



**A questão da memória nos fotografos ficcionais
de Italo Calvino, Adolfo Bioy Casares
e Julio Cortázar**

**Carolina Martins Etcheverry
Bruna Rajão Frio
Olívia Silva Nery**

Artigo recebido em: 29/09/2013
Artigo aprovado em: 28/10/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n17p139

A questão da memória nos fotógrafos ficcionais de Italo Calvino, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar

The issue of memory in the fictional photographers of Italo Calvino, Adolfo Bioy
Casares and Julio Cortázar

Carolina Martins Etcheverry *

Bruna Rajão Frio **

Olívia Silva Nery ***

Resumo: *Este artigo propõe a análise de três contos que envolvem questões de memória e fotografia: “As aventuras de um fotógrafo” (1955), de Italo Calvino, “As babas do diabo” (1959), de Julio Cortázar e “A invenção de Morel” (1963), de Adolfo Bioy Casares, a fim de refletir sobre as relações entre a fotografia, a memória e o comportamento social do fotógrafo enquanto fotógrafo. Em todos esses casos, a fotografia (ou a reprodução do “real” vivido) aparece em sua relação com a memória como evocadora do passado.*

Palavras-chave: *Fotografia. Memória. Literatura.*

Abstract: *This article proposes an analysis of three stories involving questions of memory and photography: “The Adventures of a Photographer” (1955), by Italo Calvino, “Blow Up” (1959), by Julio Cortázar, and “The Invention of Morel” (1963), by Adolfo Bioy Casares, in order to reflect upon the relationship between photography, memory and the photographer’s social behavior in his role as photographer. In all of these cases, the photograph (or the reproduction of the “real”) appears in its relation to memory as evocative of the past.*

Keywords: *Photography. Memory. Literature.*

* Bolsista de Pós-Doutorado PNPDI- Capes - Universidade Federal de Pelotas, Doutora em História pela PUCRS. E-mail: etcheve@gmail.com

** Bacharel em Turismo pela UFPel e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Bolsista Fapergs. E-mail: bruna.frio@gmail.com

*** Bacharel em História pela FURG e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. E-mail: olivianery@gmail.com

Introdução

Em “As aventuras de um fotógrafo”, de Italo Calvino, o personagem principal, Antonino, torna-se obcecado pela fotografia, buscando um modo de registrar tudo o que passa ao seu redor. Em “As babas do diabo”, de Julio Cortázar, a fotografia apresenta-se como forma de documentação capaz de comprovar acontecimentos vistos pelo fotógrafo. Em “A invenção de Morel”, de Adolfo Bioy Casares, a ideia de reproduzir *ad infinitum* momentos vividos por um grupo de amigos, através de um aparelho que registra não apenas as imagens em movimento, mas também cheiros, sons, volumes e texturas, exacerba as características da fotografia e do cinema.

Em todos os três contos, a fotografia aparece como mediadora das relações sociais dos fotógrafos – ou, no caso de Morel, do inventor. É a partir do ato de fotografar, que envolve o congelamento de um momento vivido, que os fotógrafos acionam um processo de rememoração. A fotografia, então, passa a ser um suporte da memória, atuando como auxiliar do fotógrafo e daqueles que observam as imagens. Segundo Joan Fontcuberta (1997, p. 58) “siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria”.

Walter Benjamin (1892-1940) pensa na relação que a fotografia, enquanto tecnologia, tem sobre o comportamento social e pessoal. Segundo o autor:

“Com a invenção do fósforo, em meados do século XIX, começa uma série de inovações que têm em comum o fato de dispararem uma sequência completa de operações por meio de um gesto abrupto de mão. [...] Entre os inúmeros gestos de acionar, introduzir peças, pressionar, o ‘clic’ do fotógrafo foi um dos que tiveram as consequências mais importantes: uma pressão do dedo bastou para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. [...] Assim, a técnica submeteu o sensorio humano a um *training* complexo” (BENJAMIN apud SCHÖTTKER, 2012, p. 63).

Esse treinamento na prática fotográfica, nos tempos de hoje, tornou-se fato consumado. Observamos uma superabundância de imagens circulando todos os dias, em jornais, na internet, na televisão. As imagens são feitas não apenas por profissionais, mas por qualquer pessoa com acesso a uma câmera fotográfica, e este tipo de equipamento tem sido cada vez mais fácil de obter, se levarmos em consideração que os aparelhos celulares têm câmeras razoavelmente boas. Nesse caso, a fotografia perde, talvez, o valor de perpetuação da memória, visto que são imagens feitas para serem esquecidas no dia seguinte, e isso especialmente no caso das fotografias veiculadas em mídias impressas, em blogs etc. Assim, podemos pensar, ao lado de Zigmunt Bauman (2007), que vivemos em tempos líquidos, e que a questão da memória deve ser pensada a fundo como um problema de nossos tempos. No entanto, ao trabalharmos com os contos, que datam das décadas de 1950 e 1960, como podemos pensar a relação da fotografia com a memória em uma época em que a própria prática fotográfica era diferente da que vivemos hoje?

O fascínio que o ato de fotografar exerce (e esse é o caso de Antonino, do conto de Calvino) traz à tona questões como o valor de comprovação de algo que aconteceu (*o isso foi* de Roland Barthes). No caso de Michel, o fotógrafo do conto de Cortázar, a busca incessante empreendida por ele é, justamente, a de comprovação de um acontecimento. Mas podemos nos perguntar: até que ponto a fotografia tem condições de exercer esse papel comprobatório de modo incontestável?

Sobre a fotografia-documento e sua relação com a verdade, André Rouillé (2009) afirma que

a fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. Essa metafísica da representação, que se baseia tanto nas capacidades analógicas do sistema ótico quanto na lógica de impressão do dispositivo químico, leva a uma ética da exatidão e a uma estética da transparência (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

O autor afirma também que é uma falácia a crença na exatidão, na verdade e na realidade da fotografia. Segundo ele, “(...) nem o exato nem o verdadeiro são inerentes à fotografia” (ROUILLE, 2009, p. 62). Ele propõe que compreendamos quais são os dispositivos que nos levaram a acreditar que a fotografia possuía tais características, uma vez que elas, em verdade, são “do começo ao fim construídas, convencionais e mediatas” (ROUILLE, 2009, p. 62).

Em última instância, todos os três contos são exemplos da mediação da tecnologia sobre o homem, e das possibilidades que a fotografia tem de atuar como suporte da memória, coletiva ou individual. Guardadas as devidas diferenças, Calvino, Cortázar e Bioy Casares se preocupam com a mesma questão: como a fotografia impacta sobre a vida das pessoas, sobre seus processos de memória, ou seja, quais as funções da fotografia na vida dos sujeitos. Nesse sentido, cada autor tem seus próprios pressupostos teóricos a respeito do instantâneo, da pose e das convenções fotográficas.

Italo Calvino – As aventuras de um fotógrafo (1955)

O conto “A aventura de um fotógrafo”, de Italo Calvino, foi escrito em 1955 e faz parte do livro *Os amores difíceis*, publicado, pela primeira vez, no ano de 1958. Apresenta a história de Antonino Paraggi, inicialmente um não fotógrafo, que passa a fotografar no momento em que se sente “isolado” de seu círculo de amigos, isto é, quando seus amigos começam a casar e constituir família, e ele permanece solteiro. Segue-se, à crítica dos fotógrafos, uma paixão beirando o patológico.

A crítica que Antonino faz aos fotógrafos de fim de semana aparece já na abertura do conto:

Com a chegada da primavera, os habitantes das cidades, às centenas de milhares, saem aos domingos levando o estojo a

tiracolo. E se fotografam. Voltam satisfeitos como caçadores com o embornal repleto, passam os dias esperando com doce ansiedade para ver as fotos reveladas (...) e somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado (...). (CALVINO, 2013, p. 45).

A narrativa, em terceira pessoa, apresenta uma prática fotográfica que já não é a dos nossos dias, em que havia a ansiedade inerente à espera da revelação das imagens. No entanto, o que é comum, aos nossos dias, é a necessidade de fotografar os momentos vividos, como se a experiência não fotografada não fosse efetivamente uma experiência. Estranho hoje é quem viaja sem tirar fotografias, que funcionam como a comprovação de que a viagem realmente aconteceu.

Ocorre que, em cada saída com amigos, Antonino era chamado a tirar fotografias das pessoas. Assim, foi sendo cooptado pelo maravilhoso mundo da fotografia:

Nesses casos, Antonino não podia recusar seus préstimos: recolhia a máquina das mãos de um pai ou de uma mãe que corriam para se colocar na segunda fila enfiando o pescoço entre duas cabeças ou para se acocorar entre os menores, e concentrando todas as suas forças no dedo indicado para o uso apertava o gatilho. (CALVINO, 2013, p. 47).

Calvino apresenta-nos um Antonino com opiniões bastante fortes sobre a prática fotográfica. Nos casos em que era chamado a fotografar, “(...) sua intenção era emprestar o dedo como dócil instrumento da vontade coletiva, mas ao mesmo tempo se utilizar da posição momentânea de privilégio para advertir fotógrafos e fotografados do significado de seus atos” (CALVINO, 2013, p. 47). Ou seja, Antonino sabia que a fotografia tem funções poderosas, e que cada fotografia carrega, em si, significados específicos.

O momento da virada de Antonino não fotógrafo para Antonino-fotógrafo se dá no dia em que algumas amigas (Bice e Lydia) pedem para que ele tire uma foto instantânea delas enquanto jogavam bolas entre as ondas. O pedido gera um discurso a respeito do instantâneo:

- O que é que leva vocês, moças, a retirar da movimentada continuidade de sua jornada essas fatias temporais da espessura de um segundo? Jogando a bola uma para a outra estão vivendo no presente, mas mal a divisão dos fotogramas se insinua entre os gestos de vocês já não é o prazer do jogo que as impulsiona e sim o de reverem no futuro, de se encontrarem novamente daqui a vinte anos num cartãozinho amarelado (sentimentalmente amarelado, mesmo se os processos modernos de fixação o preservarem inalterado). **O gosto pela foto espontânea natural colhida ao vivo mata a espontaneidade, afasta o presente.** A realidade fotografada assume logo um caráter saudoso, de alegria sumida na asa do tempo, um caráter comemorativo, mesmo se é uma foto de anteontem. E a vida que você vive para fotografar já é desde o princípio comemoração em si mesma. **Achar que o instantâneo é mais verdadeiro que o retrato posado é um preconceito...** (CALVINO, 2013, p. 49, negrito nosso).

Nesse discurso, Antonino levanta uma série de questões interessantes a respeito das funções da fotografia em nossa sociedade. A primeira delas diz respeito ao uso que fazemos das diversas fotografias que tiramos ao longo de nossas vidas. Elas servem para que a gente se reveja, e que lembranças daqueles momentos vividos presentifiquem-se, a partir de um processo de rememoração. A segunda questão levantada diz respeito à preservação das imagens (amareladas) e dos processos de fixação, que preservam ou não a fotografia de modo inalterado em relação ao momento da revelação. Hoje em dia, essa questão é premente no que diz respeito à salvaguarda dos acervos já existentes em papel ou negativo (ou outros tipos de suporte físico) e, também, dos acervos digitais. A terceira questão, que diz mais respeito à prática fotográfica em si, é aquela da fotografia instantânea e do seu antagonismo em relação à fotografia posada, em que a pose é representativa de contextos socioculturais específicos. Antonino entende que ambas são construções, sendo que, por esse motivo, nenhuma é mais verdadeira que a outra.

Identificamos no conto o uso da fotografia – já naquela época – como registro de todos os momentos e com o temor da perda da identidade e da memória do sujeito. Isto fica claro na seguinte citação:

“Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo, à loucura. (CALVINO, 2013, p. 48).

No entanto, depois de ser cooptado pela fotografia e de se apaixonar por Bice, Antonino segue justamente o caminho da loucura. Ao procurar pela “fotografia única” de Bice, acaba por fotografá-la em todos os momentos possíveis. “Tinha até dispositivos para poder fotografá-la à noite enquanto dormia” (CALVINO, 2013, p. 55). Calvino define essas imagens como “violências fotográficas”, justamente porque tirar incessantemente fotografias de uma pessoa é um comportamento doentio e agressivo para quem está sendo submetido à sessão fotográfica infinita. Antonino justificava sua atitude ao pensar que “a fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis” (CALVINO, 2013, p. 55). Ela serviria como um atestado de vida daquele que é fotografado, seria um “diário fiel de nossas jornadas”.

Tal pensamento é reafirmado por Phillipe Dubois (1993) quando diz que “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”. Joan Fontcuberta (1997) escreve sobre o protocolo do fotografável levado ao limite. Segundo ele: “llevada al límite, esta actuación nos conduciría a una paradoja de naturaleza borgiana: tener que fotografiar sin concesiones cada instante de la existencia, para que absolutamente nada escape de la voracidad de la cámara” (FONTCUBERTA, 1997, p. 59).

Ao longo do texto, percebemos claramente a fotografia como evidência de algo:

Tem que partir novamente desse ponto – explicou às amigas. - No modo como nossos avôs posavam, na convenção segundo a qual

se dispunham os grupos, havia um significado social, um costume, um gosto uma cultura. Uma fotografia oficial ou matrimonial ou familiar ou escolar dava o sentido do quanto cada papel ou instituição tinha em si de sério e importante, mas também de falso e forçado, de autoritário, hierárquico. Este é o ponto: tornar explícitas as relações com o mundo que cada um de nós traz consigo, e que hoje se tende a esconder, a tornar inconscientes, achando que desse modo vão desaparecer, enquanto, ao contrário... (CALVINO, 2013, p. 50).

A fotografia, mesmo que tenha, como intenção, o registro de determinado fato, é cercada de uma aura subjetiva. Sem a presença do fotógrafo e do fotografado, é impossível saber se a interpretação que fazemos é a que eles gostariam que fosse feita. Como diria Barthes (1984), vai depender do *punctum* de cada um de nós. Vai depender do contexto em que é mostrada ou exposta. A subjetividade de Antonino pode ser verificada na seguinte afirmação: “Havia muitas fotografias possíveis de Bice e muitas Bices impossíveis de fotografar, mas aquilo que ele buscava era a fotografia única, que contivesse tanto umas quanto as outras” (CALVINO, 2013, p. 51). Essa fotografia ele busca incessantemente, e só consegue no momento em que, no estúdio, depois de tentar diversas poses, acaba por tirar o vestido de Bice e o momento mágico da fotografia se faz:

Antonino sentiu a visão dela lhe entrar pelos olhos e ocupar todo o campo visual, tirá-lo fora do fluxo das imagens causais e fragmentárias, concentrar tempo e espaço numa forma finita. E, como se essa surpresa da visão e impressionar a chapa fossem dois reflexos ligados entre si, apertou imediatamente o disparador, recarregou a máquina, disparou, pôs outra chapa, disparou, continuou a trocar chapa e disparar, tartamudeando, sufocado pelo pano (...). (CALVINO, 2013, p. 54-5).

A subjetividade é tanta na fotografia que “o passo entre a realidade que é fotografada na medida em que nos parece bonita e a realidade que nos parece bonita na medida em que foi fotografada é curtíssimo”

(CALVINO, 2013, p. 48). Por isso, fotografa-se para ver depois, para sentir o que se sente no instante da captura, sentir o próprio momento passado no presente. Assim como a fotografia, a memória também recria o real. Portanto, fotografia é memória e com ela se confunde. A memória está vinculada à identidade do sujeito e à sua sensação de pertencimento a determinado grupo social, afinal, “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAUI, 2012, p. 132).

Podemos perceber, no texto, a fotografia como um “suporte de memória”, quando o autor fala do instinto dos pais de fotografar seus filhos desde o momento em que nascem: afinal, dada a rapidez do crescimento, torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança em fase de crescimento. Além disso, o álbum de fotografias, de acordo com o autor, também pode servir como “suporte de memória”; afinal, é o “lugar onde todas essas perfeições fugazes se salvam e se justapõem, cada uma aspirando a um absoluto próprio incomparável” (CALVINO, 2013, p. 46). A fotografia é vista, portanto, como uma recordação do acontecido, como uma “prova”, quando o autor afirma que ela dá corpo à lembrança para que esta substitua o presente diante de seus olhos.

O que mais chama a atenção no texto de Calvino é o fascínio que o ato de fotografar exerce. E a intersecção existente entre a paixão de Antonino por Bice e pela fotografia.

Antonino descobriu no mesmo dia que estava apaixonado por ela. Começaram a viver juntos, e ele comprou aparelhos mais modernos, teleobjetivas, acessórios aperfeiçoados, instalou um laboratório. Tinha até dispositivos para poder fotografá-la a noite enquanto dormia. Bice despertava debaixo do flash, contrariada; Antonino continuava a tirar instantâneos dela que se desenredava do sono, dela que se irritava com ele, dela que tentava inutilmente voltar a dormir afundando o rosto no travesseiro, dela que se reconciliava, dela que reconhecia como atos de amor essas violências fotográficas. (CALVINO, 2013, p. 55).

E, ao mesmo tempo que a paixão e a fotografia se confundem, a solidão – após Antonino ter sido abandonado por Bice – e a fotografia também serão intrínsecas;

(...) era em suma uma paixão difícil de suportar. Bice logo o largou. Antonino caiu numa crise depressiva. Começou a fazer um diário: fotográfico, claro. Com a máquina pendurada no pescoço, afundado numa poltrona, disparava compulsivamente com o olhar no vazio. Fotografava a ausência de Bice. (CALVINO, 2013, p. 56).

Antonino irá defender-se ao longo do texto, afirmando que:

“Não se trata simplesmente de Bice – respondia. – É uma questão de método. Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis. (CALVINO, 2013, p. 55).

Acreditamos que o texto de Calvino pode ser definido em uma palavra: intensidade. É a intensidade com que fotografa que leva Antonino a buscar equipamentos para montar um estúdio em sua casa. É a intensidade do sentimento por Bice que o levará a fotografá-la o tempo todo. É a intensidade da depressão por tê-la perdido que levará a fotografar sua ausência. Antonino é um homem intenso, suas fotografias são intensas, e o uso delas irá refletir este sentimento. Afinal, mais do que quem posa, é quem fotografa que irá transmitir sua mensagem e este é o uso da fotografia em “A aventura de um fotógrafo”.

Julio Cortázar – As babas do diabo (1959)

As babas do diabo

O conto de Julio Cortázar, intitulado “As babas do diabo”, foi publicado em 1959, no livro intitulado “As armas secretas”. Nele, temos a narrativa escrita por Roberto Michel, tradutor franco-chileno e fotógrafo amador, a respeito de uma cena fotografada em um passeio por Paris.

Andando pelo *Quai de Bourbon*, Michel chega a uma praticinha, na qual vê um casal que chama a atenção pela diferença de idade: a mulher muito mais velha que o menino, a ponto de o fotógrafo confundi-los com mãe e filho. A partir da observação dessa cena insólita, o narrador passa a uma série de reflexões antes de realizar o *clic* fotográfico. São feitas inferências sobre a vida do menino, que tipo de filho ele seria, o que estaria fazendo ali. Não passam de ilações sobre o que se está olhando, sem comprovações possíveis, embora o autor busque a verdade através da fotografia. Diz o autor: “Curioso que a cena (o nada, quase: dois que estão aí, desigualmente jovens) tivesse uma aura inquietante. Pensei que era eu que colocava isso, e que minha foto, se a fizesse, restituiria as coisas à sua tola verdade” (CORTÁZAR, 2010, p. 76).

O conto foi escrito com uma narrativa multidiscursiva, na qual há alternância tanto de tempo verbal (presente e passado) quanto de vozes (primeira, segunda e terceira pessoa). Há nisso uma hesitação do narrador quanto à melhor forma de conduzir a sua narrativa, visto que o fato a ser narrado é um caso intrigante. No meio da narrativa, encontramos diversas observações sem relação com a narrativa a respeito das nuvens que passam no céu, demonstrando o fluxo de pensamento do narrador e sua dificuldade em encontrar o melhor modo para nos contar a sua história.

Logo no início do conto, o protagonista nos diz: “Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros” (CORTÁZAR, 2010, p. 72). A prática fotográfica é vista como uma forma educativa completa, não apenas do olhar, mas dos vários sentidos, como a atenção e o senso estético. Sair para tirar fotografia seria uma forma de ocupar o tempo de maneira útil. O sair com uma câmera em mãos seria uma forma de atingir um olhar atento (e de achar, talvez, o *momento decisivo* bressonianiano):

“Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa (agora passa uma grande nuvem quase negra),

mas não desconfiava, sabedor de que bastava sair sem a Cántax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250” (CORTÁZAR, 2010, p. 72).

O trecho acima é interessante por abrir outro debate, aquele da verdade fotográfica: a maneira pessoal de ver e aquela que “a câmera lhe impõe”. O olhar que a câmera proporciona, é importante salientar, não é o mesmo do olhar humano. A permuta entre um e outro é sempre tensa. Como pode a fotografia trazer algum indício de verdade, se ela recorta, seleciona, fragmenta, descontextualiza a cena? Há uma dissonância entre a cena real e a cena fotografada. Ainda assim, a fotografia atua como evocadora da memória que, de modo algum, se apresenta de forma unívoca.

O momento do *clic* vem depois do processo de observação da cena, das elucubrações sobre possíveis desenvolvimentos; a mulher se aproximando do menino, o menino conseguindo escapar. O momento da tomada fotográfica é um ato de reflexão, é o momento em que os dois olhares (o humano e o da foto) se encontram.

“Por que esperar mais? Com um diafragma 16, com um enquadramento onde não entrasse o horrível automóvel preto, mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiado cinzento...

Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial. (...) Pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto. Bem a tempo de compreender que os dois tinham percebido e estavam me olhando, o garoto surpreendido e interrogante, mas ela irritada, decididamente hostis seu corpo e seu rosto que haviam sido roubados, ignominiosamente presos numa pequena imagem química” (CORTÁZAR, 2010, 77-79).

A fotografia que Michel tira é uma fotografia instantânea não posada, feita de modo furtivo, sem que os personagens fossem consultados. No momento em que decide fazer a fotografia, ele já tinha percebido o terceiro

elemento presente na cena: havia um carro estacionado perto, e dentro dele um homem que observava a mulher e o rapaz. O gesto revelador seria, talvez, o instante decisivo de Henri Cartier-Bresson:

“Ocorre às vezes de, insatisfeitos, ficarmos paralisados, esperando algo acontecer, às vezes tudo desenlaça e não haverá nenhuma foto; mas digamos que alguém venha a passar, nós acompanhamos o seu trajeto no quadro do visor, esperamos, esperamos... disparamos e vamos embora com o sentimento de ter alguma coisa na bolsa” (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 24).

Neste ponto, vale a pena fazer uma breve reflexão da relação entre o título do conto e a história narrada. Em alguns lugares da Argentina, os fios que as aranhas tecem e que acabam voando com o vento, também são chamadas de babas do diabo. Podemos pensar que Michel, ao ver-se envolvido naquela cena, ainda que não totalmente por ele compreendida, acaba por ficar enredado no acontecimento, sem conseguir sair dele pela via da compreensão. Assim, a busca que o fotógrafo faz pela verdade do que foi visto e fotografado, acaba por ser uma metáfora desses fios de teias de aranha, que se juntam e se dispersam no ar.

O conto, a fotografia e a memória

O que acontece depois do ato fotográfico consiste em uma série de lembranças e análises a partir da ampliação da fotografia, a fim de buscar indícios que expliquem o que está acontecendo entre o homem no carro, a mulher e o menino. A narrativa segue:

“De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que o interessava; pregou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena. (...) A primeira surpresa foi estúpida; nunca me havia ocorrido a ideia de pensar que quando olhamos

uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a mesma posição e a visão da objetiva; são essas coisas que se dão por descartadas e que não ocorre a ninguém considerar” (CORTÁZAR, 2010, p. 81).

Michel amplia a fotografia sucessivas vezes, para poder entender melhor a cena, ver todos os detalhes. Ao olhar a fotografia ampliada presa em sua parte, ele começa um processo de rememoração da cena, “a operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida”, em busca de explicações. É nesse momento que o narrador se dá conta de como funciona o ato de olhar fotografias: há uma tendência em repetir o ângulo proporcionado pela câmera. Mas e se olharmos de modo diferente?

É ao deparar com essa nova possibilidade do olhar que Michel vê, enfim, o “gesto revelador”, aquele que explicaria toda a cena: “(...) e vi a mão da mulher que começava a se fechar devagar, dedo a dedo” (CORTÁZAR, 2010, p. 83). A cena torna-se, então, reveladora de uma tensão entre os três personagens, tensão que Michel identifica, mas não consegue explicar somente a partir da fotografia. O fato de a mulher ter pedido o rolo de negativo, para ele, fez surgir a centelha de dúvida sobre o que acontecia naquele momento, entre a mulher e o menino. O narrador opera, então, com a convicção de que algo que tinha acontecido foi fotografado por ele. Segundo André Rouillé (2009, p. 62) “o documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção”.

Michel passa, então, a tentar entender o que teria sido feito a partir de sua fotografia, que bem teria advindo do ato de fotografar a cena, interrompendo-a. Ele nos diz: “O importante, o verdadeiramente importante era haver ajudado o garoto a escapar a tempo (isto, no caso de minhas teorias serem exatas, o que não estava suficientemente provado, mas a fuga em si parecia demonstrar). (...) No fundo, aquela foto havia sido uma boa ação” (CORTÁZAR, 2010, p. 82). Mais uma vez, Henri Cartier-Bresson nos ilumina com suas reflexões pertinentes ao nosso debate: “A máquina fotográfica não é um instrumento apto a responder o porquê das coisas, ela antes é feita para evocá-lo, e na melhor das hipóteses, a seu próprio modo, intuitivo, ela pergunta e responde ao mesmo tempo”

(CARTIER-BRESSON, 2004, p. 55). Assim, a fotografia, por si só, não é explicativa, ela necessita de contextos externos a ela para fazer algum sentido, pelo menos o sentido real da cena fotografada. Ela evoca o acontecimento, mas não permite, ao observador, colocar-se totalmente na cena.

Em decorrência, restam dúvidas quanto ao papel do fotógrafo na vida daquelas pessoas, e o papel delas na vida do fotógrafo:

Minha força tinha sido uma fotografia, essa, ali, onde se vingavam de mim mostrando-me sem disfarces o que ia acontecer. (...) De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção (CORTÁZAR, 2010, p. 84).

No fim das contas, o fotógrafo segue sendo aquele que vê, mas não sabe muito bem o quê, mas que acaba por afetar a vida daqueles que são por ele fotografados. Ele se vê “prisioneiro de outro tempo”, aquele que está em um tempo estagnado, que é uma câmara incapaz de intervir na cena a ser fotografada, mas que, no entanto, a afeta de outros modos. Tantos são os fotógrafos que, a partir de suas imagens, acabam por modificar situações sociais ou pessoais que, apesar de Michel sentir-se rígido, tal qual a lente da câmara, ele é um sujeito atuante na cena que observou e fotografou.

O conto, a fotografia, a memória e a versão cinematográfica Blow Up, Depois daquele beijo

Há, ainda, uma relação importante a ser feita entre o conto de Cortázar e o filme *Blow Up – Depois daquele beijo* (1966), de Michelangelo Antonioni. O conto serviu de inspiração para o roteiro do filme, ainda que com enredos diferentes. No filme, Thomas, um fotógrafo de moda londrino, acaba fotografando inadvertidamente uma cena de crime em um parque. A cena de um casal no parque, aparentemente banal, revela-

se instigante no momento em que a moça fotografada (interpretada por Vanessa Redgrave) segue o fotógrafo até seu estúdio, exigindo a devolução do filme. Recebe em troca um filme virgem, e faz com que o fotógrafo passe a se interessar pelo conteúdo da fotografia. É assim, a partir de sucessivas ampliações, que Thomas acaba por descobrir o corpo que jaz entre os arbustos no parque, e uma mão que aponta uma arma na direção do corpo.

A grande granulação resultante das sucessivas ampliações não deixa claro que ali esteja, mesmo, um corpo assassinado e seu assassino, mas a ideia de que testemunhou um crime acaba por obcecar Thomas. O que temos são indícios, mas nada concreto. De acordo com Joan Fontcuberta (1997, p. 66), “*Blow up* manobra con un concepto tradicional de documento que implica la relación temporal con el pasado (...)”. Tal conceito tradicional é o de prova testemunhal, de veracidade, que a fotografia provoca no observador. O autor continua: “el mensaje de Michelangelo Antonioni en *Blow up*, más allá de decirnos que las formas familiares del encubren otra realidad, se reduce a que todo – la certeza fotográfica incluida – es pura ilusión (...)” (FONTCUBERTA, 1997, p. 67).

Adolfo Bioy Casares – A invenção de Morel (1963)

A invenção de Morel

O último conto a ser analisado é a “A invenção de Morel”, de Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Nele temos a história de um venezuelano que, seguindo o conselho de um amigo, se esconde em uma ilha deserta. Ao chegar à ilha se depara com algumas construções, uma que chama museu, com dormitórios – como um grande hotel – uma capela e uma piscina, tal como seu amigo havia descrito. Com o passar dos dias, o venezuelano passa a conhecer e a explorar a ilha, até que, em um dia ao pôr do sol, percebe uma música e outras pessoas na ilha, entre as quais uma mulher chamada Faustine, pela qual acaba se apaixonando. Com

medo de quem sejam essas pessoas, inicialmente as observa escondido, receoso de que o estejam procurando, para entregá-lo à polícia.

Em seu diário, no entanto, o homem sem nome relata os momentos em que essas pessoas aparecem, e as coisas totalmente estranhas que fazem: nadar na piscina com cobras e sapos, dançar no meio da tempestade etc. Vão-se passando os dias e ele percebe que quando as pessoas aparecem, algumas coisas não se mexem, parecem ser feitas de ferro:

Com extrema languidez, laboriosamente, desci do jarrão de alabastro. Esperando que meus nervos se acalmassem um pouco, ocultei-me atrás das cortinas. Estava tão fraco, que não podia movê-las; pareciam-me rígidas e pesadas como as cortinas de pedra que há em alguns túmulos. Imaginei, dolorosamente, sofisticados pães e outros manjares próprios da civilização: na copa, por certo, os encontraria. (CASARES, 1986, p. 60).

Prestando atenção nos movimentos de Faustine, e observando os “visitantes” da ilha, ele começa a escutar as conversas e os movimentos dessas pessoas, atraído pelo fato de que nunca é notado, e que essas pessoas não demonstram nem sequer ter visto ou ouvido qualquer movimento dele. O homem então cria várias hipóteses para o fato de não ser observado: pensa que a doença e desnutrição o fizeram invisível; que as pessoas são de outro planeta; que são fantasmas ou são fruto de sua imaginação. Ele descreve o momento em que estranhou o fato de ser ignorado, como se fosse invisível: “esta mulher é algo mais do que uma falsa cigana. Espanta-me a sua coragem. Nada nela demonstrou que me tivesse visto. Nem um pestanejar, nem sequer um leve sobressalto.” (CASARES, 1986, p. 32). A narrativa começa a mudar quando o foragido escuta uma conversa de Morel com seus convidados, na qual Morel conta para eles sobre a sua invenção, sobre a sua vontade de permanecer na eternidade. Nas palavras de Morel,

O meu abuso consiste em tê-los fotografado sem autorização. É claro que não se trata de uma fotografia como as outras; é a minha última invenção. **Viveremos para sempre nessas fotografias.**

Imaginem um cenário era que se representasse completamente a nossa vida nestes sete dias. Nós representamos. **Todos os nossos atos ficaram registrados. [...] Então, dei-lhes uma eternidade agradável.**(CASARES, 1986, p. 78 – grifo nosso).

A partir dessa fala de Morel, podemos fazer a primeira análise relacionando o conto de Casares com a fotografia. As frases destacadas mostram a relação da invenção de Morel com a fotografia, e o desejo que ele tinha de deixar, na eternidade, os momentos agradáveis que passou com os seus amigos na ilha. A própria narrativa do livro, com a clareza dos detalhes do espaço e da história podem ser comparados com os detalhes de uma fotografia. A máquina de Morel teria, então, o poder de guardar, para a eternidade, uma realidade que deixa de ser real para ser somente visual, pois as pessoas que são filmadas ou fotografadas pela sua máquina acabam morrendo e existindo apenas na projeção da máquina. A intenção de Morel de congelar momentos felizes vividos com seus amigos, e de torná-los eternos e únicos, está ligada à concepção da função da fotografia que muitas pessoas possuem: ela seria o que queremos congelar em uma imagem, para que o momento permaneça entre nós, de certa maneira, eternizado, como se estivesse sempre sendo revivido.

A fotografia auxilia na preservação dos momentos vividos, servindo como suporte de memória e como evocadora de tais momentos. Quando olhamos fotografias pessoais, tiradas há algum tempo, lembramos dos momentos, das pessoas, das coisas ditas e não ditas, do lugar, dos sons e dos cheiros. Quando fotografamos paisagens, lugares que visitamos e conhecemos, e outras curiosidades do dia-a-dia, buscamos deixar registrado na fotografia o congelamento da imagem e do momento, para que não se perca, para que não se esqueça.

Além disso, a fotografia serve também como prova, como a comprovação de que aquilo realmente aconteceu, e que nós estávamos presentes. Nesse sentido, vale recordar Dubois (2003) a respeito dos três diferentes estatutos pelos quais a fotografia passou desde seu surgimento. O primeiro deles, que se refere à fotografia como espelho do real, é aquele que preconiza que a semelhança entre o referente e a

imagem fotográfica é o que garante seu efeito de realidade. Ela seria, nesse sentido, “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 2003, p. 27). Tal capacidade mimética seria devido ao procedimento mecânico que gera a imagem fotográfica, não permitindo a interferência no resultado final.

Os outros dois estatutos da fotografia em relação ao seu referente são o da fotografia como *transformação do real* (relativo à interpretação do real produzida pela imagem) e o da *fotografia como traço de um real* (relativo ao discurso do índice e da referência). Nos dois casos, a fotografia é vista com relatividade em relação à sua ligação com o real, não servindo então como prova de algo, mas sim como indício de presença, como sugestão de acontecimento.

No caso específico do conto *A invenção de Morel*, o produto final não é a fotografia em si, mas o que poderíamos chamar de um vídeo holográfico, ou uma fotografia móvel, em que, ao serem projetadas, as imagens gravadas parecem reais e, mais ainda, parecem interagir com o mundo real. A obsessão de Morel de ficar para a eternidade, de tornar para sempre presentes sua amada, seu corpo, cheiro, gestos, voz etc., faz com que ele crie a máquina que supera a fotografia, a televisão e o rádio; uma máquina que junta todas as tecnologias em um único dispositivo.

Quando o venezuelano descobre que a sua amada Faustine e as demais pessoas que visitam a ilha são somente projeções, e mais, que as únicas “pessoas” com quem “convivia” e “interagia” eram projeções de pessoas já mortas, acaba abrindo mão da sua vida real e humana, para viver somente no mundo irreal da projeção, com a sua amada. Acreditamos que um dos aspectos mais interessantes do conto de Casares é tratar tanto da relação entre o criador e o seu produto – Morel e a máquina – que podem ser comparados com fotógrafo e máquina fotográfica; como mostrar as peculiaridades e a complexidade dessa relação, dando espaço para reflexões acerca da vontade de registrar e do excesso de registro que faz com que quase se deseje parar de viver no mundo real para viver em um mundo de imagens.

No entanto, o visitante, ao descobrir como funciona a máquina e quais as consequências de ser gravado por ela (a morte), assume as responsabilidades e os riscos, e prefere estar junto daquelas “pessoas” mesmo que na realidade ele não esteja. Para isso, ele estuda e ensaia os movimentos de toda a projeção, identificando a melhor maneira de se encaixar à cena. A complexidade da situação está justamente em que ele nunca interage realmente com o grupo de amigos, apenas com as gravações, não se sentindo mais à vontade no mundo real, pois está sozinho, rodeado de projeções, ansiando fazer parte delas. Por outro lado, ele sai do mundo real sozinho, para entrar no mundo da imagem também sozinho, pois ele somente tem a ilusão de que interage e vive com sua amada, que na realidade nunca o conheceu. Joan Fontcuberta afirma que “tanto el principio basico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre” (FONTCUBERTA, 1997, p. 70). A máquina de Morel também trabalha com a questão da morte e da memória que se projeta para sempre através das imagens gravadas.

Conforme dito anteriormente, vivemos em um mundo de excesso de imagens, de informações e de facilidade ao acesso às imagens e a sua reprodução, diante da popularização das máquinas fotográficas e de sua disponibilização nos aparelhos celulares. As redes sociais valorizam e incentivam a produção de fotografias, que registram e contam o que pensamos e fazemos por meio de imagens. Será que, em alguns casos, o excesso de imagens faz com que nos desliguemos do mundo real, e passemos a viver no mundo digital?

Outro aspecto importante que merece um pouco mais de reflexão é o fato de que a fotografia é sempre produto da visão do fotógrafo: ele escolhe o que vai fotografar, o que ficará focalizado e assim por diante. Ele escolhe como vai contar uma “história” através da foto. A fotografia faz parte de uma narrativa, como acontece no conto de Morel, que escolheu os momentos que iam ser filmados e registrados para a eternidade. Os seus amigos não foram consultados antes, a programação de quando e como seriam fotofilmados foram escolhas de Morel, da mesma forma como um fotógrafo que escolhe o momento do *clic*.

O filme – L'invenzione di Morel

O livro de Casares deu origem ao filme italiano, dirigido por Emilio Greco, *L'invenzione di Morel*, de 1974 que registra com fidelidade o clima do livro, a riqueza dos seus detalhes, a complexidade da relação entre o homem que se esconde na ilha e seus demais “habitantes”. Na cena em que Morel conta a seus amigos que todos os momentos que viveram na Ilha foram e continuam sendo registrados, as falas do inventor dão a dimensão da sua construção e de seus objetivos ao construir a máquina: “Viveremos na fotografia para sempre”, “Manter uma contínua alegria”, “A vontade de gravar e reproduzir a vida”, e “A imortalidade, que lhes dei, era o único modo de perpetuar estes dias de despreocupada alegria”. Estas falas de Morel no filme são ilustrativas do desejo de ficar para a eternidade, de fazer com que seja eterna a alegria dos momentos da ilha, mesmo que, para isso, fosse necessário morrer, ideia que se faz presente também no livro. Além do personagem de Morel no filme, os últimos momentos do venezuelano na ilha também mostram a vontade de fazer parte da gravação e da “vida” de Faustine, na eterna “semana repetitiva”. Para ele: “agora estarei ao teu lado na eternidade, nesta semana rotatória, quem sabe não entro no céu de tua consciência?”.

Considerações finais

A fascinação que a fotografia exerce desde o seu surgimento opera de dois modos distintos: naquele que cria (o fotógrafo responsável pelo *clic*) e naquele que observa a imagem. Nos contos de Cortázar e de Calvino há uma convergência entre o criador e o observador. No conto de Bioy Casares, a ideia de que a imagem projetada, a “superfotografia”, seria capaz de prezenizar as vidas, ainda que ao custo da morte daqueles registrados, remete à relação entre a fotografia e a morte, visto que as cenas fotografadas já estão no passado. Como escreveu Fontcuberta, na fotografia, as coisas precisam morrer para viver para sempre.

A eternização da vida a partir da memória, especialmente da memória de momentos felizes, é prática comum na nossa sociedade, evidenciando-

se nos hoje obsoletos álbuns de fotografias. A reunião de fotografias em álbuns (ou caixas, e hoje na efêmera memória do computador) é uma das formas mais comuns de manutenção da memória familiar, de construção de identidade do sujeito a partir de seu conhecimento sobre o passado.

Talvez a questão mais premente que os contos aqui analisados trouxeram a respeito da fotografia como evidência de algo que aconteceu no passado e foi eternizado pela lente operada pelo fotógrafo reside justamente na incerteza subjacente à imagem fotográfica. A propósito deste tema, Rosengarten (2012), entendendo que a fotografia opera na mesma lógica do arquivo, afirma o seguinte: “o facto de um arquivo conter vestígios do passado – marcas indexicais de algo que aconteceu – corrobora a ocorrência de determinados acontecimentos históricos, mas nada diz quanto ao modo como esses acontecimentos são recordados” (ROSENGARTEN, 2012, p. 18). A autora segue em suas colocações: “É mobilizada pela sua riqueza mnemônica, mas também encarada com desconfiança porquanto testemunho impreciso, devolvendo, na melhor das hipóteses, um registro fragmentário do que ‘de fato’ aconteceu” (ROSENGARTEN, 2012, p. 48).

Parece oportuno encerrar este artigo propondo o debate a respeito da função da fotografia enquanto receptáculo da memória, uma vez que ela é um veículo potente na reflexão sobre o passado. No entanto, estes “espoletadores mnemônicos” que são as fotografias, além de fornecerem testemunhos de presença, nada dizem de concreto em relação ao objeto, e é por isso que, atualmente, a autoridade documental da fotografia vem sendo questionada. No caso de álbuns familiares (ou de fotografias de amigos, como é o caso de Antonino), a fotografia serve como evocadora da memória familiar e como comprovação das vivências coletivas, a partir da narrativa dos membros da família sobre a cena fotografada. No caso de Michel, do conto de Cortázar, não é possível comprovar a partir da fotografia que algo de fato aconteceu entre a mulher e o menino, mas serve para que, a partir da observação, o fotógrafo relembre aspectos esquecidos da cena observada.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zigmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CALVINO, Italo. **Os amores difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

ROSENGARTEN, Ruth. **Entre memória e documento**. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

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

SCHÖTTKER, Detlev. *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.