro dessa adoção e atribuição de

¹¹ KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia, p. 43.

¹² KOSOY. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia, p. 42.

nomes a um túmulo específico. É assim que Nieto busca transmitir a “primeira realidade”, através da relação entre texto e foto que remete ao vazio deixado pela desapareição de entes que por muito tempo foi corriqueira em meio ao caos.

Em consonância com o que propõe o livro, Guzmán argumenta que “a memória tem uma força gravitacional. Sempre nos atrai. Aqueles que têm memória podem viver na fragilidade do momento presente. Aqueles que não têm nenhuma, não vivem em lugar algum”¹³. Será a partir do testemunho e da exposição de um desaparecimento físico, de um esvair-se que estimula outros regimes de presença e a reconstrução de uma memória capaz de aproximar realidade à ficção, que a autora empreenderá um diálogo interartes capaz de impulsionar seu desejo central: construir observações inéditas sobre a problemática da violência, que extingue direitos básicos, inclusive o de garantir a preservação da memória àqueles já falecidos.

O recorte que faz do tema é caro tanto à fotografia quanto à literatura, pois, ao discorrer sobre as ideias centrais de *A câmara clara*, Barthes nos lembra o quanto uma foto, entrelaçada a percepções da contemporaneidade, pode preservar em si uma essência mórbida a partir do registro de um momento ou objeto que já não existe mais.

Se de fato quisermos falar da fotografia em plano sério, é preciso pô-la em relação com a morte. É verdade que a fotografia é um testemunho, mas um testemunho do que já não é mais. Mesmo que o sujeito esteja vivo, foi um momento dele que foi fotografado e esse momento já não é mais. Cada ato de leitura de uma foto é, implicitamente, de um modo recalcado, um contato com o que não é mais, isto é, com a morte. Acho que é assim que se deveria abordar o enigma da foto, pelo menos, é como eu vivo a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre¹⁴.

Esta é uma das premissas do que o autor chama de “isso foi”. O enigma da “imagem” se estende às quatro fotos que auxiliam Nieto na tarefa de contar o drama dos desaparecidos colombianos. Feitas pela própria autora e com relevante participação na construção do livro, elas ilustram a abertura dos capítulos que comportam, em seu interior, as tais crônicas. A fotografia se vê profundamente conectada ao texto e serve

¹³ GUZMÁN. *Nostalgia de la luz*.

¹⁴ BARTHES *apud* MOTTA. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 185.

como porta de entrada para um exercício do qual se inclui o ensejo de legitimação. De repente, nos deparamos com o vazio deixado pela guerra civil de forma visual e tangível, escancarando uma falta que busca nas artes e sua potência restauradora a compensação do trauma.

Duas dessas fotos nos interessam, particularmente, por evocar a presença vívida de um *punctum*, ou seja, um ponto específico que “parte da cena como uma flecha e vem nos perfurar”, um “acaso que, nela [na fotografia], punge (mas também mortifica, fere)”.¹⁵ Milagros é quem coloca em voga o ponto de vista subjetivo do qual se instala a autora para escrever, elaborando a partir de uma perspectiva histórica e pessoal a reconstrução da tal imagem mental, representativa de alguém que já não está mais vivo e de sua trajetória. É através da sensibilidade aí compreendida, como veremos a seguir, que será ultrapassado o plano iconográfico da foto, de modo que se vislumbre um outro lado da imagem para além do registro. É ele quem vai possibilitar compreender seu entorno e decifrar o ausente.

“Primeira realidade”: recuperar de cenas e restituir da memória

Em seu livro *Los escogidos*, Patricia Nieto exterioriza uma narrativa que se concebe a partir de um empreendimento de investigação das representações de luto, estruturado entre associações. O referente proposto pelas fotos se vincula com o texto em um regime de presença ou permanência responsável por evocar uma viagem imaginária. Nesse sentido, a foto seria o ponto de partida para acessar a “primeira realidade” de vítimas da guerra civil, algo que se potencializa com a presença do relato, que alarga essa intenção de conhecimento prévio. Com realidade e imaginação convergindo a todo momento para resgatar uma existência, ou mesmo uma biografia, a memória é enfim acionada na criação de um elo imagético-textual que transforma a “imagem” da violência em uma trilha intuitiva, direcionada rumo ao passado.

Isto acontece quando somos confrontados pela fotografia que ilustra a capa de uma das edições do livro, para além de um dos capítulos.

¹⁵ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 46.

Ela mostra uma gaveta funerária quase toda encoberta por flores de plástico e que se revela uma considerável geradora de especulações. O registro exhibe, escrita com tinta preta, a palavra Milagros. Nieto enfatiza a todo momento que não sabe quem foi esta pessoa, qual era o seu sexo, ou mesmo suas origens. O leitor tampouco saberá detalhes de como sua vida foi tirada, a não ser o fato de que as circunstâncias foram brutais, como ocorre com a maioria dos corpos ali depositados. A própria escritora faz uma série de questionamentos para salientar esse caráter de incerteza ao registrar:

Como não há começo ou fim conhecido, o livro está cheio de perguntas. Quem jaz na primeira gaveta deste albergue dos esquecidos? De qual descendência foi arrancado sem deixar rastro? Qual é o nome daquele que se dissolve ali com o passar do tempo? Que palavras sussurrou ou talvez gritou enquanto tiravam sua vida? Quem o procura? Por onde andam os que choram sua ausência? Como chegou a este porto de corpos sem nome?¹⁶

Essa natureza esfíngica que norteia a leitura, marcada por tantas perguntas relacionadas ao luto, suscita uma mesma expectativa de reconstruir algo que está mais adiante do que se pode ver na foto em sua "realidade exterior", aparente. Existe aí um diálogo com o oculto, que por si só carece da intuição para encontrar algum sentido. Kossoy, ao introduzir esse conceito, destaca que a "imagem", enquanto objeto capaz de "compreender o entorno e decifrar o ausente"¹⁷, acabou por se tornar o dispositivo desencadeador de uma série de construções mentais. As quinze crônicas de *Los escogidos*, de modo geral, nos convidam a investigar através do imaginário as possíveis vivências anteriores à do momento imortalizado daqueles que se veem restritos ao descanso eterno nos sepulcros amontoados, ou, em casos ainda mais extremos, nas geladeiras do necrotério.

¹⁶ NIETO. *Los escogidos*, p. 17. Tradução minha. No original: "Como no se conoce comienzo ni desenlace, el libreto está lleno de preguntas. ¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados? ¿De cuál linaje se desgranó sin dejar huella? ¿Cómo se llama el que allí se deshace mientras pasa el tiempo? ¿Cuáles palabras susurró o –quizá– gritó mientras le quitaban la vida? ¿Quién lo busca? ¿Por dónde vagan los que lo lloran? ¿Cómo llegó a este puerto de cuerpos sin nombre?".

¹⁷ KOSOY. *Fotografía e memória: reconstrução por meio da fotografia*, p. 43.

por el fotógrafo Jesús Abad, y con la obra de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz Magdalenas por el Cauca, una performance de duelo en la que los artistas usan las imágenes y los recuerdos para nombrar a los muertos en el cementerio, el lecho y las orillas del Río Cauca, al que también van a parar los muertos de la violencia.

Patricia Nieto tiene múltiples vidas: es maestra, es una gran editora, es una académica rigurosa que le toma el tiempo a la memoria desde el análisis en una tesis doctoral que esperamos con paciencia, es periodista, investigadora, musa. Esa condición anfibia la marca, la vuelve original, y en este libro más que nunca. En *Los Escogidos* nos hace comprender que el mismo río de los muertos es el que alimenta y da vida, nos hace sentir no solo el dolor de los crímenes si no el de la picadura de una raya y deja que comprendamos al enterrador que sepultó a 24 comandantes paramilitares. Y es por eso que el libro que podría ser una nueva lista de desgracias sube por la ladera de un monte difícil: rehúye la conmiseración, se deja llevar por la naturaleza de los dedos, de los huesos, de los pueblos. En esa posición compleja se entrega a la construcción de la memoria. Y lo singular es que de manera sorprendente aquí la memoria aún en la negación y el ocultamiento del desaparecido que ha sido enterrado sin nombre en un nicho de nadie, también puede ser sueño, expectativa, anhelo, especulación vital. La memoria de los que a pesar de todos estos muertos, a pesar del río Magdalena y su caudal siniestro, buscan con la mirada el horizonte: la memoria como la posibilidad, como futuro. *Los escogidos* no es un libro sobre la muerte. Es un libro sobre el futuro.

• 14

I.
Es un muerto del agua



“Es un muerto del agua”. Fotografia feita por Patricia Nieto entre 2007 e 2011.
Fonte: NIETO. *Los escogidos*, p. 14-15.

A autora instiga a pensar com acuidade, algo nem sempre aplicado em leituras superficiais do drama colombiano. Como se “inventasse” alguém, seu livro ultrapassa as barreiras do registro histórico ao qual limita um arquivo. Ainda que não seja sua intenção escrever uma trama completa de ficção, inspirada na tragédia, elementos como a metáfora e as comparações, aqui explícitas e não explícitas, serão peças-chave na composição desse coletivo de memórias despedaçadas. Ao tentar acessar a foto a partir da intuição de seus significados, permite-se enfim ensaiar a recuperação de cenas passadas, tão caras à memória histórica. Observemos o trecho a seguir.

Neste mundo subterrâneo, a vida ferve a partir da aranha que engole seu próprio tear; no pássaro que celebra o silêncio perturbador; no mosquito, que escapa da língua do lagarto; na formiga que fura as filas; na atração que Milagros exerce sobre mim; uma sucessão de letras pretas, redondas e escritas na borda inferior da parede, onde ninguém se atreveria a dar um beijo. Milagros me

tira da consciência de meu próprio corpo vivo. Ao me aproximar desse nome sem sobrenomes e sem gênero, paro de me atentar ao sangue que lateja em minhas têmporas, à saliva seca em meus lábios e ao cheiro de minha pele quando suou. Diante da lápide amarela, onde desabrocha uma rosa de plástico, assisto a uma história suspensa no clímax da intriga¹⁸.

O exercício se configura como um valoroso agente em favor da restituição, visto que “o imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento, operando na tarefa de reconstituição daquilo que foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental”¹⁹.

Detendo-nos ainda ao encontro com a palavra *milagros* (milagres), devemos nos lembrar de que esta também é, enquanto substantivo, uma metáfora da tardança, de uma contagem temporal infinita atrelada à privação do luto. Inserida na narrativa visual como fio condutor, ela desvela enquanto “imagem” “um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo”²⁰.

O ato de olhar para as lápides, nesse sentido, revela não só o que se vê, o que é enxergado através do aparelho fotográfico. O gesto também aponta para amostras daquele que vê e dos que este pode, eventualmente, representar via aparelho (neste caso, a câmera fotográfica). No plano da palavra, o trabalho de denúncia sempre se fez presente no ofício literário, também exercido com primazia por Nieto.

A observância do coletivo, das múltiplas mortes hediondas, bem como de suas respectivas sequelas sepulcrais, permite ainda ao espectador encarar o problema a partir de uma perspectiva comum, em um panorama que reverbera o gesto de “ver de novo” para legitimar, igualmente proposto por Didi-Huberman. O filósofo e historiador francês

¹⁸ NIETO. *Los escogidos*, p. 17. Tradução minha. No original: “En este inframundo la vida hierve en la araña que engulle su propio telar; en el pájaro que celebra el silencio perturbador; en el zancudo que escapa a la lengua de la lagartija; en la hormiga que rompe filas; en la atracción que sobre mí ejerce Milagros; una sucesión de letras negras y redondas escritas en el limbo inferior del paredón, a donde nadie llegaría a depositar un beso. Milagros me saca de la conciencia de mi propio cuerpo vivo. Al acercarme a ese nombre sin apellidos y sin género, dejo de percibir a la sangre que palpita en mis sienes, la saliva seca en mis labios y el olor de mi piel cuando sudo. Frente a la lápide amarilla, donde florece una rosa de plástico, asisto a una historia suspendida en el clímax de la intriga.”

¹⁹ KOSSOY. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*, p. 43.

²⁰ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, p. 27.

defende a ideia de que o conhecimento, quando propagado por meio de miradas carregadas de sensibilidade, assume uma função significativa na assimilação e na garantia da legibilidade de conflitos históricos. “Compreender” seria, em suas palavras,

Erguer sua cólera diante da violência do mundo – erguer, simetricamente, sua empatia diante do sofrimento do mundo – à altura de um pensamento, de um trabalho. Mas de um trabalho que não esquece, em sua exatidão escrupulosa, nem a fúria nem a empatia. Compreender: exercer duas vezes sua *paciência*. Uma vez para o *pathos* (o sofrimento, o tempo sofrido), uma vez pela *forma* (o conhecimento, o tempo reconstruído, remontado)²¹.

É o alcance da compreensão, e não o julgamento das imbricadas razões desse conflito, que nos cabe enquanto leitores e cidadãos. Por isso mesmo o pensador e a própria Patricia Nieto nos provocam a extinguir a possibilidade de uma leitura superficial da morte. Dado o duplo significado da fotografia no processo de legitimação, aqui exposta nos sentidos histórico e humanizador, reforça-se a “condição anterior de existência”²² do objeto fotográfico que, conseqüentemente, pode fornecer tentativas de decifrar a ausência, trabalhando para a construção de um contexto prévio capaz de ressignificar. Este seria um caminho possível para que situações de similar seriedade não voltem a ocorrer.

Reiteradas vezes, Nieto buscará oferecer perspectivas únicas sobre a experiência da perda, inclusive ao fazer ao seu leitor um chamado à reflexão sobre o silêncio que se inflige aos mortos e desaparecidos. Fica evidente que, no caso de *Los escogidos*, por meio da junção de literatura e fotografia, preconiza-se um meio de burlar o apagamento dual das histórias individuais e da própria memória coletiva. É a coletividade, a propósito, que dará o tom da reflexão seguinte, proposta no capítulo II.

²¹ DIDI-HUBERMAN. *Remontagem do tempo sofrido*: o olho da história, II, p. 193. Grifos do original.

²² DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens, p. 26.

ciones. 'Resultamos de enemigos los que hablamos crecido juntos', dice. 'Mi mejor amigo fue el que me disparó', dice. 'El compañero de pupitre fue el que mató', dice. 'Los niños del balón y del fusil fuimos los muertos', dice. Y relata las mil formas que la humillación, el sometimiento, la tortura y el asesinato tomaron en el Magdalena medio. No valieron las palabras con las que Gonzalo López, el párroco de Nuestra Señora de los Dolores, denunció las atrocidades pese a que el presidente Belisario Betancur lo llamaba comunista para callarlo. Ni los procesos de paz, ni las reinserciones, ni la creación de un partido político para canalizar el debate sirvieron para apagar el fuego en los 80, en los 90, en el 2000.

Braulio Carrasquilla, líder del MOIR, se salvó del filo de la bayoneta que le entró por la espalda. Pero otros miles no tuvieron la misma suerte. 'Desde 1964 los niños del río no hemos dejado de morir', asegura. Y son ellos y sus vecinos y sus primos y sus abuelos y sus novias y sus hijos los que bajan silenciosos, indefensos y anónimos por el río Magdalena, el mismo que les traía la música, la moda y el amor cuando los días eran azules y las noches libres de tormentas.

II.

Y hallaron dolientes, uno para cada uno



4-42

"Y hallaron dolientes en el río". Fotografia feita por Patricia Nieto entre 2007 e 2011. Fonte: NIETO. *Los escogidos*, 42-43.

Em "Y hallaron dolientes, uno para cada uno" ("E encontraram enlutados, um para cada um"), a autora expande a visão que temos dos enlutados ao trazer uma foto com cerca de trinta túmulos, a maioria acomodando "escolhidos" anônimos, figuras imateriais que se entrecruzam à ausência deixada pelos desaparecimentos. Benjamin²³ não rechaça possíveis encenações literárias, realizadas eventualmente, mas reconhece o que existe de realidade em sua formação. Para tal, postula a esse respeito o fato de que a fotografia não seria um espelho, tampouco uma representação, mas sim detentora da possibilidade de criar relações oriundas da singularidade. Nieto, como já elucidamos, apropria-se de um exercício de reimaginação textual em que situações de vida e o que existe no "interior" das fotos são preponderantes, de modo que

²³ BENJAMIN. O conceito de história.

O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. É a nossa imaginação e conhecimento, operando na tarefa de reconstrução daquilo que foi. Situamo-nos, finalmente, além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal qual ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo²⁴.

Enquanto “espelho diabólico que nos acena do passado”,²⁵ a fotografia termina por sensibilizar o processo de leitura. A trama irresoluta de Milagros demanda um acercamento a esta tragédia sem precedentes e de fácil identificação, sobretudo aos que estão inseridos na friccionada conjuntura latino-americana. Mas, valendo-se do compromisso com os dramas de seu país, bem como alicerçando-se na posição privilegiada de testemunha, Nieto não permite que nos esqueçamos: muito além da individualidade, é preciso encarar a catástrofe colombiana como um problema comum. É com este propósito que ela se empenha em delinear a ruína, lançando luz sobre sua dimensão aproximada.

Os que jazem aqui se salvaram de se desfazer como pães marinando em água. Detiveram sua marcha de cadáveres errantes quando encaharam nas raízes de árvores que se estendem até o leito do rio ou ficaram presos como peixes pré-históricos em uma humilde rede de pesca. Encontraram cama de cimento onde puderem perder sua carne e secar seus ossos até deixá-los como chifres de cor ocre. E encontraram enlutados, um para cada um pelo menos. Gente que espera com ansiedade a chegada ao porto de um *ene ene (NN)* com quem perder-se em uma viagem de palavras até a infância remota onde seguem vivos os grandes amores e a tristeza ainda dói²⁶.

Quando se observa a intenção de trabalhar o uso simbólico do luto por meio da “palavra”, justaposta dentro da imagem, o livro *Los escogidos* pode ser tido, metaforicamente, como um grande túmulo em que

²⁴ BENJAMIN. O conceito de história, p. 243-244.

²⁵ KOSSOY. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia, p. 42.

²⁶ NIETO. *Los escogidos*, p. 45. Tradução minha. Grifos do original. No original: “Los que yacen aquí se salvaron de deshacerse como panes serenados al agua. Detuvieron su marcha de cadáveres errantes cuando encallaron en las raíces de los árboles que se extienden hacia el lecho del río o quedaron atrapados como peces prehistóricos en las redes de un humilde chinchorro. Encontraron cama de cemento donde perder las últimas carnes y secar sus huesos hasta dejarlos como astas ocre. Y hallaron dolientes, uno para cada uno por lo menos. Gente que espera con ansias la llegada al puerto de un ene ene con quien perderse en un viaje de palabras hasta la infancia remota donde siguen vivos los grandes amores y las penas duelen todavía.”

as fotos refletem a imobilidade de uma existência anterior, que se calca entre a representação de um sujeito anônimo que tem por meio da literatura a chance de reconquistar e respaldar sua memória.

Há que se pensar, portanto, na profundidade e nos significados existentes em cada detalhe, que testificam essa incorporação de elementos interartes cruciais para a construção de uma consciência partilhada. Será ela a responsável por intervir e auxiliar no estabelecimento de uma nova experiência na Colômbia, país que, exaurido de seus conflitos, é digno de paz.

Considerações finais

É certo que “palavra” e “fotografia” sobrevivem ao desaparecimento físico, uma constatação que salienta a relevância do trabalho de Patricia Nieto para a compreensão de eventos históricos e dos resquícios de um luto reiteradas vezes violentado, impedido de ser vivido da forma com que deveria. Em meio aos traços de uma dura realidade e de permissões sinuosas da ficção, a jornalista e escritora concebe um importante documento de denúncia contra abusos e desmemória, especialmente, quando leva em consideração a dimensão dos acontecimentos e sua repetição – aspectos que, não raro a contrapelo, são enxergados como corriqueiros ainda que os fatos apontem para uma nação exaurida de guerras.

Se os peregrinos de Puerto Berrío assumiram a função de dar nome aos *N.N.s*, coube à autora, a partir da tarefa de acompanhar romarias, contribuir na restituição de identidades, promovendo a leitura de uma realidade tão profunda quanto hermética. É a partir de sua obra, que se estende a outros livros e textos, que ela incumbe a si mesma o trabalho de redigir um atestado de óbito simbólico para que os corpos não visíveis tenham no reconhecimento de sua morte a dignidade que os rituais das sociedades modernas, atravessados por convenções emocionais e burocráticas do luto, falham em oferecer. Logo, há por trás dessa escrita tão visual um projeto maior, comprometido com o florescimento de um cenário sociopolítico em que se possa, no futuro, não apenas evitar a agonia da tragédia urbana como tratar os mortos com o devido respeito.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- DAVIS, Wade. *Magdalena*: histórias de Colômbia. Bogotá: Editorial Planeta, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagem do tempo sofrido*: o olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes*: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011.
- NIETO, Patricia. *Los escogidos*. Medellín: Sílabas Editores, 2012.
- NIETO, Patricia. *Semana*. Bogotá, 2 abr. 2012. Entrevista concedida a SEMANA.COM. Disponível em: <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-rio-gran-fosa-comun-colombia/255907-3/>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- NOSTALGIA de la luz. Direção: Patricio Guzmán. França: Atacama Productions, 2010. 1 DVD (148 min).
- OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Da memória ao patrimônio cultural: reflexão sobre os ex-votos enquanto testemunho social. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 16, n. 36, p. 33-49, 2018.
- SAMPER, María Elvira. *1989*. [S. l.]: Grupo Planeta – Colômbia, 2019.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Sobre os autores

Ana Clara Velloso Borges Pereira é professora, escritora e advogada. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, graduou-se em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba, e em Direito, pelo Centro Universitário de João Pessoa.

Ana Cláudia Dias Rufino é mestranda em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Letras (licenciatura, bacharelado e Edição) também pela UFMG. Trabalhou como supervisora do Laboratório de Edição da Faculdade de Letras da UFMG, é fundadora da Ave Casa Editora, diagramadora da Editora Margem e realiza trabalhos de preparação, revisão e diagramação.

Gabriela Sá é artista-pesquisadora, doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa concedida pela Capes. Atua como professora, curadora do Festival de Fotografia de Tiradentes e foi pesquisadora assistente do Archivo Platform, plataforma internacional de fotografia e cultura visual. Desenvolve trabalhos em diversos meios, tendo participado de exposições nacionais e internacionais, e ganhado prêmios como o 11º Diário Contemporâneo de Fotografia e o XVI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia.

Guilherme Araújo dos Santos é jornalista e pesquisador. Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), recebeu em 2024 o título de mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (Poslit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde

também foi bolsista pela Capes. É autor da dissertação *Gabriel García Márquez e Doris Salcedo: imagens da violência política na Colômbia*.

Ícaro Moreno Ramos é doutorando e mestre em Artes, especialista em História da Arte e graduado em Comunicação Social, trabalhando como artista visual, professor, curador e músico. Premiado nacionalmente por algumas de suas obras, já expôs em mais de vinte mostras por várias cidades brasileiras e foi professor em universidades como PUC-MG, INAP, UNI-BH e UNA ao longo de mais de quinze anos de carreira lecionando.

Júlia Carolina Arantes é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa concedida pelo CNPq. Possui mestrado e bacharelado na área pela mesma instituição. Idealizadora do espaço virtual Lume Ateliê. Desde 2017, oferece oficinas de curta e longa duração em literatura e escrita criativa. Publicou o livro *A barca inacabada* (2022) pela editora Impressões de Minas.

Leonardo José Rodrigues é mestre em Ciências Sociais e Humanidades, pelo programa de Pós-graduação em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado – TECCER (UEG). É licenciado em Letras – Português e Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás – Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas (UEG-CCSEH).

Letícia Campos de Resende é doutora em Estudos Literários pela UFGM, onde realizou pesquisa sobre a tradução da obra de Annie Ernaux no Brasil, financiada com bolsa Capes. Mestra em Estudos Literários pela UFJF e licenciada em Português, Francês e Inglês (e respectivas literaturas) pela mesma instituição, tem traduções literárias e artigos publicados em diversos periódicos acadêmicos sobre obras de autores e autoras da literatura contemporânea francesa.

Márcia Arbex-Enrico é professora titular da Faculdade de Letras da UFGM, doutora pela Université Paris 3, pesquisadora pelo CNPq e tradutora. Além de diversos artigos, é autora de *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes* (2020), *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013); coorganizou coletâneas tais como: *Escrita, som, imagem* (volumes 1 e 2, 2019 e 2020); *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015); *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006) e *Interartes* (2010). Traduziu, com Vera Casa Nova, obras

de Georges Didi-Huberman pela Editora UFMG. É membro dos grupos de pesquisa CRIalt - Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (Université de Montréal); CEEI – Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image (Université Paris Diderot); Intermídia (UFMG/CNPq) e Intermidialidade (ANPOLL).

Patrícia Borges Chavda é residente em Belo Horizonte, MG, graduou-se na Escola de Belas Artes da UFMG, em 1993, com habilitação em desenho e gravura, atuando nas áreas de design gráfico e produção cultural junto ao escritório Genial Projetos de Artes entre 1994 e 2004, em Belo Horizonte. Concluiu em 2010 o curso de pós-graduação *lato sensu* em Ensino e Pesquisa no Campo da Arte e da Cultura, Escola Guignard, UEMG. Atualmente, é mestranda em Letras (Literaturas Modernas e Contemporâneas) pela Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisando as relações entre literatura, artes e outras mídias.

Pedro Rena é mestre em Comunicação Social pela UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem (2022). Formado em Letras pela UFMG com formação complementar em Comunicação Social (2018). Foi bolsista do projeto de extensão *forumdoc.ufmg* (2015-2016) e bolsista de iniciação científica da pesquisa intitulada *Narrativas da violência: Brasil de perto e de dentro* (2017-2018). Integrou o júri de estudantes do Festival de Cinema 9ª Semana de Cinema no Rio de Janeiro (2017). Organizou e fez curadoria da mostra e seminário de cinema 68 e depois, realizada no Cine Humberto Mauro (2018). Trabalhou como assistente de produção e direção na produtora Anavilhana Filmes (2016-2019). Integrou a equipe de curadoria do 9º Cine Cipó – Festival do filme insurgente (2020). Pesquisa as relações entre a palavra e a imagem. Tem interesse nos estudos comparados entre literatura, cinema, fotografia e artes visuais. Organizou o livro *Geografia epistolar* (2021), junto com Urik Paiva, pela Surrealpolitk Edições.

Rafaela Faria Vianna nasceu em Belo Horizonte, em 1997. Formou-se como bacharel em Francês em 2020, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da mesma instituição, onde estuda as escritoras Clarice Lispector e Marguerite Duras. Em agosto de 2021, lançou o seu livro de estreia, *Altar*, pela editora belo-horizontina Cas'edições.

Taciana Lemos é pesquisadora, professora de inglês e tradutora. É mestranda em Comunicação Social (PPGCOM – Pragmáticas da imagem) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e possui duplo bacharelado em Letras (Estudos Literários e Edição) pela mesma instituição. Atualmente é bolsista da Capes, integrante dos grupos de pesquisa “Poéticas femininas, políticas feministas” e “Poéticas da experiência” e desenvolve pesquisa sobre fotografia, fotolivro, adolescência e espaço.



Publicações Viva Voz

Imagens em discurso: efeitos de real, efeitos de verdade

Nabil Araújo (org.)

Imagens em discurso II: escrita do outro como escrita de si

Nabil Araújo (org.)

Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 1

Elisa Maria Amorim Vieira (org.)

Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 2

Elisa Maria Amorim Vieira (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.labeled-letras-ufmg.com.br

F761

A fotoliteratura em exposição / organização: Márcia Arbex-Enrico, Letícia Campos de Resende, Júlia Carolina Arantes. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2025.
191 p. :il., p&b. – (Viva Voz)

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7758-379-9 (digital)

ISBN: 978-85-7758-380-5 (impresso)

1. Literatura e fotografia. 2. Imagem (Filosofia). 3. Intermidialidade. 4. Arte e literatura. 5. Literatura e a guerra. I. Arbex, Márcia. II. Resende, Letícia Campos. III. Arantes, Júlia Carolina. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. V. Título. V. Série.

CDD : 809.933

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6- 2706
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de Edição. A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

V
V V
V V
viva voz