
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

PURGATÓRIO, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: SUSPENSÃO DO TEMPO E CONSTRUÇÃO DE REALIDADES

Anuschka R. Lemos¹ (UTFPR)
e Brunilda Reichmann² (UNIANDRADE)

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura de realidades construídas pelo narrador e as personagens a partir de cenas suspensas no tempo, no romance *Purgatório*, de Tomás Eloy Martínez, levando-nos a diversas dinâmicas entre imagens; a articulações entre o visível, o imaginário e o imaginado; a sobreposição da memória e do cotidiano. A partir dessas experiências, pensamos em diferentes propostas para o *existir entre* – entre mundos, realidades, países e tempos; vividos pelos personagens entre a Argentina no início da ditadura dos anos 1970 e a Nova Jersey pacata dos anos 2000. De modo contundente, o *Purgatório*, de Dante, e a cartografia pontuam a ficção de Martínez, apresentado fluxos possíveis para a existência de pessoas perdidas ou desaparecidas. Utilizaremos aportes teóricos da fotografia (Boris Kossoy e Ronaldo Entler, entre outros), para propor um mergulho em possibilidades simbólicas de imagens em narrativas e como um desafio a mais para nossa leitura da literatura enquanto fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Romance latino-americano; Imagens; Fotografia.

“... essa coisa um pouco terrível que
há em toda fotografia: o retorno do morto.”

Roland Barthes

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Simón Cardoso estava morto fazia trinta anos quando Emilia Dupuy, sua esposa, encontrou-o na hora do almoço no salão reservado do Trudy Tuesday.” Com essa cena, inicia-se o último romance do jornalista e escritor argentino Tomás Eloy Martí-

1 <http://lattes.cnpq.br/0290303788421656> - anuschka@uol.com.br

2 <http://lattes.cnpq.br/1169236163815772> - brunilda9977@gmail.com

nez (1934-2010), intitulado *Purgatório* (2009). O romancista, ao criar o universo ficcional do romance, rememora a experiência que assombra o povo argentino até hoje, a ditadura militar. A protagonista, Emilia, passa por um purgatório particular que reflete a experiência de milhares de pessoas em busca de desaparecidos, desde os anos de chumbo até hoje.

A partir da capa do romance, o autor estabelece um diálogo com o segundo livro da *Divina Comédia*, do poeta italiano Dante Aleghieri (c. 1265-1321), não apenas devido ao título, aos subtítulos das cinco partes do romance – linhas recortadas da obra do poeta medieval italiano –, e citações do poema, mas principalmente pelo sofrimento pelo qual passa a protagonista Emilia, “em ascensão ao paraíso”. O *Purgatório* de Dante é um entre-lugar, um espaço de expiação dos pecados das almas daqueles que se arrependeram antes da morte. Fica entre o inferno e o paraíso, representados respectivamente pelo centro da terra e pelo céu. O purgatório é descrito pelo poeta como uma montanha coniforme, com sete círculos ou terraços ascendentes, nos quais as almas dos pecadores expiam seus pecados. Dois terraços estreitos – o antepurgatório –, formam a base da montanha e são escalados com grande dificuldade pelas almas para alcançar o purgatório e, assim, continuar a árdua ascensão. No antepurgatório, ficam as almas dos excomungados (primeiro círculo) e daqueles que se arrependeram no último momento antes da morte (segundo círculo da montanha). No baixo purgatório, estão as almas que perverteram o amor (por orgulho, inveja e ira ou rancor), no médio purgatório as almas dos que não conseguiram amar (por preguiça ou indolência) e no alto purgatório, as almas que amaram em excesso (por avareza ou gastos excessivos, gula e luxúria).

Em *Purgatório* de Martínez, a protagonista e o pai, Doutor Dupuy, um personagem de grande importância na diegese, estariam no alto e baixo purgatório, respectivamente, tornando impossível a convivência entre os dois. O amor perverso e pervertido, o rancor e a ira do pai – personagem criado como porta voz do regime militar – afastam a filha que ama em excesso e estaria, no final do romance, no último círculo do purgatório, prestes a entrar no paraíso. Subversiva, no entanto, a possível entrada de Emilia no paraíso. Segundo relato do narrador homodiegético, uma barca conduzida pelo homem amado, Simón, aguarda Emilia em um rio quase seco, possivelmente o rio Raritan, que não permite navegação. Segundo a protagonista, o rio tornar-se-á largo para que possam – ela e o amado – navegar. A imagem desse rio está distante de lembrar o rio Letes, onde Dante encontra Beatriz e se banha para se purificar antes de entrar no paraíso.

A mobilidade de Emilia da Argentina aos Estados Unidos durante a diegese, passando pelo Brasil, Venezuela e México, assemelha-se ao percurso de uma “alma penada” em ascensão, rumo ao paraíso, que, em seu caso, resume-se a encontrar Simón, seu marido e amor de sua vida. A linha geográfica ascendente compõe, assim, um itinerário de sua trajetória. Quase ao final do romance, Martínez deixa clara sua intenção de relacionar os terraços do purgatório e a busca de Emilia por Simón, ao escrever:

quando saiu a procurá-lo não sabia que os terraços de seu purgatório seriam tantos, nem que quando chegasse a um deles teria um outro ainda mais acima, e mais outro [...] Emilia recebeu a carta da tia paterna que encontrara Simón em um teatro do Rio de Janeiro, carta que a fez decidir sair à sua procura e subir os sete terraços do seu purgatório amoroso. (Martínez, 2009: 209, 242)

Apesar do objetivo de nosso trabalho não ser uma leitura intertextual do romance de Martínez e do *Purgatório* de Dante, impossível ler o romance ou escrever sobre ele sem fazer referência ao poema italiano. Nosso trabalho caminha, no entanto, apenas paralelamente ao poema medieval, sem nos determos sobre ele. Voltamos com prioridade para a ideia de criação de imagens ficcionais enquanto imagens fotográficas, nas quais o tempo é suspenso e o presente se eterniza. Nosso objetivo não é tampouco falar sobre a grande metáfora do romance – a cartografia. “Os mapas são reproduções imperfeitas da realidade [...] os mapas são ficções mal redigidas, prosseguiu. Muita informação e pouca história” (Martínez 2009: 12). Temos consciência que a cartografia é apreendida pelo autor como a criação de um mundo semelhante ao universo ficcional – “me interessei pelo mundo dos cartógrafos, que se parece muito com o do romancista em seu afã em corrigir a realidade” (Martínez 2009: 69). Além disso, ao estar presente no texto em diversas ocasiões, os mapas são uma construção visual do mundo, um recorte de espaço e de tempo, também como a fotografia. Mas, neste trabalho, interessa-nos imagens “reais” ou ficcionais de “sobreviventes esgotados”, principalmente Emilia; a criação de imagens como fuga da realidade e como preservação do amor. Apresentamos modulações de visibilidade que ocorrem em várias cenas; articulações entre o visível, o não visível e o imaginado. Entre a imagem que fica e a aquela que desaparece, entre a memória e o esquecimento. A partir dessas experiências, pensamos em diferentes propostas para o existir entre – entre lugares, imagens e realidades, mergulhar na experiência purgatória, tão presente nas obras latino-americanas.

Para tanto, utilizaremos três recortes do romance nos quais a lembrança ou a projeção de imagens cria uma realidade paralela à realidade sensível que envolve a protagonista e o narrador. No primeiro, destacamos o início do texto, quando Emilia vê Simón no restaurante Trudy Tuesday em Nova Jersey, trinta anos depois de seu desaparecimento, em 1976; no segundo, o momento em que Emilia vê o marido, após torturado, ser arrastado para um dos carros dos militares em Huacra; no terceiro recorte, o narrador conversa com a protagonista no restaurante Toscana e, abandonando a realidade sensível, cinzenta e urbana, descreve a planície dos pampas de Buenos Aires, imagem projetada da memória. Esses três recortes demonstram uma ínfima parte da riqueza do romance de Martínez e de suas possíveis múltiplas leituras. Resta-nos, assim, limitar o escopo desse trabalho, para nos aventurarmos, no futuro, a leituras críticas de outro teor, que, paulatinamente, formariam um “mapa” mais abrangente do universo ficcional de Martínez.



Figura 1: Região entre as províncias de Tucumán e Catamarca, próximo de onde Simón desaparece no romance *Purgatório*. Foto de Autora, 2015.

IMAGEM, MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DE REALIDADES: O MEIO-DIA ETERNO

No romance de Martínez, diversas relações entre imagem, imaginário, memória, realidades e ficções são apresentadas. A protagonista e o narrador, em especial, relatam cenas entre um passado remoto, na Argentina, e um passado mais recente, em Nova Jersey. Entre seus relatos e cotidianos narrados, criam realidades repletas de projeções e lembranças, imagens que se sobrepõem entre seus imaginários sofridos e nostálgicos e sua vida atual. Imagens fugidias e imagens pregnantes ressignificam a vida nômade e exilada, construindo realidades ficcionais que a ajudam a seguir adiante. Lemos sobre a relação catastrófica entre Emilia e seu pai, Doutor Dupuy; sobre a preocupação de Emilia com sua mãe, Ethel, que está em um processo galopante de senilidade; sobre o encontro e casamento com Simón; sobre a captura do casal, determinada por Dupuy, e o desaparecimento do marido, subversivo de acordo com o pai de Emilia; sobre a infantilidade de sua irmã Chela; sobre as punições que são impostas à protagonista pelo pai, sendo uma delas prendê-la no armário de espelhos que ela tanto teme desde a infância, entre outros assuntos.

Acompanhar a história de Emilia, ou mesmo o desenrolar da ditadura na Argentina, é como abrir um grande álbum de fotografias. Entrar em contato com um passado misterioso repleto de cenas inacabadas, ausências profundas e perguntas silenciosas que trazem à tona imagens suspensas no tempo. Essa suspensão temporal é própria da memória, assim como é da fotografia. Dessa forma, a narrativa, enquanto um jogo entre imagens suspensas da memória, provoca uma experiência próxima à fotografia. A força da imagem fotográfica como representação ou produto da memória, seja

particular ou social, é discutida em escritos de Boris Kossoy, fotógrafo, teórico e historiador. Ele comenta, em entrevista, que

uma constatação é recorrente: fotografia e memória se confundem num único conceito e sentimento. As fotografias de anônimos que pesquisamos, ou que nos chegaram de nossos antepassados ou mesmo as nossas próprias imagens que guardamos de outras épocas, são vínculos de pertencimentos e ausências que povoam nosso imaginário; recordações e emoções nos voltam numa fração de segundo por meio das viagens da mente. (Kossoy: 2013)

Kossoy, aqui, fala da imagem material, fotográfica, pois a origem de muitas das lembranças se dá dessa forma. Outros autores ainda destacam relações entre memória e fotografia. Roland Barthes, escritor e semiólogo, em seu mergulho para entender o que mais o importava sobre a fotografia – “aquelas que existiam para ele” – formulou ideias a partir de seus movimentos pessoais que não existiriam sem a fotografia (1984: 19). Ou seja, da memória, de experiências, afetos e narrativas no seu mundo. Para este autor, a fotografia é apreendida como fenômeno da consciência: é a coisa em sua essência que importa. Na fotografia encontramos nossa realidade, nosso passado. É um atestado de que o que vemos realmente existiu, é um testemunho de fé. Susan Sontag, ensaísta americana que nos anos de 1970 publicou uma coletânea de artigos sobre o papel da fotografia como prática simbólica do cotidiano, também destaca a fotografia como testemunho, isto é, uma forma técnica de registro capaz de traduzir experiências em imagens (1994). Philippe Dubois, teórico das imagens técnicas, traz a fotografia como arte da memória: “em suma, é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (1984: 314). Essas afirmações, ainda que afinadas à ideia de suspensão ou congelamento de um tempo, apresentam outras nuances no processo entre imagens fotográficas, memória e tempos.

Voltando à questão da suspensão do tempo, uma das características essenciais da imagem fotográfica, destacamos também a ligação forte com o imaginário e com a tradução de experiências em imagens. Segundo Entler, o tempo é interrompido enquanto o enquadramento fica eternizado, em sua composição:

Enquanto o recorte espacial é claramente uma operação de seleção e transformação da realidade, o recorte temporal parece resultar num ato de anulação. [...] Essa pode ser uma maneira – duvidosa é certo – de explicar a diferença entre a fotografia e a realidade: trata-se de uma apropriação de um efeito espacial, eliminando-se o efeito temporal. (2004)

Entler ainda comenta que em um mundo acelerado como o atual, “a possibilidade de deter o olhar sobre uma imagem representa a chance de imprimir sobre ela uma certa dose de desejos e sentimentos, que ligará o sujeito à imagem de uma forma intensa e, talvez, definitiva” (Entler 2004). O autor defende que é a substituição de uma

velocidade, onde existe um espaço percorrido no tempo, pela densidade – uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço. Essa ideia de densidade está relacionada à proposta do tempo suspenso, intensificando a relação com o quadro da memória ou da fotografia, e com as próprias ideias apresentadas no romance.

Martínez, em uma das passagens em que discute imagem, projeção e cinema, apresenta o personagem Simón, em uma conversa com Emilia, descrevendo uma ideia muito peculiar e fotográfica sobre o tempo e o espaço. O personagem relata que, quando trabalhou em uma casa para pessoas idosas, conheceu um escritor que lhe falou sobre o *meio-dia eterno*. Esse escritor costumava desenhar uma circunferência, tocada por uma tangente. Afirmava que enquanto “a circunferência era o tempo, girando incessantemente, [...] o ponto de encontro com a tangente representava o presente imóvel” (Martínez 2009: 114). Presente imóvel, tempo suspenso, tempo anulado. Continua, afirmando que:

Nosso olhar tende a focar aquilo que se move, mas se fixássemos por um momento na contemplação do presente, o meio-dia seria eterno. A paisagem muda com a passagem das estações, dizia o escritor, mas a janela que recorta a paisagem é sempre a mesma. (Martínez 2009: 115)

Dessa forma, Simón passava a tarde olhando para o mesmo cenário, junto ao escritor, para que o tempo fosse interrompido, para que o dia não transcorresse. O tempo passava para os outros, para os dois era sempre meio-dia. Essa suspensão do tempo é possível ser percebida como uma das grandes ligações entre a fotografia e a memória neste romance. Além de indicar uma relação temporal tanto da fotografia quanto do imaginário, sempre imóvel e sempre presente, podemos pensar na própria estrutura da diegese. A narrativa é circular, fragmentada e instável e se fecha no final da quarta parte. O encontro de Emilia com Simón é o ponto de encontro entre a circunferência e a tangente. É onde o presente imóvel de Simón, de trinta anos atrás, interrompe o tempo contínuo de Emilia; portanto, a estrutura do romance assemelha-se ao desenho e à poética do meio-dia eterno.

Outra característica fotográfica, presente em *Purgatório*, refere-se à diferente demarcação de tempo e espaço entre duas realidades. Kossoy afirma que a fotografia é constituída de duas realidades: a primeira realidade é do momento da produção da imagem, e a segunda, do documento material. O historiador e crítico discute sobre as diferentes características de cada realidade, quando relacionadas.

A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto, independentemente da representação posto que o anterior e posterior a ela, como também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. (Kossoy 2000: 36)

Ou seja, a primeira realidade é da emanção, da potência de vir a ser imagem, potência de vir a ser memória. É parte do passado no mundo por onde o fotógrafo ou

a personagem – sujeitos da primeira realidade – transitam. Já a segunda realidade, apresentada por Kossoy, enfatiza a materialidade da fotografia:

É a realidade do *assunto representado*, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual essa imagem se encontra gravada. O *assunto representado* é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do *assunto selecionado no espaço e no tempo* (durante a primeira realidade). (2000: 37, ênfase do autor)

Essa é a realidade da materialidade, da exterioridade, do presente. É a realidade do leitor, absorto por uma imagem do outro, ou do personagem, absorto nas suas próprias imagens. Como já sugerido neste texto, podemos fazer uma relação entre a imagem fotográfica material – um fragmento do espaço e do tempo – e as imagens da memória, do imaginário. Estas são também fragmentos suspensos do passado, elas contêm em si histórias ocultas e internas, uma realidade interior abrangente e complexa, ligada à primeira realidade que as originou (Kossoy 2000: 36).

As duas realidades apresentadas (Fig. 2), apesar de serem desconstruídas do processo fotográfico, só existem quando juntas. Não existe a segunda realidade sem a primeira. Assim como a primeira realidade, sem a potência de virar imagem, é o contínuo comum.

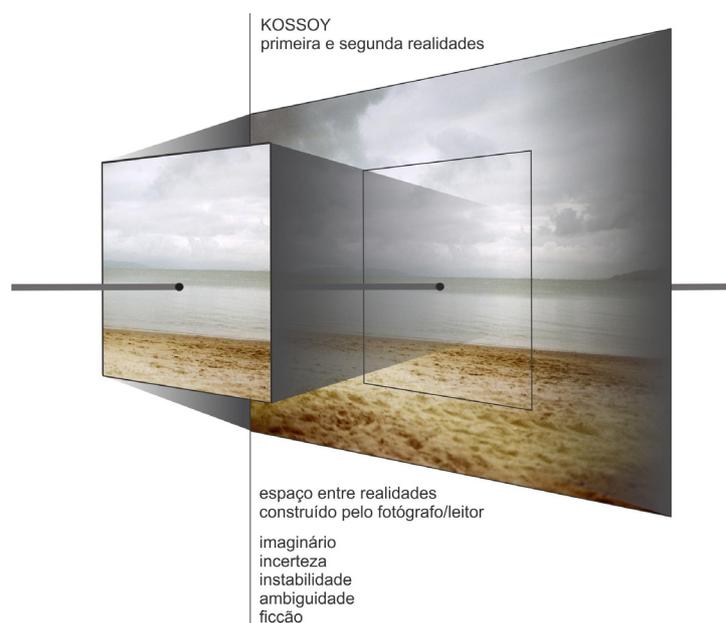


Figura 2 – Diagrama da primeira e segunda realidades.

O que mais importa, para a leitura de *Purgatório*, é o espaço entre essas realidades – o espaço-entre. É nesse espaço-entre que os sujeitos, envolvidos na produção

e leitura de imagens, encontram suas dinâmicas de instabilidades, ambiguidades, reflexos e incertezas. A dinâmica mais comum desse entre-espaço, no mundo das imagens fotográficas, é de perceber as duas realidades num processo de causa e efeito linear. A primeira realidade é a origem da segunda realidade – o mundo-aí é o espaço onde a fotografia é produzida. Já a segunda realidade leva à primeira realidade – a imagem que nos leva de volta ao mundo passado. Porém, essas dinâmicas podem ser mais cíclicas e intercasuais, quebrando o contínuo comum.

Nesse entre-lugar, por exemplo, a primeira realidade, causa da imagem, pode inverter sua dinâmica – e a imagem provocar a transformação de uma (outra) realidade primeira (ou seja, uma terceira realidade). A imagem se projeta na realidade. O passado se projeta no presente. A imagem vira realidade. É a possibilidade da construção de novas realidades, conforme a história, o imaginário e a imaginação de cada sujeito que habita o entre-lugar.

Em uma cena de *Purgatório*, Emilia coloca o retrato de Simón voltado para o espelho, criando uma realidade inexistente. Ao colocar o retrato virado, sempre que olha no espelho, vê Simón ao seu lado. Ela está entre as realidades da fotografia de Simón (de um tempo passado) e da presença imaginada (tempo presente). Aqui as relações de tempos, espaços e realidades é complexa, pois existe a primeira e a segunda realidade da fotografia de Simón – realizada em um outro momento passado, não comentado; essa mesma imagem de Simón é parte da primeira realidade da imagem no espelho junto com a Emilia – ou seja, uma imagem material tem sua realidade invertida ao virar parte da cena. “Ambos sabiam que as imagens, quando aparecem invertidas, prenunciam desgraça” (Martínez 2009: 48). Junto dela, Emilia e seu quarto são os elementos da primeira realidade que formam a imagem no espelho – imagem especular.

Outra imagem especular – com a qual podemos relacionar o jogo entre-realidades e imaginários – construída na narrativa está relacionada também ao casal. Simón fora apaixonado por uma outra Emilia que saiu de Buenos Aires e desapareceu de sua vida sem deixar rastros. Ele decide viajar até a cidade de Rawson, ao sul da Argentina, cidade natal da primeira Emilia; vagueia por cidades vizinhas, sempre à procura de alguém que tenha alguma informação sobre ela. Mas é como se ela nunca tivesse existido. Três anos depois, quando Simón já está conformado com o desaparecimento da antiga namorada e está junto da “nova” Emilia, eles saem de Buenos Aires, e Simón desaparece. Dessa vez é Emilia Dupuy que sai em sua jornada para encontrá-lo. Ou seja, a mesma relação do passado de Simón se repete, de modo inverso, com Emilia, pois nela é Simón quem desaparece sem deixar vestígios. Aqui, pessoas reais desaparecem de suas realidades, virando imagens nas lembranças de seus amados. É a experiência do desaparecimento da Emilia que saiu da primeira realidade de Simón, existindo somente na segunda realidade da memória. Depois a experiência invertida entre os personagens, é Simón que desaparece da primeira realidade de Emilia e só existe na segunda, por trinta anos.

Esses são dois exemplos de como “imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades” – e de ficções (Kossoy 2000: 147).

OUTRAS REALIDADES E FICÇÕES

A partir das propostas apresentadas – relações entre texto, imagens fotográficas, memória e imaginário; a suspensão do tempo e a densidade do espaço nas imagens físicas e mentais; enquadramento eterno do sol do meio-dia; realidades da fotografia (consequentemente do imaginário); dinâmicas do entre-realidades, provocadas pelos sujeitos; e a construção de novas realidades – recortamos três cenas-chave da narrativa de *Purgatório*, de Martínez, para um olhar mais perspicaz.

Cena I

Simón Cardoso estava morto fazia trinta anos quando Emilia Dupuy, sua esposa, encontrou-o na hora do almoço no salão reservado do Trudy Tuesday. Dois conhecidos conversavam com ele num dos boxes do fundo. Emilia pensou que tivesse entrado no lugar errado e seu primeiro impulso foi retroceder, afastar-se, voltar para a realidade de onde vinha. Perdeu a respiração, a garganta ficou seca, e teve de se apoiar no balcão do bar. Passara a vida toda a sua procura e imaginara a cena inúmeras vezes, mas, agora que ela acontecia, dava-se conta que não estava preparada. Os olhos encheram-se de lágrimas, queria gritar seu nome, correr até a mesa dele e abraçá-lo. Só reuniu forças, porém, para não desabar bem no meio do restaurante, chamando a atenção de todos, feito uma tonta. (Martínez 2009: 9)

Essa cena abre o romance de Martínez e já propõe uma realidade nova na vida de Emilia. Tanto que ela pensa em “retroceder, afastar-se, voltar para a realidade de onde vinha”. Na realidade que se abre, seu amado Simón, há décadas vivendo no imaginário de Emilia (segunda realidade) aparece em um restaurante (primeira realidade) do presente do romance. Esse detalhe já traz uma inversão da dinâmica mais comum (da primeira realidade como causa da segunda), apresentada acima, pois o imaginário da personagem constrói uma nova realidade. A projeção de Simón em um restaurante de Nova Jersey é uma combinação de uma imagem de um outro espaço e tempo, projetada no cotidiano atual da diegese. O fato de Simón estar com a mesma aparência de trinta anos antes, do momento que desapareceu, reforça a instabilidade na composição dessa nova realidade. O tempo passou para Emilia, porém ela conservou Simón no meio-dia eterno – um enquadramento fixo, denso, onde o tempo foi suspenso.

Para Jacques Aumont, as fotografias podem ser imagens “não-temporalizadas, que existem idênticas a si próprias no tempo” (Aumont 1993: 160). Simón, no Trudy

Tuesday, é uma imagem da memória de Emilia que não tem tempo, inserida numa realidade onde o tempo tem seu curso natural.

Cena II

Junto aos tapumes do posto policial, dois Ford Falcon verdes, com motores ligados, os aguardavam. Emilia foi colocada no que partiu primeiro, com um guarda em trajes civis. Os barrigudos enfiaram Simón aos socos e pontapés no banco traseiro do outro. O marido arrastava as pernas, moles e tortas. Foi a última imagem que Emilia teve dele, e futuramente sonharia muitas vezes com ela. Mas Simón nunca era Simón, mas outro homem qualquer com que ela havia cruzado naquele dia. Ou uma cidade que caía e se levantava. Ou a chama de uma vela. (Martínez 2009: 53)

Essa cena relata o momento no qual Simón é separado de Emilia. Essa realidade se fixa na memória de Emilia e a atormenta como realidade onírica, porém sempre incompleta – pois o Simón que é separado da protagonista nunca é ele nos sonhos dela. É a construção de novas realidades, provenientes da sobreposição de diversas imagens do imaginário da personagem. Na narrativa, o autor coloca que “toda vez que [Emilia] se distancia do presente, o tempo se preenche com imagens pela metade que precisam ser completadas, e esse fardo a enche de terror” (Martínez 2009: 111). Podemos pensar que, em seus sonhos, a imagem de Simón do passado é completada pelo seu imaginário cotidiano, do presente. Como também podemos supor que Simón, aos pouco, vai assumindo uma presença imagética no seu cotidiano e no seu presente, culminando na cena I, apresentada acima.

É importante observar que nos sonhos de Emilia, diversas imagens – segundas realidades – formam uma nova segunda realidade – compondo um mesmo enquadramento proveniente de diferentes tempos. São imagens do imaginário, criando novas imagens no imaginário, sobreposições de espaços e de tempos. Novamente, a densidade do enquadramento, de um espaço criado, composto por diferentes tempos condensados.

Cena III

Perguntei-lhe onde ela o havia procurado: cidades, praias, bares, hospitais. Ocorreu-me algo inexplicável enquanto ela respondia. Não tem a menor importância neste relato, mas se não registrá-lo aqui sentirei que nada do que se sucedeu naquela tarde foi real. E foi. Estávamos [narrador e protagonista] a poucas quadras da estação ferroviária. Chegava até nós, de tempos em tempos, a ventania provocada pelos trens. Olhei pela janela do restaurante e em vez das silhuetas acinzentadas dos edifícios em frente, a lojas de roupas baratas, a livraria da universidade e as agências dos grandes bancos que sempre tinham estado ali, vi a planície levemente ondulada dos pampas de Buenos Aires, com vacas que erguiam as cabeças para o céu e gemiam como se também fossem partir com o trem. Emilia falava sobre as praias brasileiras, as montanhas

venezuelanas, as barracas de camelôs existentes em torno do Zóloco, na cidade do México, mas a planície não saía daquele lugar errado. Admiti, então, que Simón poderia estar na porta do quarto de Emilia, na rua Quarta Norte. Admiti qualquer coisa que ela quisesse me contar. Se não acreditava nela, então por que a escutava? (Martínez 2009: 82)

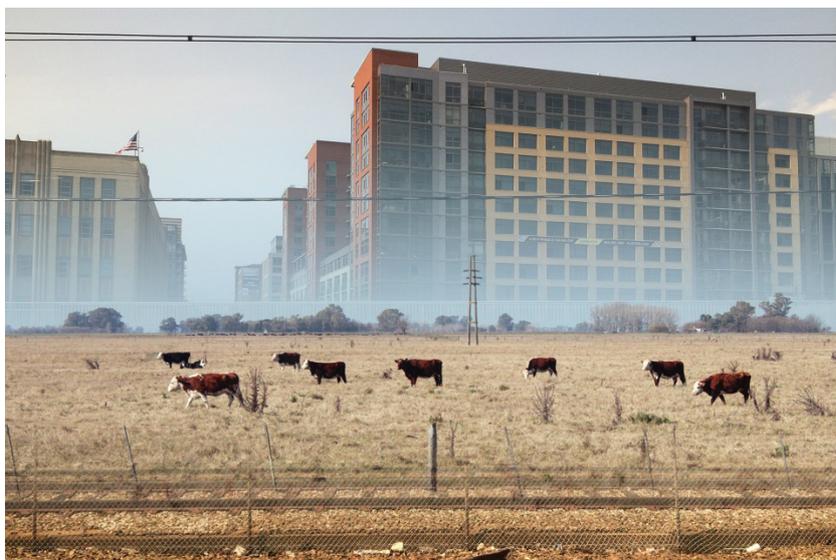


Figura 3: Montagem de duas imagens: uma da região de Nova Jersey, outra de uma planície na província de Buenos Aires. Fotos de Autora, 2016.

Nessa cena, o narrador homodiegético passa por uma experiência muito próxima à da primeira cena. Próxima, mas não igual. Enquanto Emilia, na primeira cena, realmente cria uma nova realidade (primeira realidade) com a projeção de Simón, aqui o narrador tem consciência que a sua visão é uma sobreposição de realidades. A imagem das planícies dos pampas de Buenos Aires, do imaginário do narrador, sobre a vista de Nova Jersey, cria uma realidade oscilante, da qual ele não consegue se livrar. Como ele mesmo coloca, “a planície não saía do lugar errado”. A experiência da sobreposição de realidades (segunda sobre a primeira) faz o escritor admitir a realidade construída por Emilia.

Curiosa a descrição do escritor quando ele comenta que precisa contar esse fato, da planície sobre a cena urbana, para que ele sinta que a tarde com Emilia foi real. Ele opta pela realidade mais subjetiva e imaginária para situar o que é real. Machado, ao discutir o papel do observador de imagens coloca que

o observador só não se dá conta dessa alucinação topográfica porque diante do quadro ou da foto ele penetra num espaço simbólico [...] É isso justamente o que nós chamamos de transferência de subjetividade: a supressão provisória

do nosso próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que dirige o nosso.
(Machado 1984: 95)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Purgatório*, de Martínez, as personagens constroem, transformam e subvertem a realidade para conseguir sobreviver àquilo que circunda seu olhar. Essas dinâmicas e articulações da realidade são necessárias para que a visão do purgatório vivido dê lugar à visão do paraíso almejado, não importa quão imaginário ele seja. Emilia, durante sua vida, vive um purgatório. Ainda menina, copia trechos do *Purgatório* de Dante; a prisão onde Emilia é jogada, ao sul de Tucumán, tem um formato piramidal, com um pé direito muito alto, lembrando assim a montanha cônica do purgatório. A falta de luminosidade a impede de ver. Não há indicação de reentrâncias ou saliências nas quais a protagonista possa se sustentar para escalar a parede interna. Mesmo se conseguisse, não há abertura evidente para que ela possa sair da opressora cela, porque, repetindo, a imagem criada pelo narrador, filtrada pela mente da protagonista, inviabiliza, pela falta de luz, uma percepção visual plena da realidade sensível.

A criação de novas realidades é um alento para a vida solitária de Emília. Interesou-nos, neste trabalho, sobremaneira as imagens “reais” ou ficcionais de “sobreviventes esgotados”, principalmente as imagens de Emilia que, há trinta anos, busca pelo seu amado. Interessou-nos também a criação de imagens como fuga da realidade e como preservação do amor – Emília novamente ilustra esses movimentos. Registramos modulações de visibilidade que ocorrem em várias cenas; articulações entre o visível, o não visível e o imaginado. Entre a imagem que fica e a aquela que desaparece, entre a memória e o esquecimento; o existir entre lugares, imagens e realidades. Enfim, tentamos mergulhar em uma experiência purgatória, tão presente e impactante nas obras latino-americanas.

OBRAS CITADAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

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

ENTLER, Ronaldo. “O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa”. *Studium* (Campinas), n. 12, 2004. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>>. Acesso em 26 jun. 2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

KOSSOY, Boris. Entrevista para o site OlhaVê, 2013. Disponível em <<http://olhave.com.br/blog/2013/10/boris-kossoy>>. Acesso em 25 jun. 2016.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Purgatório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PURGATÓRIO, BY TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: SUSPENSION OF TIME AND CONSTRUCTION OF REALITIES

ABSTRACT: This paper presents a reading of realities constructed by the narrator and the characters in scenes suspended in time in the novel *Purgatory* of Tomás Eloy Martínez, leading us to diverse dynamics between images; to articulations among the visible, the imaginary and the imagined; to the overlap of memory and everyday life. From these experiences, we think of different propositions to exist *between* - between worlds, realities, countries and times; experienced by the characters from the dictatorship in Argentina in the 1970s to calm New Jersey of the 2000s. In a pungent way, *Purgatory*, by Dante, and cartography, mark the fiction by Martínez, presenting possible flows for the existence of lost or missing people. We will make use of theoretical contribution of photography (Boris Kossoy and Ronaldo Entler, among others), to propose a dip in symbolic possibilities of images in narratives as an extra challenge for our reading of literature as photography.

KEYWORDS: Latin-American novel; Images; Photography.

Recebido em 30 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.