
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

RETRATO DE UM INQUIETANTE VESTIDO: QUASE OBJETO?

Marisa Martins Gama-Khalil¹ (UFU/CNPq)

RESUMO: O artigo esboça algumas relações entre a arte literária e a fotografia por intermédio do conto “Vestido de fustão”, do escritor José J. Veiga. Na coletânea intitulada *Objetos turbulentos*, em que se insere o referido conto, em todas as narrativas as coisas são alçadas a um lugar de destaque, quase exercendo a função de personagens das tramas. Essa valoração dos objetos é realizada, na maioria dos casos, através de recursos que se aproximam da focalização da fotografia, uma vez que a imagem do objeto se projeta de modo central, detalhadamente, como a poetizar o instante de sua captação, revelando o *punctum* ao seu espectador/leitor. Os objetos desvelam situações insólitas, problematizando as práticas de subjetivação/objetivação, nas quais os sujeitos se encontram enredados. Buscaremos demonstrar que os objetos insólitos, por serem perspectivados como *punctum*, obedecem a um processo de rostificação, processo esse de que decorre a ambiência fantástica nas narrativas em que se inserem, e por essa razão eles se tornam turbulentos ou quase objetos. Para a análise tomaremos como suporte especialmente os estudos de Roland Barthes e Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; fotografia; *punctum*.

Pictograma, ideograma, fotograma, videograma ...
gramas são. Lá onde reside o poético e o sujeito olha e escuta.
(Casa Nova 2002: 18)

Ao falar do livro *A câmara clara*, de Roland Barthes, Italo Calvino (2010: 84) nos propõe a pensar sobre a relação entre a literatura e este “objeto antropológicamente novo”, a fotografia. Em linhas gerais, a fotografia revela ao seu espectador algo que existe, que possui existência concreta naquela materialidade recortada pelo instantâneo; já a literatura pode falar sobre aquilo que não está necessariamente ali, daquilo que não tem existência imediata no bosquejo das palavras impressas. Entretanto, Barthes sugere-nos a possibilidade de uma aproximação entre as duas artes por intermédio do tempo *écrasé* da fotografia: “Alguma coisa, na foto que estamos

¹ <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946> - mmgama@gmail.com

vendo, existiu e não existe mais” (Calvino 2010: 85). Ao lermos Barthes relido por Calvino, entendemos que esse vazio potencial provocado tanto pela imagem da literatura quanto pela da fotografia representa a possibilidade de compreender a referida aproximação. A arte da literatura, realizada por meio de palavras, cria lacunas, uma vez que aquilo que a linguagem diz desencadeia muitas vezes o que está para além da ordem do dito, suscitando imagens, as quais podem ser pensadas de forma variável quando da sua leitura por seus leitores; e a fotografia constrói ausências, conta-nos, por imagens, sobre aquilo que já foi, mas não é mais.

Para estreitar nosso olhar acerca da relação entre literatura e fotografia, tomaremos como objeto de estudo o conto “Vestido de fustão”, do escritor goiano José J. Veiga. O referido conto insere-se no último livro publicado pelo autor no ano de 1997, dois anos antes de seu falecimento, e não obteve atenção ainda da crítica literária. Nessa coletânea de contos intitulada *Objetos turbulentos*, o leitor encontra um elemento que agrega tematicamente todas as narrativas: objetos que delineiam insólitas relações com os sujeitos. Assim, eles chegam a sugerir-se como protagonistas das tramas, partilhando com as personagens o foco de atenção do narrador. Nosso objetivo neste estudo não é o de comparar um texto escrito (literatura) e um texto visual (fotografia), entretanto mostrar a afinidade entre essas artes, seus pontos de enlace e possíveis encontros. Essa relação foi defendida pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, quando afirmou: “*Pero, cuántas fotos imposibles quedaram en mis ojos, durante las lecturas de Hugo, de Lequier y de Baudelaire*” (Cartier-Bresson 2003: 12). Entendemos, como o fotógrafo citado, que há pontos de convergência entre a literatura e a fotografia, pontos esses que serão demonstrados por meio da análise do conto de José J. Veiga.

O adjetivo “turbulentos”, que compõe o título da coletânea, aponta para uma ideia que a princípio parece contrapor-se ao substantivo ao qual ele se liga, “objetos”, pois, se este indica uma passividade - os objetos são imóveis, estáticos -, aquele indica uma atividade bem intensa - turbulentos. Os significados dicionarizados do adjetivo “turbulento” confirmam essa vivacidade de ação: “1. Que está disposto à desordem ou nela se compraz. 2. Irrequieto; buliçoso. 3. Agitado, tumultuoso” (Ferreira 1999: 2018). Assim, a simples composição do título da coletânea pode causar de imediato ao leitor um estranhamento em função do paradoxo que nele se estampa. Mas não é só, pois o subtítulo da coletânea oferece-se ao leitor como outra inquietação: “Contos para ler à luz do dia”. Esse enunciado, aliado ao título, insinua que o substantivo “objetos” será tratado nos contos de modo a revelar uma outra faceta que as coisas possuem. Ao ler os contos, o leitor constata a potencialidade de sentidos gerados pelo título e pelo subtítulo, na medida em que os objetos que se encontram nas narrativas não são simples coisas inertes espalhadas pelos ambientes em que se movimentam as personagens. Na maioria dos contos as coisas ganham uma mobilidade insólita, agem sem se moverem ou fascinam as personagens a ponto de revelar que o limite entre objetos e sujeitos pode tornar-se fronteira. Vejamos como essa relação se estabelece a partir das noções de limite e de fronteira:

Fronteiras e limites, em princípio, fornecem imagens conceituais equivalentes. Entretanto, aproximações e distanciamentos podem ser percebidos entre fronteiras e limites. Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite. [...] O limite, visto do território, *está voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, *está voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a idéia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. (Hissa 2006: 34, grifos do autor citado)

Fronteiras são espaços mais abertos que os limites; as fronteiras esgarçam as ordenações e por esse motivo defendemos que, no caso do conto em análise, os objetos projetam-se como fronteiras por efetivarem-se como transgressores a ponto de criarem, a partir de suas ações ou efeitos, ambientações fantásticas.

Em todos os contos, os objetos são focalizados com um elaborado detalhamento como se estivessem sendo registrados pela lente de uma câmara fotográfica. Mas tais objetos - imóveis, estáticos, como que fotografados - parecem moverem-se e isso acontece devido ao *punctum* que os narradores e personagens imprimem sobre eles. Roland Barthes (1984) trata de dois elementos importantes inerentes ao campo de percepção das fotografias: o *studium* e o *punctum*. O primeiro abriga a extensão de um campo cultural, ele oferece-se como o registro de saberes e, dada a uniformidade de informação que ele desperta em relação à gama de conhecimentos generalizados, tende a produzir um afeto médio, assemelhando-se a um amestramento. Já o segundo, o *punctum*, é o elemento que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*”, atuando “como uma flecha” ou uma “picada” (Barthes 1984: 46) e por esse motivo a afecção ultrapassa o nível médio de afeto, torna-se profunda, abalando, desconsertando, talvez como a turbulência dos objetos, projetando a desordem, o buliço.

Para trazer um exemplo além do conto que escolhemos para análise neste artigo, podemos citar o que ocorre na primeira história da coletânea, na qual o objeto que dá título ao conto, um espelho, quando comprado por um casal de jovens parece fasciná-los ostensivamente a ponto de eles não quererem mais sair do cômodo da casa onde o objeto se encontra, até o dia em que ele começa a revelar a “verdadeira alma” (Veiga 1997: 16) das personagens que nele se refletem. Estas dizem algo, porém o espelho mostra o que dizem por dentro, ou melhor, o que escondem por trás das palavras enunciadas. O espelho contraria a imobilidade, torna-se turbulento.

Retomando o paralelo entre objetos do livro de J. J. Veiga e as fotografias, podemos afirmar que as fotografias, em sua materialidade que se esboça pela imobilidade exterior, remetem a um movimento, a uma mobilidade. Aquilo que lá está imóvel é um momento situado entre dois movimentos: o anterior e o posterior à pose e ao congelamento da imagem na foto. Já os objetos delineiam uma imobilidade exterior, contudo o nosso olhar sobre eles, às vezes, revela a mobilidade que os mesmos têm em relação aos nossos desejos de consumo, de *fetich*e, de possibilidades de romper

com os limites (mobilidade/ imobilidade; objeto/ sujeito) e de inventar fronteiras que possam garantir a troca de posições e experiências.

O conto “Vestido de fustão” é narrado por um narrador heterodiegético (Genette 1983), que não participa enquanto personagem da história narrada e movimenta-se por todos os espaços das cenas, podendo narrar a partir de cima, de baixo, de perto, de longe, de fora e de dentro das personagens. Esse narrador informa, a princípio, o enguiço dos dois elevadores de um prédio, situação que propiciará a cena mais importante da trama. Pelo fato de os dois elevadores encontrarem-se escangalhados, todos os moradores do prédio, bem como os seus visitantes, são obrigados a usar as escadas. Tal episódio fez com que as escadas e os seus arredores fossem limpos pela administração do prédio. Os moradores deram-se conta da beleza dos mármore das escadas, dos vitrais situados nas curvas de cada meio-andar. As personagens, movidas por esse novo itinerário, acabam encontrando-se mais e trocando comentários de diversas naturezas, ou seja, quebra a rotina mecânica dos elevadores, o espaço pareceu transformar-se e transformar a vida dos sujeitos. Nessa escada, Xisto, um senhor de meia idade teve a maior visão de sua vida. Ele era funcionário de uma loja de tapetes e cortinas e ia ao apartamento de D^a Coralina vender seus produtos; no trajeto da escada encontrou-se com uma menina trajando um vestido de fustão. Vejamos como a cena é narrada:

Por um instante a menina recebeu a claridade do vitral no rosto, nos cabelos e no busto. Tinha cabelo castanho, cheio, cortado na altura da nuca. Ela era esbelta e usava vestido de fustão amarelo claro com cinto também de fustão e fivela revestida de couro. [...] Sr. Xisto reconheceu imediatamente que acabara de ser contemplado com a visão mais linda e pura de seus quarenta e um anos de vida. (Veiga 1997: 54-55)

Na cena, a menina é descrita a partir de uma claridade que advém do vitral e recai sobre ela. A descrição do vestido, iluminado pela mesma claridade, é pontual, mas detalhada: a sua cor, o tecido e os detalhes do cinto que o adornam. Sr. Xisto vai ao apartamento de D^a Coralina, tira as medidas da cortina. Depois ele retorna ao prédio com a desculpa de conferir medidas, “voltou na hora da primeira visita com a esperança de reencontrar a menina vestida de fustão amarelo claro. Não teve sorte, voltou outras vezes” (Veiga 1997: 57). Quando retornou para instalar as cortinas, D^a Coralina falou-lhe de uma sobrinha modelo, Eurídice, que havia ido para Nova York no começo daquele mês, o que o deixa instigado com a possibilidade de a menina do vestido e a sobrinha da sua compradora serem a mesma pessoa. D^a Coralina chega a mostrar-lhe várias fotos de sua sobrinha: “Eurídice em várias poses, em vários instantâneos, naturais ou fingidos de naturais. Linda. Mas não era a menina vestida de fustão amarelo claro, vista na curva da escada, na claridade do vitral” (Veiga 1997: 58). O encontro dele com as fotos é uma passagem fundamental na narrativa não só pelo suspense que lhe é anterior, gerado pela esperança de encontrar ali a menina e o seu vestido de fustão amarelo claro, como também pelo seu desencanto por não encontrar a menina vestida de fustão amarelo claro. É notável nessa cena o foco do

Sr. Xisto não na menina apenas, mas na menina que se adorna com aquele específico vestido.

Depois de instaladas as cortinas, o homem voltou mais vezes à casa de D^a Coralina com a desculpa de saber se havia alguma reclamação ou se havia necessidade de outro serviço. E, mesmo com os elevadores consertados, ele ia pelas escadas com a esperança de “reviver o momento encantado do encontro” (Veiga 1997: 58). O adjetivo “encantado” é fundamental para descrever poeticamente a trama central do conto de Veiga, na medida em que esse vocábulo traduz a turbulência que um encontro com um objeto - um vestido de fustão amarelo claro - causou no Sr. Xisto. Como afirmamos antes, a menina que trajava o vestido é importante, mas o seu vestido é muito mais admirável do que ela, porque é sempre ele que vem à mente do Sr. Xisto. Assim, podemos afirmar que o vestido é o objeto turbulento.

Imaginemos agora a cena do encontro do Sr. Xisto com a menina, anteriormente descrita, como se fosse uma fotografia. Existe nela até a claridade, a iluminação, tão cara à câmara clara: “Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico” (Barthes 1984: 21). A iluminação advinda do vitral confere ao objeto - vestido -, um registro “encantado” pela ótica da personagem Sr. Xisto, uma vez que ele guarda aquela imagem na lembrança de modo a repetir em sua mente como se fosse uma cena imóvel, uma fotografia. Para Philippe Dubois (2001: 315), “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória é feita de fotografias”. Tais palavras de Dubois, que ensejam um diálogo entre fotografias e imagens, podem ser pensadas no contexto do conto, na medida em que a imagem do vestido de fustão congela-se na memória do Sr. Xisto a ponto de tornar-se uma obsessão, um encantamento. E esse encantamento faz com que o objeto perca sua superficial inércia e ganhe movimento na ordem dos desejos dessa personagem. Já não se trata mais de um simples vestido que é recebido por um olhar, porém de um vestido que passa a comandar os pensamentos e as ações dessa personagem, sacudindo o seu inconsciente.

O vestido, nesse sentido, assume na narrativa uma disposição metaempírica. De acordo com Filipe Furtado (1980: 20), o metaempírico não caracteriza apenas os acontecimentos tradicionalmente sobrenaturais, mas abarca todos os fenômenos que, embora seguindo as leis naturais do mundo empírico, carecem de uma explicação, conservando-se, dessa forma, inexplicáveis, quer por um desacerto de percepção, quer por fatores culturais e históricos, quer pelo desconhecimento dos princípios que regem tais eventos. O vestido de fustão amarelo claro desconserta e esse descompasso inexplicável faz irromper na narrativa o insólito, o inquietante.

Para Freud (2010: 360), o objeto ou acontecimento que inquieta e causa estranhamento “não é realmente algo novo ou alheio, mas algo muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela”. Na narrativa, essa aproximação com o inquietante de Freud se faz ainda mais presente ao final da narrativa, quando o Sr. Xisto conta a uma amiga psicóloga a sua experiência com o vestido de

fustão amarelo claro e a menina que o trajava. Ela explica o fato a partir de suas teorias:

— [...] Você não viu nenhuma menina vestida de fustão amarelo. Aliás, viu, mas não havia menina lá. Foi um encontro seu com sua ânima. Sabe o que é isso?

[...]

— É o lado feminino de sua psique. Esses encontros acontecem quando os dois lados, a ânima e o ânimus, o masculino, estão em harmonia perfeita ou em conflito. Nesse caso, harmonia.

[...]

— [...] E mais: vestido amarelo. O amarelo não entrou por acaso. Faz parte. Amarelo é sol nascente, isto é, novo dia, renascer. E é também a cor da gema do ovo. Tudo o que vive veio do ovo, se lembra das aulas de história natural? É a cor do ouro, que representa nobreza, valor. Também a cor do amaranto, que não murcha. (Veiga 1997: 60)

A explicação da amiga psicóloga perpassa pela ideia do duplo, tão cara aos estudos de Freud sobre o inquietante. O duplo desencadeia o efeito inquietante movido por coincidências, representando o retorno do mesmo. Nesse caso, o mesmo seria a perspectiva feminina escondida no masculino e que, movida por alguma incitação - a claridade do vitral -, manifesta-se em *close*, ou em um *flashe*, à maneira de uma fotografia. *Unheimlich*, coisa ou evento não realmente algo novo ou alheio, mas algo muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. (Freud 2010: 360).

Se a amiga psicóloga argumenta sobre o insólito com uma teoria, em outros contextos da coletânea, podemos encontrar outras teorias sobre a composição metaempírica dos objetos. Em “Cadeira”, por exemplo, a personagem Delduque havia lido um livro sobre entidades invisíveis que se encontram em objetos: “Os deusas ‘moram’ em objetos, lugares, em plantas que eles mesmos escolhem e que lhes dão força” (Veiga 1997: 37).

Seja pela tese do duplo *ânima/ânimus*, seja pela tese dos deusas ou por outra tese que envolva o metaempírico para explicar o aparentemente empírico e prosaico, o fato é que o vestido e os outros objetos que Veiga bosqueja em suas narrativas vicejam, ganham força e vida e muitas vezes rasuram os limites e abrem as fronteiras entre o objeto e o humano. “Humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas”, ensina Italo Calvino (2010: 123), porque em nosso contato com eles transmitimos nossa humanidade, nossa subjetividade. A observação de Calvino dialoga com o ensaio de Barthes intitulado “Mundo-objecto”, no qual ele fala-nos sobre os objetos que se encontram espalhados nos ambientes em que habitamos e constata: “Tudo isso é o espaço do Homem, ele mede-se aí e determina a sua humanidade a partir da recordação de seus gestos” (Barthes 2009: 25).

O quanto somos objetos ao expormos nosso corpo perante a lente fotográfica? Roland Barthes argumenta sobre a objetificação do sujeito pela fotografia:

A Fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo em sua passagem para a imobilidade: esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária. (Barthes 1984: 26-27)

Nessa linha de entendimento barthesiana, sejam coisas, sejam pessoas, tudo se converte em objeto pelo foco da fotografia. Entretanto, são objetos que falam ao espectador e o induzem indefinidamente a pensar. Por isso, a Fotografia pode ser subversiva “quando é pensativa” (Barthes 1984: 62). Todavia, para instigar o pensamento ela necessita de um *punctum* que a mova, de um detalhe que preencha e invada toda a fotografia. No caso do conto, partindo da analogia da cena do vestido de fustão amarelo claro, é obviamente o próprio vestido o *punctum*, em função de ser ele o grande elemento que possibilita o retorno da mesma cena na mente do Sr. Xisto e de ser ele o elemento enigmático, insólito, que parece borrar os limites entre o objeto e o sujeito. O olhar que captou o vestido não foi um olhar prosaico, e sim um olhar movido por uma afecção intensa do *punctum*.

É possível relacionar, nesse momento de análise, a noção de *punctum* à de imagem-afecção, desenvolvida por Gilles Deleuze (1985) em seus estudos sobre outro tipo de imagem, a cinematográfica. De acordo com esse teórico, a imagem-afecção é deflagrada sempre por um *close*, e esse *close* tem consecutivamente a função de um rosto (Deleuze 1985: 100). Deleuze defende que o primeiro plano será continuamente uma imagem-afecção, tendo em vista que um *close* tende a desencadear uma leitura afetiva. Todo elemento, seja ele rosto ou não, que é focalizada em primeiro plano, torna-se rostificada, como o vestido de fustão amarelo claro do conto de Veiga. O processo da rostificação deflagra, destarte, a formação de uma imagem-afecção. Deleuze (1985: 115) elucida o procedimento: “É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto”. O objeto, elemento aparentemente inerte, como o rosto, recebe os movimentos intensos dos sujeitos e se rostificam. Contudo, por que o rosto seria uma unidade imóvel?

o rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois polos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha ... mesmo se ela não se parece com um rosto. (Deleuze 1985: 115)

A rostificação do vestido de fustão amarelo claro é tamanha ao ponto de o Sr. Xisto apagar o próprio rosto da menina que o vestia, já que, quando se recordava da cena do encontro, o vestido vinha sempre em primeiro lugar, como em *close*. Assim, o rosto da menina perde sua qualidade de rosto e a transfere para o vestido, um objeto afetado, rostificado, uma imagem-afecção. Uma das bases de Deleuze para a noção de imagem-afecção é Spinoza (2013: 98), para quem o afeto é configurado pelas afecções a que o corpo está sujeito; afeto é uma ação ou inversamente uma paixão. Afetado, o vendedor de cortinas não consegue desvencilhar-se da imagem que suscita uma paixão inexplicável ou incompreensível pela lente da razão.

Se plantarmos aqui a aproximação entre a fotografia e o cinema por intermédio das noções de *punctum* e de imagem afecção, cabe trazer as palavras de Barthes mais uma vez para ilustrar a relação entre essas duas artes imagéticas. Para esse semiólogo francês, o cinema parece, numa primeira e rápida comparação, possuir um poder que a fotografia não tem, na medida em que a tela não funciona como um enquadramento, contudo, como um esconderijo, uma vez que suas personagens saem dela e continuam a viver em um campo cego. E, quando a fotografia é definida como uma imagem qualificada pela sua imobilidade, isso não implica pensar que as personagens nela retratadas não se movimentam, porém implica pensar que elas não saem da foto, encontram-se fincadas como borboletas. Entretanto, se há na fotografia um *punctum*, “cria-se (adivinha-se) um campo cego” (Barthes 1984: 86). O vestido de fustão amarelo claro passeia, durante todo o enredo, nesse campo cego, como se ele descolasse da cena do encontro na escada junto ao vitral e vivesse além dela. E mais: o vestido, movido pela afecção, se desgarrá inclusive da menina e passa a ter existência independente e obsessiva nos pensamentos e desejos do Sr. Xisto.

Para explicar essa analogia da afecção com os objetos, é necessário dar voz, neste momento, ao poeta das coisas, Francis Ponge. No senso comum, somos levados a pensar que a nossa relação com os objetos é de posse ou de uso, mas essa visão é redutora, porque “Os objetos estão fora da alma, é certo; contudo eles são também os fusíveis do nosso juízo./ Trata-se de uma relação no acusativo” (Ponge 1996: 133). O acusativo pode ser relacionado à ideia de complemento e, sendo assim, os objetos nos completariam, exigiriam um jogo de transitividade:

A nossa alma é transitiva. Precisa de um objeto que a afecte como seu complemento directo, imediatamente.

Trata-se da relação mais grave (de modo algum da ordem do *ter*, mas do *ser*).

O artista, mais do que qualquer outro homem, recebe esse encargo, acusa o golpe. (Ponge 1996: 133, grifos do autor citado)

Nessa linha de compreensão, a nossa subjetividade é constituída pelo “fora”, por imagens exteriores, por objetos que nos rodeiam. Sendo *ânima* ou não, o vestido representa para o Sr. Xisto uma parcela daquilo que ele passa a ser depois do encontro encantado que tem na escada do prédio.

Não podemos encerrar a análise presente, a qual se pauta pela fricção entre a literatura e a fotografia - e sua relação com a subjetividade -, sem que oportunizemos neste espaço a reflexão sobre o estudo de Jacques Derrida sobre o subjétil, vocábulo esse utilizado pela primeira vez no Renascimento para designar a superfície material que servia de suporte às pinturas, como as paredes, os painéis e as telas. Na primeira metade do século XX, Antonin Artaud vale-se desse vocábulo para tratar dos textos escritos ilustrados com imagens e dos desenhos acompanhados de anotações verbais. Sendo esse espaço de misturas e simbioses plenas, o subjétil “pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro” (Derrida 1998: 23), como a experiência vivida pelo leitor do conto de Veiga, pois nele a literatura, sugerindo-se como fotografia, é capaz de romper com os esquadrinhamentos que delimitam a distância entre sujeito e objeto. Estrutura porosa, que se deixa ser atravessada, plena instância de travessia: “Nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra” (Derrida 1998: 45).

No sentido de iniciar o arremate de nossas ideias sobre as possíveis afinidades entre literatura e fotografia, que se pautaram nos exemplos do conto selecionado de José J. Veiga, trazemos ao diálogo o estudo de Walter Benjamin sobre uma “Pequena história da fotografia”, no qual se coloca em questão a natureza técnica ou a natureza mágica da fotografia:

Mas ao mesmo tempo a fotografia revela [...] os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (Benjamin 1994: 94-95)

Arte de natureza técnica, a fotografia não pode ser apreendida e entendida de modo racional e lógico, pois ela oculta ações, gestos e também sentidos, pura magia; por esse motivo, o sujeito nela retratado, mesmo objetificado, não perde sua subjetivação, a qual se encontra no espaço poroso e vazio do instantâneo. Nesse sentido, o espaço da foto não se configura como um espaço-coisa, a foto não é um simples objeto, assim como o vestido no conto de Veiga ultrapassa a condição de objeto. O espaço da fotografia é, portanto, um território de esgarçamento de limites, uma zona subjétil que abriga uma imagem cuja composição é labiríntica e multiforme, porque agrega a um só tempo cores, formas, linhas, palavras e vazios.

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 12ª ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Ensaio críticos*. Trad. António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

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

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Trad. Núria Pujol I Valls. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CASA NOVA, Vera. *Texturas: Ensaio*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-Movimento*. Trad. Sousa Dias. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques & Lena Bergstein. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo de Souza. São Paulo: Ateliê; Ed. UNESP, 1998.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): Além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: Inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

PONGE, Francis. *Alguns poemas (Antologia poética)*. Manuel Gusmão, org. e trad. Lisboa: Cotovia, 1996.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

VEIGA, José J. *Objetos turbulentos: Contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

PORTRAIT OF A DISQUIETING DRESS: ALMOST OBJECT?

ABSTRACT: This article outlines some relations between literature and photography through the analysis of the short story “Vestido de fustão”, by José J. Veiga. In the selection entitled *Objetos turbulentos*, in which the story is inserted, objects plays a prominent role in all narratives, almost functioning

as characters of the plots. This valorization of objects is carried out, in most cases, through resources that approach the focalization of photography, once the image of the object is centrally projected, minutely, as poeticizing the instant of its captation, revealing the *punctum* to the reader/ spectator. The objects unveil unusual situations, problematizing practices of subjectivation/ objectivation, in which the subjects are tangled. The aim of this article is to demonstrate that the unusual objects, for being conceived as *punctum*, follow a process of facialization, that engenders the fantastic ambience in the narratives in which they are inserted, and therefore they become turbulent or almost object. For the analysis, the theoretical support is specially studies by Roland Barthes and Gilles Deleuze.

KEYWORDS: literature; photography; *punctum*.

Recebido em 28 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.