

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

ISSN 1678-2054

### **Literatura enquanto fotografia**



Volume 32

dezembro de 2016

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

### Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2015) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

#### Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sônia Pascolati

E-mail: [terraroja.uel@gmail.com](mailto:terraroja.uel@gmail.com)

ISSN 1678-2054

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....	-	5
MATERIALIDADE E MODERNIDADE NO LIVRO DO DESASSOSSEGO .....	-	8
<i>DIEGO GIMÉNEZ (UEL/CLP)</i>		
IMAGENS EM CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO OPERADOR: ENGANO OU REPRESENTAÇÃO? .....	-	21
<i>ANDREA QUILIAN DE VARGAS (UFSM) E ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH (UFSM)</i>		
INCIDÊNCIAS FOTOGRÁFICAS NA POESIA DE DRUMMOND.....	-	32
<i>THAYANE MORAIS SILVA (CEFET-MG) E LUIZ HENRIQUE CARVALHO PENIDO (UFMG)</i>		
A INTRÍNSECA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM EM “MINEIRINHO”, DE CLARICE LISPECTOR .....	-	43
<i>ADRIANA YOKOYAMA (UFSM) E ENÉIAS FARIAS TAVARES (UFSM)</i>		
MEMÓRIAS MONTADAS.....	-	56
<i>JULLIANY ALVES MUCURY (UNB) E SYLVIA HELENA CYNTRÃO (UNB)</i>		
A METRÓPOLE EM OBRAS: LITERATURA E FOTOGRAFIA NA FIGURAÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE MODERNA NO PERIODISMO DA BELLE ÉPOQUE TROPICAL .....	-	67
<i>MARCUS ROGÉRIO TAVARES SAMPAIO SALGADO (UFRJ)</i>		
PURGATÓRIO, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: SUSPENSÃO DO TEMPO E CONSTRUÇÃO DE REALIDADES.....	-	82
<i>ANUSCHKA R. LEMOS (UTFPR) E BRUNILDA REICHMANN (UNIANDRADE)</i>		
RETRATO DE UM INQUIETANTE VESTIDO: QUASE OBJETO? .....	-	95
<i>MARISA MARTINS GAMA-KHALIL (UFU/CNPq)</i>		

O VERME E O JARDIM: POESIA E FOTOGRAFIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ADÉLIA PRADO ..... - 106

*AULUS MANDAGARÁ MARTINS (UFPEL)*

CRÍTICA LITERÁRIA: ALGUMAS REFLEXÕES INTEMPESTIVAS..... - 115

*PAULO FRANCHETTI (UNICAMP)*

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### APRESENTAÇÃO

A arte literária tem a palavra como seu principal suporte. Se a imagem, pela arquitetura, pela escultura, pela pintura ou pela fotografia, busca significar muito mais do que a palavra, a literatura não seria capaz de agir também como se fosse uma arte visual? Em carta a Paul Kellogg em 1922, o renomado fotógrafo Lewis Hine disse: “If I could tell the story in words, I wouldn’t need to lug around a camera” (Se eu pudesse contar uma história em palavras, não precisaria carregar uma câmera”). É suficiente uma imagem se a palavra pode dizer o que vai dentro de nós?

Assim, tanto a descrição daquilo que foi, na esteira de Barthes, quanto narrativa do como foi, a literatura registra, no sentido mais estreito da memória, as diferentes proposições íntimas e as percepções espaciais de modo a matizar a visão de personagens e escritores. Sobem à luz, fundamento da escrita fotográfica, autores que souberam com destreza, leveza e sinestesia, marcar em nós esses instantes da memória, quando a literatura se faz enquanto fotografia.

Nesse sentido, esse volume busca problematizar o *punctum* barthesiano como a maneira escolhida para singularizar, pela palavra, a reprodução do que se viu, do que foi e do que se percebeu. Quer-se assim provocar os estudiosos a pensar o texto literário matizado pelo espinho que faz o leitor perceber mais do que está, mais do que se disse, mais do que se quis, mais do que foi.

Os nove artigos publicados nesse volume estabelecem alguns parâmetros interessantes a partir da fotografia: a medialidade fotográfica do jornal, a construção da memória a partir do *medium* fotográfico, o escritor como observador presente — tudo (d)escrito por quem esteve lá. Aqui e ali, aparecem tangências com a questão da imagem estática e aquela em movimento, especialmente a partir do cinema.

Em termos de referenciais teóricos, além de Roland Barthes, foram trazidos à baila autores consagrados na área, principalmente Walter Benjamin, Phillippe Du-bois, Paul Ricoeur e Susan Sontag. Os textos visitados criticamente estão marcados pela contemporaneidade: Isabel Allende, Carlos Drummond de Andrade, Clari-

ce Lispector, Tomás Eloy Martínez, Fernando Pessoa, Luigi Pirandello, Adélia Prado e José J. Veiga.

O primeiro artigo, “Materialidade e modernidade no Livro do Desassossego”, assinado por Diego Giménez, propõe uma visita à Lisboa moderna vivida por Pessoa em paralelo àquela Paris baudelairiana, descrita por Benjamin. O escritor, estrangeiro em sua terra, é o fotógrafo que enquadra, aliena-se, e na fotografia (ou no texto) se revela “ferido” (na tradição do *punctum*) pelo momento e pelo espaço em que vive. A massa mecânica da modernidade se revela, muito *à propos*, carente do campo faltante ou, reversamente, enquanto campo invadido pela organicidade técnica do enquadramento.

A seguir, Andrea Quilian de Vargas e Rosani Úrsula Ketzner Umbach, em “Imagens em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: engano ou representação?”, colocam em tela a dúvida articulada por Pirandello diante do ato representacional. Desconfiado, Serafino Gubbio quer encontrar na materialidade da representação, logo autoral, uma saída para a evanescência da imagem em movimento; era ele um operador que nada criava, nada “operava”. A subjetividade da representação é anulada pela mecânica moderna, repleta de ruídos, movimentos, partes, que afasta o homem de sua própria realidade, aquela do conhecimento e da certeza de sua existência.

O terceiro texto, “Incidências fotográficas na poesia de Drummond” de Thayane Morais Silva e Luiz Henrique Carvalho Penido, pode ser lido em tangência com o texto de Aulus Martins mais adiante. A partir de Susan Sontag e sua percepção sobre a visão pura como própria das linguagens poética e fotográfica, metonímia e metáfora são perseguidas em dois poemas de Drummond como instrumentos fotográficos. Fundados em Todorov, os autores argumentam, a meu ver, que o poema é a materialidade da representação daquilo que é ou estava ali. “Retrato de família” e “Evocação mariana” se mostram assim artefatos da memória, re-presentação em *punctum*.

Adriana Yokoyama e Enéias Farias Tavares discutem “A intrínseca relação entre texto e imagem em ‘Mineirinho’, de Clarice Lispector”, a partir da morte de Mineirinho e da foto impressa em jornais da época. Memória e cognição se tornam mecanismos de apropriação e regurgitação (provocada pelo horror) na linguagem literária da crônica clariceana. Mais que o *studium* do fato e da foto, revela a crônica o processo do *punctum*, a dor revelada pela reflexão sobre o Estado e a sociedade.

“Memórias montadas” é uma leitura de *Retrato em Sépia*, de Isabel Allende, realizada por Julliany Alves Mucury e Sílvia Helena Cyntrão. O foco é a memória enquanto processo de montagem daquilo que se lembra e que se evita lembrar. A fidelidade ao ocorrido passa pelo ângulo do que se quer e do que o outro permite que seja. A relação com o outro admite as possibilidades viáveis, descartando-se aquilo que é preciso ou é necessário esquecer. A realidade torna-se assim resultado da permissão social ou de sua admitida verossimilhança.

A seguir, há o artigo escrito por Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado, “A metrópole em obras: literatura e fotografia na figuração da imagem da cidade mo-

derna no periodismo da *belle époque tropical*”, interessante recorte do assunto. O cartão postal como memória e propaganda, durante a *belle époque*, reproduz a ideia da novidade do olhar, tanto pelo deleite do olhar quanto pelo narcisismo do testemunho da modernização urbana do Rio de Janeiro nas crônicas presentes na revista *Kosmos*.

Anuschka R. Lemas e Brunilda Reichman, no artigo “Purgatório, de Tomás Eloy Martínez: suspensão do tempo e construção de realidades”, realçam as cenas narradas como imagens fotográficas, com a suspensão do tempo e a “eternização” do presente. O que foi se mantém vivo pela memória e pela seletividade do esquecimento, em diálogo com o texto de Mucury e Cyntrão. A realidade imaginada, ou projeção, se mostra em mescla com a lembrança e o tempo presente. Com base em Boris Kossoy, fica nítida a relação entre passado fotografado e a emoção despertada pela memória.

A rostificação de objetos, enquanto processo do *studium*, chama a atenção do leitor na obra de José J. Veiga, *Objetos turbulentos*, estudada por Marisa Martins Gama-Khalil, em “Retrato de um inquietante vestido: quase objeto?”. Em insólitas situações, os objetos acabam alçados, pelo ângulo fantástico, à condição destacada nos contos de Veiga, especialmente em “Vestido de fustão”, revelando aquilo que são, enquanto “verdadeira alma”. A condição do espelho, processo de revelação, em jogo de imagem e realidade, se apresenta essencial para a própria construção do conto.

Finalmente, Aulus Martins lê poemas em “O verme e o jardim: poesia e fotografia em Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado”. A fotografia está ausente em termos físicos, mas presente nos poemas, em sua contextualização. Complementares, poema e fotografia atuam e reagem entre si enquanto liguagens. Em apropriação do objeto fotográfico, o poema é a realização do *studium* e do *punctum* barthesianos, em visitas ao “inconsciente ótico”, o olhar incapaz de captar aquilo que o inconsciente percebe e apreende.

No debate acerca das relações interartes, especialmente aquelas entre fotografia e literatura, mais do que a simples descrição de espaços, a literatura enquanto fotografia elabora percepções e perspectivas a engendrar permissões sociais, reflexões políticas e a visita da memória. Tomara que a leitura dos textos provoque novas e inovadoras reflexões sobre esse tema.

Na seção “Vária”, temos a honra de publicar texto de Paulo Franchetti, uma provocação da crítica literária, enquanto função, audiência e local de produção. Foi apresentado em 2015, em ciclo de palestras na ABL.

Boa leitura,

Alamir Aquino Corrêa

(responsável pelo volume)

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### MATERIALIDADE E MODERNIDADE NO LIVRO DO DESASSOSSEGO

Diego Giménez<sup>1</sup> (UEL / CLP)

RESUMO: No presente artigo pretendemos pôr em paralelo as teses de Walter Benjamin sobre a escrita na modernidade a partir do texto “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”, onde se faz referência à fotografia e outros meios de produção modernos, com a prosa do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Lisboa, cidade moderna como foi a Paris de Baudelaire, participou dos mesmos elementos de modernidade como qualquer das capitais europeias.

PALAVRAS-CHAVE: *Livro do Desassossego*; Modernidade; Prosa em Miniatura; Prosa poética; Lisboa.

#### INTRODUÇÃO

No livro *Miniature Metropolis*<sup>2</sup> (2015), o especialista Andreas Huyssen utiliza o termo “miniatura” para nomear o processo de urbanização da literatura moderna caracterizado pela “forma pequena, que parece ter sido favorecida pelos leitores e espectadores urbanos que procuravam estímulos e um consumo rápido de acordo com a velocidade acelerada da vida moderna” (2015: 21-22). A expressão, como o autor refere, foi cunhada em 1935 por Walter Benjamin, no texto “Paris, the Capital of the Nineteenth Century” (2006: 30-31), que a usa para falar das galerias comerciais ao citar uma guia ilustrada de Paris:

Essas galerias, uma recente invenção do luxo industrial, têm tetos de vidro e corredores de mármore, passando por blocos completos de prédios, cujos proprietários se reuniram para tais especulações. Alinhadas a ambos lados dos

---

<sup>1</sup> <http://lattes.cnpq.br/5256384887401634> - [dgimenezdm@gmail.com](mailto:dgimenezdm@gmail.com)

<sup>2</sup> Small form, which seemed to be favored by urban readers and spectators who looked for stimulation and quick consumption in line with the accelerated speed of modern life.



corredores, cuja iluminação vem do alto, exibem-se as lojas mais elegantes, de modo tal que a passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.<sup>3</sup>

Para o alemão, a experiência urbana aflora como novidade na época do fetichismo capital e mercantil. Benjamin pensa a emergência do ferro na arquitetura da modernidade estabelecendo paralelismos, por um lado, com o declive do panorama após a aparição da fotografia, que leva à extinção do pintor de miniaturas não só por questões econômicas, mas também técnicas, relacionadas ao tempo de exposição; por outro lado, com o *flâneur* na conceptualização de Baudelaire:

Com Baudelaire, Paris se torna, pela primeira vez, sujeito de poesia lírica. Esta poesia não é um hino à pátria; o olhar do alegorista, ao cair sobre a cidade, é o de um homem alienado. É o olhar do *flâneur*, cujo modo de vida ainda oculta, sob um ar mitigador, a iminente desolação do habitante da grande cidade. O *flâneur* ainda encontra-se no umbral da metrópole e da classe média (Benjamin 2006: 40).<sup>4</sup>

Se com Baudelaire Paris se torna sujeito de poesia lírica, com o *Livro do Desassossego* o faz Lisboa, que já tinha sido sujeito lírico por meio de Cesário Verde. Em uma monografia recente sobre o *Livro do Desassossego* publicado na revista *Abriu* da Universidade de Barcelona, o especialista e editor Jerónimo Pizarro escreveu sobre essa relação no texto “Narciso ciego, iluminado por Lisboa (De Cesário Verde a Fernando Pessoa)” (2016). No artigo, Pizarro fala das duas fases da escrita do *Livro* e sustenta que aquilo que supõe uma diferença da segunda em relação à primeira é o descobrimento de Lisboa como centro geográfico da narrativa da obra, usando a tradução de Antonio Saéz Delgado para a espanhola *Pre-textos* (2015):

Em síntese, Lisboa é a localização chave do *Livro*; é um mirador desde onde vê o mundo (“El Ganges pasa también por la Rua dos Douradores”; 2014: 215); é uma harmonia entre o natural e o artificial; é o cenário de uma epopeia sem grandes fatos, ou ainda sem fatos; é a cidade e o campo, pois as praças parecem claros de sol na floresta de casas de variadas cores; é uma certa luz, uma série de sonidos, determinados cheiros e, afinal, todo um microcosmos que lhe faltava ao *Livro* na sua primeira fase. É assim como os sonhos do solitário Guedes vão-se transformando nos devaneios do solitário Soares, e os devaneios daquele deixam de ser vagos, etéreos, «irreais». Lisboa é como um polo a terra. É um «biombo blanco en el que la realidad proyecta los colores y luz en vez de

3 These arcades, a recent invention -of industrial luxury, are glass-roofed, marble-paneled corridors extending through whole blocks of buildings, whose owners have joined together for such enterprises. Lining both sides of these corridors, which get their light from above, are the most elegant shops, so that the passage is a city, a world in miniature.

4 For the first time, with Baudelaire, Paris becomes the subject of lyric poetry. This poetry is no hymn to the homeland; rather, the gaze of the allegorist, as it falls on the city, is the gaze of the alienated man. It is the gaze of the *flâneur*, whose way of life still conceals behind a mitigating nimbus the coming desolation of the big-city dweller. The *flâneur* still stands on the threshold -of the metropolis as of the middle class.

sombras» (2014: 317), um biombo que, quando se retira, como um nevoeiro leve e matutino, deixa ver peixeiras (as varinas de Cesário!), pandeiros, vendedoras, leiteiros, polícias... Lisboa é aquele murro de Realidade, de Vida que lhe faltava ao primeiro *Livro*. (Pizarro 2016: 45)<sup>5</sup>

O texto de Pizarro enfatiza o descobrimento de Lisboa como enclave onde se situa a narrativa de Pessoa na fase soaresiana, em detrimento da fase mais decadentista e obscura de Vicente Guedes. Ainda assim, a escrita do *Livro* não é um exercício de clareza onde uma etapa se explica como superação da outra. Não sabemos se Lisboa é um golpe de Realidade que projeta luz e cores em vez de sombras, como manifesta o especialista, ou antes um golpe de estranhamento perante a realidade da urbe moderna: “Vivem sombras que me cercam — só sombras, filhas dos móveis hirtos e da luz que me acompanha. Elas me rondam, aqui ao sol, mas são gente. E são sombras, sombras...” (Pessoa 2011: 116). O texto está datado em 1930 e relata esse estranhamento “na futilidade fluida da vida! Na grande praça ao centro da cidade” (Pessoa 2011: 116). Mesmo constatando que, na segunda fase da obra, a cidade cobra maior peso, essa fase ainda compartilha elementos do decadentismo e do pós-simbolismo. Aquilo que é interessante remarcar é a relação que há entre esse trânsito entre os Grandes Trechos decadentistas de Guedes aos textos sensacionistas de Soares, e em que essa leitura de Lisboa é pertinente, com a prosa em miniatura associada aos meios de produção de uma cidade moderna.

Não é um problema pôr em paralelo as descrições de Benjamin sobre o *flâneur* com a grande maioria de trechos do *Livro do Desassossego*: “Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta. Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato” (Pessoa 2011: 116), por citar um deles. Esse ser estrangeiro, estar só no mundo, isolado, pode enquadrar-se na estética do estranhamento moderno em que o sujeito, alienado, numa cidade estranha, deambula e devaneia à procura de sentido “num tempo em que a maioria dos jovens haviam perdido a crença em Deus” (Pessoa 2011: 49). A Lisboa de Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* apresenta os mesmos elementos característicos da modernidade, contrariamente à ideia de que Portugal entrou tardiamente nesse período, e que encontramos na Paris de Baudelaire, na Berlim de Brecht, na Praga de Kafka, e tantas outras cidades associadas ao modernismo europeu, como Milão ou Barcelona.

---

5 En síntesis, Lisboa es la ubicación clave del *Libro*; es un mirador desde donde ve el mundo (“El Ganges pasa también por la Rua dos Douradores”; 2014: 215); es una armonía entre lo natural y lo artificial; es el escenario de una epopeya sin grandes hechos, o incluso sin hechos; es la ciudad y el campo, pues las plazoletas semejan claros de sol en el bosque de casas de variadísimos colores; es una cierta luz, una serie de sonidos, determinados olores y, en fin, todo un microcosmos que le faltaba al *Libro* en su primera fase. Es así como las ensoñaciones del solitario Guedes se van transformando en los devaneos del solitario Soares, y los devaneos de ese dejan de ser vagos, etéreos, «irreales». Lisboa es como un polo a tierra. Es un «biombo blanco en el que la realidad proyecta los colores y luz en vez de sombras» (2014: 317), un biombo que, cuando se retira, como una niebla ligera y matutina, deja ver pescaderas (¡las *varinas* de Cesário!), panaderos, vendedoras, lecheros, policías... Lisboa es ese golpe de Realidad, de Vida que le faltaba al primer *Libro*.

Que pode dizer a escrita pessoana e sua materialidade sobre a rede de significação desse período? Como se inscreve a obra dentro do panorama europeu? A projeção da obra na filosofia e na crítica acompanha a história do pensamento contemporâneo (e do pensamento do contemporâneo). É nesse sentido que Alain Badiou, no quarto capítulo do *Pequeno Manual de Inestética* (2002), afirma que uma tarefa filosófica hoje é sermos contemporâneos de Fernando Pessoa, na medida em que a filosofia não está hoje à altura do pensamento do escritor português. Historiadores, filólogos, sociólogos, filósofos e humanistas em geral trabalham com os documentos e com a sua estabilidade como fonte de transmissão de conhecimento. Manuel Portela (2013) comenta que a estabilidade textual não implica uma fechadura do sentido, já que os processos históricos inscrevem sua própria historicidade nos processos de leitura e, por isso, estão constantemente abrindo novos sentidos. De forma paralela, aponta Alamir Corrêa (2016): “o livro, enquanto coisa ou objeto, também é capaz de dizer algo ou, melhor, também diz algo”. Dessa forma, um dos prismas pelos quais podemos ler o *Livro do Desassossego* é por meio de sua configuração material no contexto moderno. Os trechos estão relacionados a uma prosa em miniatura e ao fetichismo capitalista pela mercadoria, que começa a alienar os habitantes das metrópoles. Pessoa foi um espectador de primeira linha dessa transformação ao trabalhar numa casa comercial. Mas vamos tentar ir por partes.

#### **LISBOA, CAPITAL DA MODERNIDADE**

O *Livro do Desassossego* nasce após o colapso da Monarquia Constitucional e pouco depois da implantação da República (1910) nos alvares da Grande Guerra. Ao cenário de crise social, política e econômica de finais de século, acrescentou-se a ruptura de Europa pelo conflito bélico com profundas consequências sociais e econômicas. Os textos pessoanos estão em relação com uma época em que a crise de sentido, cujo momento de erupção emerge com as filosofias da suspeita (Nietzsche, Freud, Marx), categorizadas por Ricoeur (1970:33), começa a sentir-se de forma especial e após o esgotamento da razão que chega ao seu zênite com Hegel.

O Ocidente abre-se a uma crise de sentido em que as certezas, em praticamente todos os campos do saber, desfocam-se e em que o sujeito se desloca do centro do discurso para partilhar protagonismo com forças até então desconhecidas (ideologia, inconsciente, capital). A obra de Pessoa inscreve-se nesse marco onde podemos compreendê-la, segundo as primeiras leituras críticas da obra, como uma tentativa de resposta à morte de Deus e ao deslocamento do sujeito urbano do centro de qualquer explicação.

Vamos tentar, em primeiro lugar, situar brevemente Lisboa no discurso da modernidade. Segundo o caminho de Benjamin, e se tomarmos um exemplo da arquitetura moderna em Portugal, poderíamos nos centrar no Elevador de Santa Justa, no Carmo, construído entre os séculos XIX e XX. Os inquéritos para o projeto de locomoção da zona começaram em 1874. Em 1882, deu-se licença ao arquiteto Raul Mesnier du

Ponsard para explorar e construir planos inclinados em Lisboa. A escritura de concessão para a construção do elevador ao arquiteto data do 17 de março do 1900, tal e como consta no Arquivo Municipal de Lisboa, ainda que a licença provisória tenha sido concedida um ano antes. Da mesma forma que, como relata Alan Pauls no *El factor Borges*, o escritor argentino mudou a data do seu nascimento para devir um autor do século XX (PAULS, 2004: 11), o Elevador de Santa Justa nasceu municipalmente no século XX, feito do mesmo ferro que se podia encontrar nas galerias de Paris.

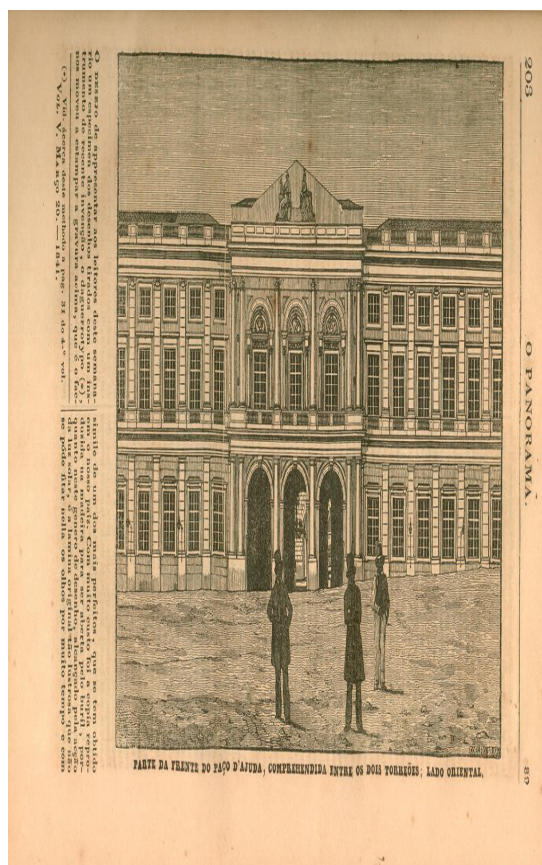
“O que no Elevador de Santa Justa é universal é a mecânica facilitando o mundo” (2011: 160), escreve Pessoa no *Livro do Desassossego* e, na imagem que vemos a seguir, assistimos a uma cena da vida urbana no centro de Lisboa, com o Elevador ao fundo da fotografia, uma torre da modernidade feita para facilitar a vida dos lisboetas. Podemos imaginar Soares deambulando pela cidade estranha “tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual” (Pessoa 2011: 491).



Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção Joshua Benoliel, PT/AMLSB/JBN/000273. Março de 1904. Elevador de Santa Justa. <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt>. A reprodução não pode ser utilizada sem autorização expressa do Arquivo Municipal de Lisboa.

A primeira fotografia datada em Portugal é de 1841, do Palácio da Ajuda, e foi publicada no jornal literário *O Panorama*, no número 243, de 25 de dezembro,<sup>6</sup> dois anos depois do anúncio da invenção do daguerreótipo pelo francês Louis-Jacques Daguerre. Acompanha a imagem reproduzida no jornal um texto que apresenta a novidade com uma espécie de desenho feita por um instrumento recentemente inventado, o daguerreótipo:

O habitante da cidade, cuja supremacia política sobre as províncias é testemunhada muitas vezes no curso do século, tenta trazer o campo à cidade. Nos panoramas, a cidade abre-se, transformando-se em paisagem, como fará mais tarde, e de forma mais sutil, para os *flâneurs*. Daguerre é estudante do pintor de panoramas Prévost, cujo estabelecimento encontra-se no Passeio dos Panoramas. [...] Em 1839 o Panorammas de Daguerre incendia-se. No mesmo ano, anuncia a invenção do daguerreótipo. (Benjamin 2006: 34)<sup>7</sup>



Página 89 do jornal *O Panorama*, n. 243.

<sup>6</sup> Disponível na Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

<sup>7</sup> The city dweller, whose political supremacy over the provinces is attested many times in the course of the century, attempts to bring the countryside into town. In the panoramas, the city opens out, becoming landscape-as it will do later, in subtler fashion, for the *flâneurs*. Daguerre is a student of the panorama painter Prévost, whose establishment is located in the Passage des Panoramas. Description of the panoramas of Prévost and Daguerre. In 1839 Daguerre's panorama burns down. In the same year, he announces the invention of the daguerreotype.

F. Raposo, que assina o artigo, dá conta das dificuldades de passar a fotografia numa madeira para poder ser manipulada no buril e depois reproduzida no jornal. Logo, descreve para os leitores os pormenores da imagem que podiam suscitar certas dúvidas, como o enquadramento do Palácio e as figuras que aparecem obscurecidas por estarem à contraluz, e termina falando da história do palácio.

A tecnologia e a consequente popularização da fotografia em detrimento do panorama, como analisou Benjamin (2006: 32), anunciando uma convulsão na relação da arte com a tecnologia, levaram a imagem de clientes individuais ao vulgo. Esse processo teve seu paralelismo na produção literária mediante o folhetim:

Um início é a arquitetura como construção da engenheira. Logo vem a reprodução da natureza como fotografia. A criação da fantasia prepara-se para tornar-se prática como arte comercial. A literatura se submete à montagem no folhetim. Todos estes produtos estão prontos para entrar no mercado como mercadorias. Mas permanecem no limiar. Desta época derivam as galerias e os interiores, os salões de exposições e os panoramas. São resíduos de um mundo sonhado. (Benjamin 2006: 45)<sup>8</sup>

Se aplicarmos esse paradigma à escrita no *Livro do Desassossego*, temos que ter em conta dois pontos importantes: (i) os trechos da segunda fase de escrita do livro e (ii) os trechos publicados em revistas pelo escritor. Não vamos entrar no conteúdo do livro, só citar uma publicação recente, *Un Unwritten Novel*, de Cousineau (2013), que analisa a obra de Pessoa nos seus temas mais importantes. Para já vamos nos centrar, em primeiro lugar, nos fragmentos em que Pessoa fala diretamente sobre fotografia e, em segundo lugar, na materialidade dos textos, para comprovar se estes se enquadram ou não no campo de escrita descrito por Benjamin e explorado por Huyssen.

## **MATERIALIDADE DO DESASSOSSEGO**

A textualidade inscreve a sua própria historicidade no processo de produção, reprodução e releitura. Os primeiros fragmentos do *Livro do Desassossego* foram escritos pouco depois da revolução do 5 de outubro e antes da Grande Guerra. A escrita do livro apresenta duas fases de escrita, a primeira de 1913 a 1920, e a segunda, de 1929 a 1934. Pode-se dizer que a escrita do *Livro do Desassossego* se articula desde o início da Primeira República Portuguesa e termina no Estado Novo. Em poucos anos, Portugal viveu uma série de conflitos políticos num clima de muita incerteza social. Antes, ano-

---

<sup>8</sup>A start is made with architecture as engineered construction. Then comes the reproduction of nature as photography. The creation of fantasy prepares to become practical as commercial art. Literature submits to montage in the feuilleton. All these products are on the point of entering the market as commodities. But they linger on the threshold. From this epoch derive the arcades and *intérieurs*, the exhibition halls and panoramas. They are residues of a dream world.

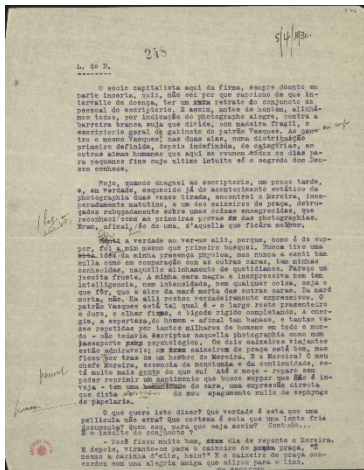
tamos que íamos nos centrar na segunda fase de escrita do livro. Os trechos da primeira fase, como temos dito, associados a Vicente Guedes no projeto inicial da obra, apresenta no corpus os Grandes Trechos, relacionados mais com o simbolismo e a uma etapa mais decadentista que não corresponde ao estilo sensacionista de Bernardo Soares, cuja prosa Pessoa quis primar e soma 70% do corpus aproximadamente.

A maior parte dos textos da fase soaresiana apresenta uma estrutura que dificilmente poderíamos chamar de fragmentária, se temos em conta que são trechos acabados, que contêm, aparentemente, princípio, meio e fim. É em base a esses documentos que especialistas, como Fernando Cabral Martins, afirmam que se trata de poemas em prosa completos:

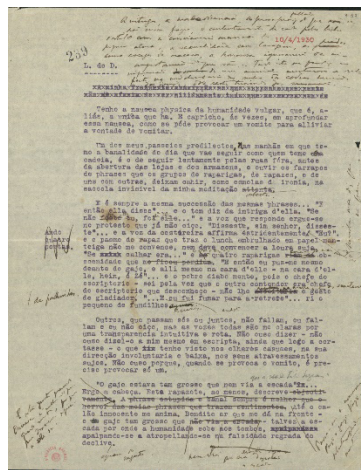
De que modo podemos chamar “fragmentos” aos textos que compõem o *Livro do Desassossego*? Um fragmento é, em princípio, o produto de uma fragmentação, aquilo que é incompleto ou, de algum modo, inacabado. Mas não é pouco contraditório e desarmante notar que muitos dos “fragmentos” que Pessoa deixou para o *Livro do Desassossego* são, de facto, poemas em prosa completos. Não há neles nada de fragmentário, embora não tenham lugar relativo, e estejam num magma textual. (Martins 2000: 220)

Em “The Fragmentary Kinetics of Writing in the *Book of Disquiet*” (2016), junto ao professor Manuel Portela, propusemos uma tipologia de fragmentos: o fragmento como uma peça de papel; o fragmento como uma peça de escrita; o fragmento como uma peça de escrita suscetível de pertencer a uma unidade maior e o fragmento como gênero em si (Portela & Giménez 2016: 67-68). A temporalidade da inscrição produz uma coerência semântica e material que provém de sua existência num determinado momento. Não obstante, a inscrição, na medida em que é do instante, se caracteriza por uma abertura que impossibilita um nexos forte de narração entre os diferentes fragmentos (Portela & Giménez, 2016: 69). As peças textuais do livro, como unidade, podem ser chamadas como fragmentos na medida em que são expressões de um modo de escrita modernista como uma forma de escrita do ato de escrever e uma forma de escrita da consciência do eu, ou da consciência dos eu, relacionados a determinados meios de produção, e também como uma série de escritos de uma escrita maior cuja completude ou organicidade permanece no *work in progress*.

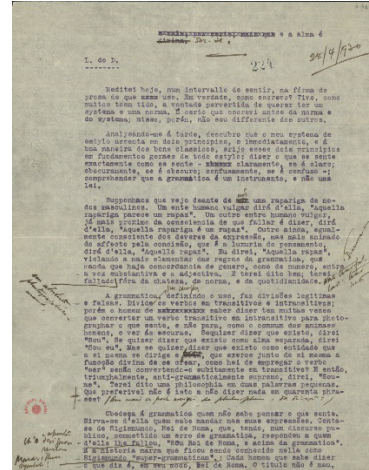
Aquilo que queríamos, neste artigo, é salientar a forma material desses trechos na sua relação com os meios de produção modernos. 65% do corpus estão datilografados, e grande parte desses textos está inscrita numa folha, fato que nos leva a afirmar que a prosa dessa segunda fase se enquadra com o termo literatura em miniatura, em que a escrita concentrada se centra numa determinada autoconsciência do mesmo ato de escrita e em que são criados novos imaginários de tempo e espaço relacionados ao estranhamento da vida na metrópole. Há um paralelismo entre o meio de produção textual, veiculado na prosa curta, e a inscrição de um tempo de escrita que dificulta a inclusão de um princípio de identidade e de continuidade, ou núcleo narrativo intertextual, entre as diferentes partes desse todo que o livro nunca foi da mão de Fernando Pessoa. Por exemplo:



BNP, 3-66r



BNP, 3-58r



BNP, 3-42r

Os fragmentos não foram escolhidos ao acaso; são três exemplos de textos em que, por um lado, a escrita pessoal segue os parâmetros da prosa curta, sem fendas (isto é, com aparente princípio, meio e fim), e por outro lado, são textos em que o escritor faz referência direta à fotografia. O interesse contemporâneo pelo objeto começa no modernismo, “Cada época, de fato, não só sonha a que segue, mas, ao sonhar, precipita seu despertar” (Benjamin 2006: 45)<sup>9</sup>. Nesse sentido, Corrêa (2016) argumenta:

Essa noção da materialidade do meio, resultante talvez do conflito que tem pautado a contemporaneidade perdida entre o passado de louvor à natureza e o projeto de libertação pela técnica/tecnologia, é provavelmente a mola propulsora do interesse continuado contemporâneo pela coisa, pelo objeto, por sua construção e percepção. [...] As novas condições fazem surgir estruturas frágeis e ao mesmo tempo norteadoras de outras e renovadas estruturas, também frágeis e também norteadoras. Subtraiu-se a relação causal entre produção e recepção para uma relação de esvaziamento do valor autorizante em ambas as pontas da equação em face das condições proporcionadas pelo meio (*medium*) em que a obra é construída e percebida.

No total do corpus do livro, há 8 testemunhos em que se cita a fotografia: 1-58<sup>r</sup>, 3-19<sup>r</sup>-20<sup>r</sup>, 3-42<sup>r</sup>, 3-57<sup>r</sup>, 3-66<sup>r</sup>, 7-35-36-37 e 9-49. A utilização da fotografia nos textos serve em muitos casos ao escritor como metáfora de descrição realista e detalhada. O especialista Owen Clayton lembra:

Especialistas em literatura comparada e fotografia têm tendido a concentrar-se no realismo literário. Isto se deve a uma concepção comum segundo a

9 Every epoch, in fact, not only dreams the one to follow but, in dreaming, precipitates its awakening.



qual os realistas literários queriam usar ideologicamente o poder do realismo fotográfico. Segundo Michael Fried, por exemplo, a objetividade visual capturada pela câmara foi a meta-metáfora do realismo literário de século XIX [...]. Eu sustento que o discurso fotográfico implantado pelos realistas do século XIX era mais tecnicamente consciente, mais específico e mais desafiador do que os críticos têm geralmente percebido. Consequentemente, quando os realistas invocavam a fotografia, era, raramente, para adiantar os objetivos de um “realismo normativo”.<sup>10</sup> (2005: 5)

Pessoa utiliza a metáfora para falar da realidade exterior e para descrever as sensações nitidamente opostas ou à contraluz da realidade que o circunda. Isto é, utiliza a metáfora em dois sentidos: um exterior e outro interior. Em todos os casos, porém, a dificuldade de conectar com seu redor é uma constante. Lemos no testemunho 1-58r, num exemplo de descrição exterior:

Assim, muitas vezes, repito a alguém o que já lhe repeti, pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu; mas posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o semblante muscular com que ele disse o que me não lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que me não recordava ter-lhe feito. Sou dois, e ambos têm a distância — irmãos siameses que não estão pegados (Pessoa 2011: 58).

A distância que estabelece o narrador com respeito à realidade é a daquele quem a retrata sem participar nela. No mesmo fragmento o narrador afirma, na verdade, que nada o prende na vida e que tudo lhe interessa. O narrador passa pela vida como um *flâneur* pelas galerias da realidade lisboeta e manifesta um “desassossego sempre crescente e sempre igual” (Pessoa 2011: 58). No testemunho 3-57r, Pessoa utiliza a fotografia no mesmo sentido metafórico, como descrição detalhada exterior, ao se referir a uma pessoa: “Vejo o gajo. Vejo-o fotograficamente” (Pessoa 2011: 99). Uma descrição detalhada é aquela que é fotográfica. Clayton precisa:

Na altura da sua invenção, a fotografia era o método mais moderno de representação. Como tal, chamou a atenção de quase cada grande autor. O termo fotografia, popularizado por Sir John Herschel em 1840, significa “escrever com luz”, e a prática da captura de imagens visuais foi frequentemente comparada com os atos de escrita.<sup>11</sup> (2015: 5)

---

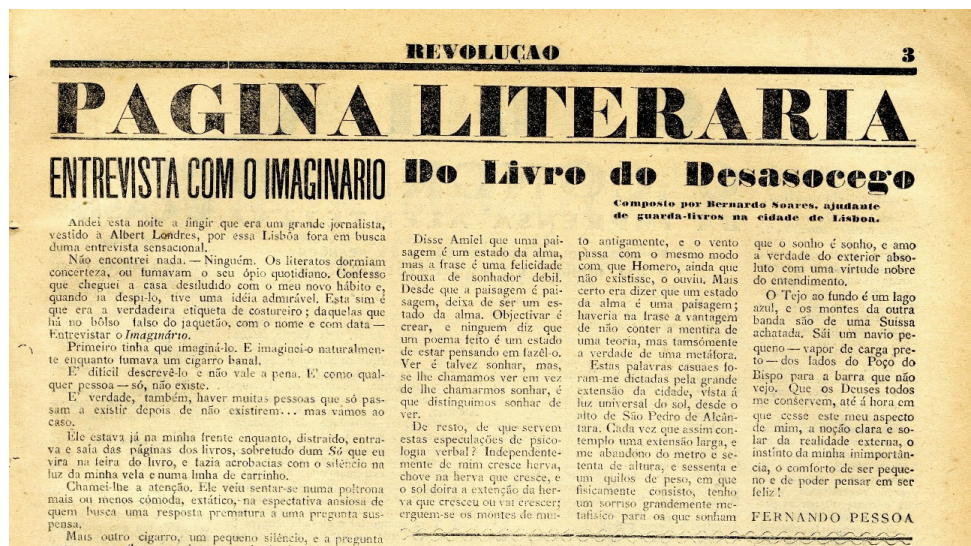
<sup>10</sup> Comparative scholarship of literature and photography has tended to concentrate on literary realism. This is because of a general view that literary realists wished to utilise the ideological power of photographic realism. According to Michael Fried, for example, visual objectivity as framed by the camera was the meta-metaphor of nineteenth-century literary realism. [...] I argue that the photographic discourse deployed by nineteenth-century realists was more technically aware, more specific and more challenging than critics have generally realised. Consequently, when realists invoked photography, it was rarely to advance the aims of a ‘normative realism’.

<sup>11</sup> At the time of its invention, photography was the most modern method of representation. As such, it attracted attention from almost every major author. The term photography, popularised by Sir

Mas aquilo para o que queríamos chamar a atenção não é tanto o conteúdo dos trechos, mas sim para a materialidade dos mesmos no paradigma da prosa em miniatura, condicionada pelos meios de produção. Nesse pormenor, o especialista português Paulo Medeiros tem, no livro *O Silêncio das Sereias* (2015), um capítulo dedicado à fotografia no *Livro do Desassossego* onde analisa a relação desde o conteúdo sob aspectos teóricos de Walter Benjamin e Siegfried Kracauer:

Penso ser notável que Pessoa, na figura de Soares, critique o uso mercantilizado da fotografia como substituto dos antigos retratos pintados, já não apanágio exclusivo da burguesia, mas incluindo agora os assalariados, e ao mesmo tempo reconheça o poder representacional da fotografia. [...] Tal como Baudelaire, Soares critica o uso errado da fotografia mercantilizada como objecto narcisista e ao mesmo tempo ameaçador da individualidade. (Medeiros 2015: 67-68)

Achamos mais interessante pôr em paralelo a materialidade da escrita e sua inscrição com os meios de produção, antes do que entrar no uso metafórico da fotografia, realista ou moderno, por parte do escritor português. De fato, em total, Pessoa publicou em vida, salvo engano, uns 132 textos em prosa e 299 poemas, ainda que de forma dispersa. Publicou dois livros: autoeditou na Olisipo, em 1921, uma coleção de *Poemas Ingleses* (Pessoa 2010b) e, em 1934, publicou *Mensagem* (Pessoa 2008). Do *Livro do Desassossego*, Pessoa publicou 12 trechos em diferentes revistas: (Pessoa 2010a: 42, 171, 191, 258, 323, 324, 325, 327, 328, 340, 390, 401). Desses, o único trecho que sai dos moldes da escrita curta é “Na Floresta do Alheamento”, texto de 1913, da primeira fase de escrita do livro. O restante dos textos apresenta, material e formalmente, as características da prosa curta:



Revista *Revolução*, n. 74. Lisboa. 1932.

John Herschel in 1840, means ‘writing with light’, and the practice of recording visual images has frequently been compared to acts of writing.

O paralelismo entre a prosa curta e os meios de produção parece evidente, sobretudo se temos em conta que, majoritariamente, o escritor publicou em vida em jornais e revistas literárias, e aquilo que não publicou, no corpus do livro, apresenta rasgos da escrita em miniatura, em que a literatura se submete à montagem no folhetim. Nesse ponto, gostaríamos de voltar a Huyssen, que afirma que a forma curta de escrita foi favorecida ou projetada pelos folhetins dos compridos jornais que facilitavam a leitura de um apressado e distraído leitor (2015: 3). Note-se o paralelismo entre o leitor e o *flâneur*. Ainda que muitos dos textos fossem rescritos para a publicação em livro, e esse ponto está em relação com a tese de Pedro Sepúlveda (2013), que, no artigo “As listas do Desassossego”, argumenta que a prosa de Pessoa tinha presente e se projetava na ideia de livro, a forma curta é característica de uma escrita associada aos meios de produção modernos. Os atos de escrita, circunscritos a uns determinados moldes, se inscrevem num determinado tempo e numa determinada consciência sensacionista que impossibilitam um núcleo narrativo de conjunto entre os diferentes textos que compõem o *Livro*. Assistimos a um conjunto de instantâneas da metrópole e do(s) eu em que Pessoa “escrevia com luz” com a máquina do devaneio. Lemos no trecho da *Revista Revolução*: “Estas palavras casuais foram-me ditas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Pedro de Alcântara”. O desassossego de Pessoa são resíduos de um mundo sonhado, usando as palavras de Benjamin, em que a prosa curta dá conta do estranhamento de si mesmo de um narrador na cidade de Lisboa.

#### OBRAS CITADAS

- BADIOU, ALAIN. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *The Writer of Modern Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- CORRÊA, Almir Aquino. “Literatura: contexto digital, hipercolonialismo e materialidades”. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* (Brasília), n. 47, p. 119-140. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018476>>, 2016.
- CLAYTON, Owen *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015.
- COUSINEAU, Thomas J. *An Unwritten Novel*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013.
- HUYSSSEN, Andreas. *Miniature Metropolis*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Editar Bernardo Soares”. *Colóquio/Letras* (Lisboa), n. 155/156, p. 220-225, 2000.
- MEDEIROS, Paulo. *O Silêncio das Sereias*. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. António Apolinário Lourenço, ed. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

———. *Livro do Desasosiego*. Jerónimo Pizarro, ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010a.

———. *Poemas Ingleses*. Edição de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães, 2010b.

———. *Livro do Desassossego*. Richard Zenith, ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

PIZARRO, Jerónimo. “Narciso ciego, iluminado por Lisboa (de Cesário Verde a Fernando Pessoa)”. *Abriu* (Barcelona), n. 5, p. 35-50, 2016.

PORTELA, Manuel. DigLitWeb: Digital Literature Web. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWeb.html>>, 2013.

PORTELA, Manuel & Diego Giménez. “The Fragmentary Kinetics of Writing in the Book of Disquiet”. *Textual Cultures* (Bloomington), v.9, n. 2, p.52-78, 2016.

RICOEUR, Paul. *Freud, uma interpretação da cultura*. Madrid: Siglo XXI. 1970.

SEPÚLVEDA, Pedro. *Listas do Desassossego*. *MATLIT* (Coimbra), 1.1, p. 35-55. Disponível em: <[http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830\\_1-1\\_2](http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_2)>, 2013>.

#### MATERIALITY AND MODERNITY IN THE BOOK OF DISQUIET

ABSTRACT: In this paper we put in parallel Walter Benjamin’s theses about the writing in the modernity, from the text “Paris, the Capital of the Nineteenth Century”, where photography and other modern means of production are referenced, with the prose of the *Book of Disquiet* by Fernando Pessoa. Lisbon, a modern city as Baudelaire’s Paris was, has the same constraints that any european capital in modernism.

KEYWORDS: *Book of Disquiet*; Modernity; Prose in Miniature; Poetic Prose; Lisbon.

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

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### IMAGENS EM CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO OPERADOR: ENGANO OU REPRESENTAÇÃO?

Andrea Quilian de Vargas<sup>1</sup> (UFSM)  
e Rosani Úrsula Ketzner Umbach<sup>2</sup> (UFSM)

RESUMO: Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, o escritor italiano Luigi Pirandello realiza uma crítica contundente ao cinema e à falsa imagem que a maquinaria moderna passou a captar, fixar, alterar e reproduzir. O olhar em perspectiva explorado no romance mostra a impossibilidade de representação da realidade por intermédio de uma imagem congelada que fixa um lugar e um momento delimitados. A ideia central expressa nos cadernos de Serafino é que há sempre algo além da imagem. Nosso objetivo com este estudo é verificar, na tessitura narrativa, de que forma Pirandello expõe sua desconfiança em relação àquilo que se vê, seja em uma foto, em uma tela de cinema ou em uma descrição literária.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Serafino Gubbio; Perspectivismo; Pirandello.

Publicado inicialmente na revista *Nuova Antologia*, *Si gira* é o título original de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, o sexto romance do escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1864-1936). Elaborado entre os anos 1914 e 1915, a narrativa parecia ter sido escrita exatamente para a publicação em fascículos, pois cada um dos sete cadernos poderia ser lido de forma independente, com numeração progressiva, sendo que cada novo capítulo publicado era chamado *Fascicolo delle Note di Serafino Gubbio operatore*. Com o mesmo título, mas com a substituição do termo *Note* por *Quaderni*, a edição completa surge em 1915, com poucas alterações. Dez anos depois, na versão final, *Si gira* é substituído por *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

A mudança do título, aparentemente irrelevante, é significativa: um verbo impessoal relacionado à ação cinematográfica de girar a manivela da câmera (*si gira*) é substituído por um substantivo (cadernos), relacionado a uma ideia de pertencimento (de

---

1 <http://lattes.cnpq.br/6112538992333166> - andrea.quilian@hotmail.com

2 <http://lattes.cnpq.br/5773862679226891> - rosani.umbach@ufsm.br

Serafino). A ação de filmar, executada por um sujeito sem nome, dá lugar à presença de um autor, alguém que se isola do mundo para encontrar amparo na escrita.

*Si gira* também pode ser considerado um título *umorístico*, nos moldes pirandellianos, em função do duplo sentido: pode ser lido como um verbo reflexivo (girar em torno de si mesmo) ou como um verbo de ação: girar a manivela. Partindo dessa constatação, a pesquisadora Marguerita Ganeri defende a ideia de que *Cadernos de Serafino Gubbio operador* apresenta, desde a construção do título, a decomposição e a relativização presentes em todo o romance (Ganeri 2001: 151-152) e em grande parte das obras de Pirandello. Ratificando o posicionamento da pesquisadora italiana, ainda existe outro elemento a ser destacado no título: o adjetivo *operador*, que não só caracteriza o protagonista, mas também define os rumos de sua existência e de toda a diegese do romance, configurando-se como algo mais do que a profissão de Serafino, mas uma sentença de vida. O termo *operador*, se tomado de forma isolada, remete àquele que executa alguma coisa. No caso de Serafino, todavia, não ocorre dessa forma: “Sou operador. Mas realmente, ser operador, no mundo em que vivo e do qual vivo, não quer dizer operar. Eu nada opero” (Pirandello 1990: 18). Serafino era um escravo de sua câmara cinematográfica, um servo impassível que só podia emprestar os seus olhos para que aquela *aranha negra* devorasse o máximo de vida que pudesse: “Os meus olhos, e também as minhas orelhas, de tão acostumados, já começam a ver e a escutar tudo sob certa espécie de rápida, trêmula e cadenciada reprodução mecânica” (Pirandello 1990: 21). Serafino se isola dos prazeres mundanos sem que isso tenha qualquer relação com a espiritualidade ou a transcendência, algo positivo que o leve, como nos romances de formação, ao aperfeiçoamento pessoal. Pelo contrário, sua existência caminha em sentido oposto ao dos heróis clássicos, rumo à reificação absoluta.

Existe uma chave de leitura evidente para os *Cadernos de Serafino*, intrinsecamente relacionada à modernidade que, com suas máquinas vorazes, engoliu boa parte do que restava da subjetividade e da autonomia do homem:

Eu também conheço o dispositivo externo, quero dizer, mecânico da vida que fragorosa e vertiginosamente nos envolve sem tréguas. Hoje, [...] isto e aquilo para fazer; correr para cá, com o relógio na mão, para chegar em tempo lá. – Não, meu caro, obrigado: não posso! – [...] Tenho que ir embora... – Às onze, o almoço. – O jornal, a bolsa, o escritório, a escola... [...] Mas os negócios... – Quem está passando? Ah, um carro fúnebre... Um cumprimento, às pressas, a quem se foi. – A oficina, a fábrica, o tribunal... [...] Com uma mão seguramos nossa cabeça, com a outra fazemos um gesto de bêbados. Divirtamo-nos! Sim. Consideramos mais fatigantes e complicadas que o trabalho as diversões que nos são oferecidas; de modo que do repouso nada mais obtemos que um aumento de cansaço. [...] Há uma doença, porém, que não passa. Estão ouvindo? Um vespão que sempre zumbe [...] O que é? O zumbido dos postes telegráficos? O arrastar contínuo da roldana ao longo dos fios dos bondes elétricos? O estremecimento premente de tantas máquinas, próximas, distantes? Aquele do motor do automóvel? Aquele do aparelho cinematográfico? A batida do coração não se percebe, não se

percebe o pulsar das artérias. Ai de nós se percebêssemos! Mas este zumbido, este tique-taque perpétuo. (Pirandello 1990: 17-22)

Serafino Gubbio é um observador de pessoas que procura encontrar nos outros aquilo que lhe falta: a certeza de que sabem o que estão fazendo. Na época em que Pirandello escreveu o romance, já havia passado pelos períodos mais turbulentos em relação à crítica e à afirmação de sua obra. Entre os anos 1914 e 1915, época em que o romance foi elaborado e publicado em fascículos, a atividade teatral de Pirandello ainda não havia se sobreposto àquela literária e jornalística, pois o escritor continuava escrevendo para o *Corriere della Sera* e produzindo novelas com regularidade. A partir de 1916, os roteiros passam a ganhar destaque em relação aos contos. Entre os anos 1917 e 1918, a escrita para o teatro se torna prioritária, sendo que algumas peças importantes são representadas em afamados teatros da Itália: no Olympia, em Milão, é apresentada *Così è (se vi pare)*, no Nazionale, em Roma, *Il berretto a sonagli* e *La giara*, no Carignano, em Torino, se representa *Il piacere dell'onestà*, no Quirino, em Roma, *Il giuoco delle parti*.

Isso significa que Pirandello já havia superado a fase em que pretendia representar subjetivamente o homem moderno, ainda com resquícios de uma narrativa mais realista. Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* vemos um Pirandello que submerge definitivamente na descrição de um mundo onde já não há mais possibilidade de saída na subjetividade (questão que será exacerbada em *Uno, nessuno e centomila*, seu último romance) e onde a objetividade nos é apresentada em perspectiva, por intermédio do filtro desumanizador das máquinas fotográficas ou cinematográficas. Se em 1915 o teatro já se mostrava como a grande escolha de Pirandello, sua colaboração para o cinema era quase ausente. O primeiro filme, baseado em *Ma non è una cosa seria*, foi rodado em 1920, sob a direção de Mario Camerini. Todavia, Pirandello se mostrava duvidoso, até mesmo hostil, em relação à nova arte criada pelos irmãos Lumière. A artificialidade e o engodo produzidos pelo cinema o incomodavam em função da falsa ideia de realidade produzida por uma máquina, em detrimento da verdade cênica e sempre renovada do teatro.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ensaio de 1936, determina dois elementos distintivos importantes na moderna locação cinematográfica: 1) a profanação ao desempenho do intérprete, agora submetido aos equipamentos de filmagem; 2) o final da representação unitária, substituída por uma série de trechos remontados. No referido texto, Benjamin já percebia o valor do romance de Pirandello ao observar que o italiano havia detectado o problema da reprodução técnica da obra de arte em sua época, sendo que os cadernos de Serafino são testemunha dessa transformação e também crítica, como é possível observar no seguinte excerto, no qual Serafino se refere à *Repartição da fotografia* ou do *Positivo*, as salas escuras da Kosmograph, companhia cinematográfica onde trabalha:

Aqui se cumpre misteriosamente a obra das máquinas. Toda a vida que as máquinas comeram com a voracidade de animais afligidos por um verme solitário está despejada aqui. [...] É preciso fixar essa vida que não é mais vida,

para que uma outra máquina possa dar-lhe novamente o movimento aqui em tantos momentos interrompido. (Pirandello 1990: 60)

A vida que não é mais vida, segundo Serafino narrador, é aquela artificialmente capturada pela máquina, instrumento capaz de criar uma realidade e enganar utilizando os mais estúpidos artifícios:

O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, mata-a, pelo simples fato de que lhe é dada por uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo, como pode ser vida, como pode ser arte? É quase como entrar em um daqueles museus de estátuas de cera, vestidas e pintadas. (Pirandello 1990: 62)

As salas escuras da Kosmograph são um lugar simbólico no romance, pois é lá que a vida artificial é construída, é lá que só as mãos são vistas, mãos sem rosto, sem identidade: “Acho que estas mãos pertencem a pessoas que não são mais homens; que aqui são condenados a ser somente mãos: [...] instrumentos. Têm um coração? Para que serve? Aqui não serve” (Pirandello 1990: 61). É lá também que a realidade é alterada, cortes são feitos, espaços da vida que não é mais vida são eliminados, tudo em função dos interesses do mercado.

De acordo com Benjamin, a obra de arte sempre foi reproduzível. Fundição, cunhagem e litografia, para exemplificar, representavam a possibilidade de reproduzir o belo. A fotografia, de maneira especial, transformou esse processo na medida em que libertou a mão do homem da tarefa de reproduzir imagens, captadas agora por intermédio de uma lente. Todavia, o processo não estava completo: faltava o aqui e o agora da obra de arte. A reproduzibilidade arrefeceu sua aura, aquilo que a distinguia no universo, pois ao mesmo tempo em que a reprodução liberta o objeto do domínio da tradição, também substitui o único pela ocorrência em massa. Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, Pirandello realiza uma forte crítica à falsa imagem que a maquinaria moderna congela, fixa e reproduz. O filme é um dos exemplos mais convincentes desse mecanismo, como assinala Serafino. Os atores

Não odeiam a máquina somente pela humilhação do trabalho estúpido e mudo ao qual ela os condena; odeiam-na, sobretudo porque se acham afastados [...] da comunhão direta com o público, do qual antes extraíam a melhor compensação e o maior prazer: aquele de ver, de sentir o palco, num teatro [...] Aqui se sentem como no exílio. [...] não só do palco, mas quase também de si mesmos. Porque a sua ação, a ação viva do corpo deles vivo, ali, na tela



dos cinematógrafos, não mais existe; há somente a sua imagem, captada num momento, num gesto, numa expressão que brilha e desaparece. Percebem [...] que seu corpo é quase subtraído, suprimido, despojado da sua realidade, e do seu respiro, da sua voz, do barulho que ele produz ao movimentar-se, para se tornar apenas uma imagem muda, que treme por um momento na tela e desaparece em silêncio, de repente, como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esqualido pedaço de pano. (Pirandello 1991: 72)

Benjamin, não há maior contraste que o teatro para a obra de arte que surge na era de sua reproduzibilidade. Por essa razão, não é de espantar que Pirandello, um dramaturgo, aponte as razões da crise que assola o teatro em função do cinema. Entretanto, não seguiremos somente a visão benjaminiana dos cadernos de Serafino, pois como aponta o próprio protagonista, na primeira página do romance, “há um além em tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo” (Pirandello 1990: 17). A problemática da imagem vai além do óbvio em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, ou seja, daquele espectro fantasmagórico congelado em uma tela de cinema, mas abrange questões concernentes às imagens distorcidas que perpassam todo o romance e que representam perfeitamente o conhecido perspectivismo pirandelliano.

Giancarlo Mazzacuratti classifica a história de Serafino como um romance de *anamorfosi*, uma narrativa de visões distorcidas que não produzem transformações da realidade, mas substituições operadas pelo aparato moderno mecanizado que converte aquilo que é natural em algo artificialmente projetado. No entanto, o perspectivismo perpassa toda a narrativa independentemente da ação cinematográfica ou do fingimento deliberado operado pelos atores que atuam *para* a câmera de Serafino. Tal fato é observado pelo protagonista, cujo olhar treinado e objetivo em função da profissão capta a representação da vida fora da Kosmograph, local autorizado para fazê-lo.

Articulado em sete capítulos independentes, o romance nos é apresentado pelo protagonista narrador como um diário: “Satisfaço, escrevendo, uma necessidade de desabafo, prepotente. Descarrego a minha profissional impassibilidade e me vingo, também; e comigo vingo tantos, condenados como eu a não ser nada mais que uma mão que gira a manivela” (Pirandello 1990: 20).

O primeiro capítulo narra a vinda de Serafino a Roma, onde consegue, por sorte, emprego na maior empresa cinematográfica da cidade. No dia da chegada, encontra Simone Pau, um velho amigo que o conduz ao *hotel* onde vive. Lá chegando, Gubbio constata que a vida havia deturpado a visão e a sanidade do amigo, pois o local era um fétido asilo para mendigos. Para Simone, entretanto, o fosso bolorento era uma piscina magnífica e o tubo de latão enferrujado era uma belíssima ducha. Interessante nessa passagem é o olhar cênico em perspectiva explorado por Pirandello. Por ora, visualizamos a cena como Simone a descreve. Em seguida, servimo-nos dos olhos de Serafino para passear pelo mesmo ambiente, todavia completamente diverso. Nesse jogo, há duas imagens contrastantes que se opõem e que nos conduzem por cenários diferentes, estratégia que confirma a inserção do perspectivismo além do núcleo cinematográfico.

Após dormir naquele pestilento lugar, Serafino teve uma compensação: reencontrou outro amigo, Cocó Polacco, o qual lhe ofereceu o emprego de operador na Kosmograph. Naquela manhã, a companhia estava fazendo uma filmagem no asilo. Nessa passagem, Serafino, que havia experimentado dormir naquele lugar, assiste contrariado e desgostoso à estúpida simulação que Polacco tinha vindo encenar. Havia, pois, um abismo entre a verdade daquele lugar e aquilo que apareceria nas telas do cinema. Foi neste dia, também, que Serafino conheceu pessoalmente a russa Varia Nestoroff, primeira atriz da companhia e peça fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

A analepse realizada no segundo capítulo remete ao tempo em que Serafino dava aulas particulares, quatro anos atrás, para Giorgio Mirelli, irmão da doce Duccella, ambos netos da senhora Rosa Mirelli. A seguir, o salto é dois anos para frente, quando Gubbio reencontra o jovem Giorgio em Liegi, local onde o rapaz havia feito uma exposição de seus estranhos quadros. Naquela ocasião, ficou sabendo que Duccella estava noiva do barãozinho Nuti, um velho conhecido da família. Algum tempo depois, Serafino inteirou-se do fato de que Giorgio havia conhecido a Nestoroff em uma de suas viagens, mulher que, àquela altura, o operador já conhecia bem.

A terceira parte do segundo capítulo é interessante em função do jogo de enquadramentos mais uma vez explorado por Pirandello. Com o intuito de explicar o comportamento de Varia Nestoroff, o siciliano retoma algo semelhante ao mundo das fábulas, utilizando-se de uma estratégia quase cinematográfica para alcançar seu objetivo. Partindo do pressuposto de que “somos [...] malvados; mas disso não tiramos proveito, e somos infelizes” (Pirandello 1990: 44), Pirandello conta a seguinte história, dividida em três núcleos:

Um bando de pássaros migratórios - narcejias e narcejinhas - desceu para descansar um pouco do longo vôo e para se alimentar no campo romano. Escolheu mal o local. Uma das aves, mais ousada que as outras, diz às companheiras: - Vocês fiquem aqui, abrigadas neste matagal. Eu vou explorar os arredores e, se encontrar coisa melhor, chamo. (Pirandello 1990: 45)

Esse é o primeiro núcleo: o da ave. A narração prossegue:

Um amigo seu engenheiro, com espírito de aventura, [...] aceitou a missão de ir à África, não sei bem (porque você não sabe também) para qual expedição científica. Ele ainda está longe da meta; você recebeu dele alguma notícia; a última deixou-o um pouco consternado, porque o seu amigo expunha os riscos, aos quais teria ido de encontro, preparando-se para atravessar não sei quais remotas regiões selvagens e desertas (Pirandello 1990: 45).

Em seguida, deixando em suspenso o trecho citado, o qual corresponde ao segundo núcleo, a narrativa continua:

Hoje é domingo. Você se levanta cedo para ir caçar. Fez os preparativos ontem à noite para o que promete ser uma grande jornada. Desce do trem, entusiasta e alegre; embrenha-se no campo fresco, verde, com alguma névoa, à procura de um bom lugar para as aves migratórias. [...] A uma certa altura, percebe algo como um bater de asas entre o emaranhado dos ramos na mata; deixa o jornal; aproxima-se quieto e agachado; faz mira; atira. Oh, que alegria! Uma narceja! (Pirandello 1990: 45)

O último núcleo, logicamente, é o do caçador alheio que matou a narceja exploradora, sem saber que ela havia deixado à sua espera todas as demais aves do bando. Após matar aquela valente criaturinha, o caçador lê no jornal que seu amigo engenheiro, aquele que fora para a África, morreu tragicamente atacado por uma fera. Ele jamais conseguirá comparar-se ao animal que matou seu amigo, mas poderia, segundo Serafino, e “com alguma vantagem para a fera, porque [...] matou por prazer e sem algum risco de ser morto; enquanto que a fera, por fome, isto é, por necessidade, e correndo o risco de ser morta pelo seu amigo, que certamente estava armado” (Pirandello 1990: 46). Visões distintas, portanto, sobre o mesmo fato: a morte.

Por intermédio desses três pontos de vista, dispostos no texto de forma isolada, Pirandello atenta para o fato de que há um *além* em tudo, exatamente como afirmou Serafino na primeira página de seu romance. Existem imagens: a ave que voa; o caçador à espreita; o homem e a ave mortos. A ligação entre esses elementos, todavia, não está expressa na imagem congelada, nem mesmo no ato em si. É justamente essa ignorância acerca das relações que regem o mundo e sobre aquilo que se esconde por detrás de uma imagem que inquieta e motiva Pirandello.

Mas qual a relação de Varia Nestoroff aos fatos citados? Para Serafino, a comparação é simples: ela é uma caçadora de pessoas. Todavia, não mata diretamente suas presas, como o caçador fez com a narceja, mas as aniquila de forma indireta. Foi o que aconteceu com o jovem Giorgio, que cometeu suicídio após envolver-se com ela. Lembremos que a história da Nestoroff é a mesma de Délia Morello, a protagonista de *Cada um a seu modo*, peça metateatral que integra a trilogia *do teatro no teatro* de Pirandello. Na referida peça, o dramaturgo propõe um jogo cênico que mistura ficção e realidade, dispostas em várias camadas. A ousada proposta é a seguinte: a encenação deve começar na rua, em frente ao teatro, onde um anúncio de jornal (fictício) estará sendo comentado. A (falsa) notícia é que a trágica morte do escultor La Vela será encenada naquela noite.

Os espectadores que entrarem no teatro para comprar seus ingressos já estarão assistindo à encenação, pois Délia Morello, a grande culpada pelo suicídio do escultor, estará presente em meio a alguns amigos que tentam persuadi-la a não entrar. Sem saber, o público já está sendo enganado antes mesmo de adentrar o teatro. A ideia de assistir a uma peça baseada em fatos, com a presença dos reais envolvidos na história, deve causar certo estranhamento e muita curiosidade, é o que pretende Pirandello. A situação básica nasce do fato de que ele teria escrito *Cada um a seu modo* com base no suicídio do escultor La Vela, o qual surpreendera a noiva, a atriz Délia Morello, nos braços de Michele Rocca, noivo da irmã de Vela. Nos *Cadernos de*

*Serafino Gubbio operador*, La Vela é Giorgio, o pintor e ex-aluno de Serafino; a noiva Délia Morello é Varia Nestoroff; a irmã é Duccetta e o noivo, Michele Rocca, é o barão Aldo Nuti.

Dando continuidade ao enredo, no terceiro capítulo o jogo de perspectivas prossegue, especialmente quando Serafino realiza uma divertida comparação entre uma carroça puxada por cavalos e um carro, símbolo da modernidade. A realidade, nessa passagem, não é transformada, mas visualizada de outra forma. Vejamos o excerto:

Um leve giro. Há uma pequena carruagem que está correndo em frente. – Pó, póóó, póóó. O quê? A buzina do automóvel a está puxando para trás? É sim! Parece mesmo, pois, que a faça ir para trás, comicamente. As três senhoras do automóvel riem, viram-se, levantam os braços e cumprimentam com muita vivacidade [...]; e a pobre carruagem envolvida numa nuvem árida, nauseante, de fumo e pó, por mais que o cavaliño fatigado se esforce em puxá-la com o seu trotar estafado, continua a ir para trás, para trás [...] até que desaparece no fim de uma longa avenida fora de mão. Desaparece? Não: que nada! Desapareceu o automóvel. A pequenina carruagem aqui está. [...] Na pequenina carruagem fico eu. [...] Mas o que vocês viram? Uma carruagem ir para trás, como se fosse puxada por um fio, e toda a avenida disparar à frente, num deslizamento longo, confuso, violento, vertiginoso. Eu, ao contrário, eis tudo, posso consolar-me com a lentidão admirando um por um [...] estes grandes plátanos verdes na avenida. (Pirandello 1990: 56-57)

Existem, obviamente, duas perspectivas distintas na cena: a das atrizes que estão no carro, e a do operador que está na carroça. O interessante nesse jogo é que a máquina, o automóvel, parece subjugar a relação espaço e tempo, pois, na verdade, a carroça também segue em frente, mas em uma velocidade tão inferior que parece estar andando para trás. A noção do real, portanto, é alterada de acordo com a posição de quem observa, fato que se assemelha às novas formas traiçoeiras de ver o mundo através das máquinas.

A quarta seção do terceiro capítulo se abre com uma enunciação quase teatral, como se Serafino estivesse se dirigindo diretamente ao público: “Dêem licença, um momento. Vou ver o tigre. [...] retomarei o fio da narração mais tarde” (Pirandello 1990: 63). O tal tigre foi adquirido pela empresa cinematográfica para ser utilizado em um dos filmes mais promissores da companhia e será morto diante da câmera, oferecendo ao público um espetáculo jamais visto no cinema. Diante do fato, Serafino não compreendia muito bem o porquê de servir-se de uma fera real onde tudo era fictício. Mas faria seu trabalho, filmaria tudo até o final. O caçador designado para matar o tigre era Carlo Ferro, amante da Nestoroff. Todavia, o barão Aldo Nuti, sem experiência alguma como ator, havia requisitado o papel junto a Cocó Polacco. Carlo Ferro, sentindo-se amedrontado diante da possibilidade de dividir o mesmo espaço com um tigre verdadeiro, cedeu o lugar a Nuti sem qualquer resistência.

Lembremos que Aldo Nuti era o noivo de Duccetta, irmã de Giorgio, o jovem pintor que se matou por pensar que Varia Nestoroff, sua noiva, havia se envolvido com o cunhado. No entanto, Nuti só queria provar que ela não era uma mulher digna para casar com Giorgio. Este, que parece ter acreditado na encenação de Nuti para desmascarar Nestoroff, tirou a própria vida. As relações entre a Nestoroff e Nuti, portanto, eram as piores possíveis. Além do suicídio de Giorgio, Duccetta, após abandonar o noivo, para ela um traidor, também mergulhou em um mundo de amargura sem fim, terminando seus dias junto da mãe em uma casinha nos fundos da antiga residência, vendida por problemas financeiros. Esse é um dos pontos do romance que suscita diversas dúvidas em relação à veracidade dos fatos. Será realmente que Nestoroff e Nuti não tiveram nenhum envolvimento? Será verdade que a intenção do barão fora somente desmascarar a mal falada atriz?

O final dessa trama não poderia ser mais trágico. No dia da gravação da cena do tigre, Aldo Nuti deveria atirar na fera, dentro da jaula, enquanto Serafino Gubbio, impassível, filmava. Tudo parecia perfeitamente organizado até o momento em que Nuti aponta a arma para o tigre e desvia lentamente para o local em que se encontrava a Nestoroff. O tiro foi certo. A atriz cai, o barão é atacado pelo tigre e Serafino gira o tempo todo a sua manivela, registra tudo com a habitual objetividade e impassibilidade, sua maior virtude: “Girar, eu girei. Mantive a palavra. [...] Como operador, eu sou agora, realmente, perfeito” (Pirandello 1990: 193).

Cerca de um mês após o ocorrido, do qual muito se falou, obviamente, Serafino conclui suas notas, acometido pelo mais absoluto *silêncio de coisa*: “Uma caneta e um pedaço de papel: não me resta outro meio para comunicar-me com os homens. Perdi a voz; fiquei mudo para sempre” (Pirandello 1990: 193). Serafino havia prestado um serviço à Kosmograph que valia milhões. Ele mesmo havia recebido uma boa quantia por ter executado sua tarefa com tamanha precisão e impassibilidade. No instante em que o tigre atacava o barão Nuti, a realidade que existia para o operador, programado para registrar tudo, milímetro por milímetro, era aquela artificial, produzida pela lente, com a qual ele mantinha uma simbiose perfeita. Ou talvez a máquina, obstáculo entre ele e o ator, tenha originado a mesma impressão que a tela de cinema nele provocava: aquilo não era real. A mesma mudez à qual eram submetidos os atores fantoches que representavam para uma *aranha negra*, a qual não esboçava qualquer reação, invadiu Serafino Gubbio, o que significou, para ele, a perfeição absoluta.

Ao atentar para o *além* que há em tudo, o protagonista retoma uma das mais importantes teorias desenvolvidas por Pirandello: o *Umorismo*. Nesse importante ensaio, o siciliano assinala que a tarefa do escritor não é deter-se nas imagens, mas ir além, captar aquilo que está por trás do que se vê. Tal atividade crítico-reflexiva expõe as amarguras da existência humana. Para exemplificar, em *L’Umorismo* Pirandello nos leva a imaginar uma senhora vestida e maquiada de forma exagerada:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário

do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. (Pirandello 1999: 147)

A reação, inicialmente, é o riso. Todavia, ao descobrir que a senhora se veste daquela forma para agradar ao marido, anos mais jovem do que ela, o riso perde o sentido. De uma impressão inicial que faz rir, passa-se a um sentimento desconcertante de amargura. Como é possível, então, acreditar em uma imagem reproduzida por um equipamento? Como crer na possibilidade de que esse artifício represente um pouco da realidade? Até mesmo nossos olhos nus se enganam. Aliás, a realidade é sempre questionada por Pirandello, para quem o teatro, por intermédio das personagens que não pretendem ser cópias de seres humanos, é a única forma de expressão onde não há fingimento. No cinema, pelo contrário, o trabalho consiste em enganar os outros utilizando o mais estúpido artifício: a imagem congelada que ganha movimento pela intervenção de uma mão que não é mais de um homem, mas de uma coisa.

Nesse sentido, o jogo de perspectivas, tão bem explorado em *Cadernos de Serafino*, se configura como um exercício de *umorismo*, pois jamais conseguiremos alcançar o todo de uma determinada situação se nos detivermos na superficialidade da aparência ou da imagem fixada, sempre suscetível a distintas angulações. Vejamos um trecho do romance que exemplifica a questão de maneira simplificada. Ao dirigirem-se para a Kosmograph Serafino, o barão Nuti e a senhorita Luisetta, uma jovem escalada para fazer um papel secundário, a perspectiva de cada um deles em relação à mesma cena é diferente: “Eu vejo a senhorita Luisetta, e não vejo o Nuti; a senhorita Luisetta vê o Nuti e não me vê; o Nuti não me vê, nem vê a senhorita Luisetta. Assim vamos todos os três juntos, mas sem que um veja o outro” (Pirandello 1990:148).

No excerto, há uma espécie de jogo cênico que só pode ser apreendido globalmente pelo leitor, um elemento que não faz parte do cenário, pois cada uma das personagens envolvidas tem a sua visão particular. Isso mostra que não há um ponto de referência, mas distintas perspectivas, como se três câmeras registrassem a caminhada de Gubbio e seus companheiros.

Nuti, questionando a sensação estranha que é ver-se na tela, obtém de Serafino a seguinte resposta: “Talvez [...] porque nos sentimos ali fixos por um momento, que já não está mais em nós; que permanecerá, e que ficará pouco a pouco cada vez mais longe. [...] O tempo [...] parece ali fixo, mas ele também se afasta, em direção contrária; [...] a imagem ali é uma coisa morta” (Pirandello 1990: 189). O tempo corre em direção ao futuro. Não é possível, portanto, tentar fixar uma imagem de vida, pois ela seguirá seu curso zombando do inútil esforço de conservar o passado. Não haverá vida naquele pedaço de pano ou papel. Sobre a tentativa de fixá-la, Giorgio Patrizi esclarece: “isola-se um lugar de observação, um presente como ponto externo à linha do tempo, capaz de compreender e narrar porque fora do *continuum* existencial. É a redução do indivíduo a simples olho que olha, pura máquina registradora” (Patrizi 1996: 58).<sup>3</sup> Como confiar, então, em uma imagem, sabendo que ela não traduz aquilo

3 “si isola un luogo di osservazione, un presente come punto esterno alla retta temporale, capace di comprendere e di narrare perchè fuori dal *continuum* esistenziale. È il ridursi dell’individuo a semplice occhio che guarda, pura macchina di registrazione”.

que realmente foi, mas uma ínfima partícula de um todo inalcançável? O vivido, imaginado e descrito, no caso da literatura, não passará jamais de uma ilusão referencial, exclusivamente submetida ao olhar, às vivências e aos referentes de quem escreveu e de quem lê. No momento da leitura, nem mesmo o escritor é o mesmo, podendo, inclusive ele, enxergar de forma diversa sua própria criação. Acompanhando o raciocínio de Pirandello, portanto, vemos e interpretamos as imagens do mundo ao nosso modo e nos deixamos enganar pelos nossos próprios olhos, pois aquilo que vemos nem sempre é (*mesmo que pareça*).

## OBRAS CITADAS

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Disponível em <[http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf)>. Acesso em 20 maio 2016.

GANERI, M. *Pirandello romanziere*. Catanzaro: Rubbettino, 2001.

PATRIZI, G. *Proze contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori, 1996.

PIRANDELLO, L. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. Trad. Sérgio Mauro. São Paulo: Vozes, 1990.

———. “O humorismo”. J. Guinsburg. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 141-177.

### IMAGES FROM QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE: DECEIT OR REPRESENTATION?

Abstract: In *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, the Italian writer Luigi Pirandello performs a scathing critique of the cinema and the false image that modern machinery started to capture, freezing in time, modifying and reproducing. The prospective look exploited in the novel shows the impossibility for representing the reality through an image which is frozen in time and space. The central idea expressed in the notebooks of Serafino Gubbio is: there is always something else beyond the image. Our objective in this study is to verify in the narrative plot, how Pirandello disclose his own mistrust on what is seen, whether on a photography, a movie screen or in a literary description.

KEYWORDS: Image; Serafino Gubbio; Perspectivism; Pirandello

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

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### INCIDÊNCIAS FOTOGRÁFICAS NA POESIA DE DRUMMOND

Thayane Morais Silva<sup>1</sup> (CEFET-MG)  
e Luiz Henrique Carvalho Penido<sup>2</sup> (UFMG)

RESUMO: Neste trabalho, propomos estudar dois poemas de Carlos Drummond de Andrade, “Evocação mariana” e “Retrato de família”, a fim de identificar as cadeias metonímicas e metafóricas do poema enquanto figurações fotográficas. Em “Retrato de família”, a metonímia se configura como uma força específica provocada pelo *punctum*, enquanto as metáforas correspondem às transfigurações das impressões do poeta diante do retrato. No poema “Evocação mariana”, a visão do poeta é semelhante à visão do fotógrafo e, nesse sentido, a palavra poética é um dispositivo visual utilizado para mediar as figurações de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; literatura enquanto fotografia; metonímia; metáfora.

#### INTRODUÇÃO

Conforme Susan Sontag, o etos da poesia moderna se aproxima bastante do etos da fotografia, vez que a poesia moderna “definiu-se cada vez mais como uma atividade ligada ao visual. O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura” (Sontag 2004: 57). De fato, ambas, a poesia moderna e a fotografia, assumem um compromisso que enlaça unidade como compromisso interno de purificação das formas, de autonomia radical – a uma poesia purificada corresponde a visão pura da fotografia –; e descontinuidade, a capacidade de apanhar do fluxo contínuo um ponto intensivo, singular. Em outras palavras, poesia moderna e fotografia assumem o compromisso, pela própria economia interna e através dela, da busca por uma relação que já se encontra etimologicamente presente na figuração: o de fazer ver na e pela forma, através e na própria figura. O resultado, radicalmente autônomo e autofun-

---

1 <http://lattes.cnpq.br/3653355354950684> - thayanemsoo@gmail.com

2 <http://lattes.cnpq.br/2657102355923563> - luizpenido@gmail.com



dato, como sabemos, é essa paradoxal consciência crítica, que Antoine Compagnon considera como “a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assunto, e que deve, pois, fazer ela mesma suas regras, modelos e critérios” (1996: 29). As sucessivas vanguardas do séc. XX constituem-se, assim, em uma sucessão de propostas marcadas pelo símbolo negativo à exterioridade, enquanto, paradoxalmente, estabelecem, em âmbitos cada vez mais restritos, as orientações de um construtivismo interno radical. Nesse bojo de relações deve-se entender, portanto, os compromissos comuns assumidos em maior ou menor grau por poesia e fotografia no decorrer do séc. XX: simultaneamente purificação ontológica e formal.

Em Drummond, essa crise se transforma na mescla de elementos, ou mesmo em um pêndulo móvel que ora assume características estéticas radicais, ora abre mão da experimentação e, assim, recolhe formas poéticas tradicionais; às vezes, retrocede ao trabalho nostálgico da memória e da recolha sensível. Em outros momentos, avança sobre a experimentação das formas; entre o poético construtivo e o antipoético iconoclasta, contrabalançando-se continuamente. A duplicidade dessa condição repercute, de um lado, as circunstâncias históricas que urgem ao poeta uma resposta, em se tratando, sobretudo, de uma poética que atravessou um século de profundas transformações políticas e sociais. Por outro lado, invoca a condição ambivalente de uma modernidade tardia, truncada e inacabada, característica dos países periféricos. Para citar uma obra exemplar nesse sentido, *Claro enigma* (1951), livro de poemas escrito no pós-guerra – resultado da *mauvaise conscience* criativa – como quer o julgamento de Pignatari (2004: 100), ao apontar certa “inconsciência” da crise da poesia em Drummond de que é testemunha. No entender de Pignatari, a “confusa” recolha anterior de poemas presente em *Poesia* (1935-1942) realiza mais uma vez um reposicionamento, agora voltando-se para formas tradicionais como o soneto e afastando-se de alguns corolários da estética modernista sem, no entanto, abandonar o isomorfismo forma-conteúdo – forma-no-conteúdo, conteúdo-na-forma ainda recorrendo a Pignatari – como condição do fazer poético. A paradoxal negação da exterioridade que é, como já dissemos, purificação poética e que atrela fotografia e poesia modernas a um destino comum. Em Drummond, a retomada de formas poéticas tradicionais não suprime a prática poética de um olhar renovado sobre essas próprias formas e através delas. O mesmo pode-se dizer dos poemas de *A rosa do povo* (1945), em que o poeta dá o que Pignatari chama de “salto participante”, porém, sem excluir um cuidadoso artesanato formal.

A despeito dessas discussões introdutórias que caberiam em uma discussão mais ampla, neste artigo, propomos analisar a articulação palavra-imagem a partir das figurações metafóricas e metonímicas, que, como veremos, são figurações poéticas muito comuns no ato fotográfico. Para cumprir tal tarefa, recortaremos dois poemas de Carlos Drummond de Andrade: “Evocação mariana” e “Retrato de família”, a fim de identificar as cadeias metonímicas e metafóricas do poema enquanto figurações fotográficas. Em “Retrato de família”, a metonímia se configura como uma força específica provocada pelo *punctum*, enquanto as metáforas correspondem às transfigurações das impressões do poeta diante do retrato. Em “Evocação mariana”, a

visão do poeta é semelhante à visão do fotógrafo e, nesse sentido, a palavra poética é um dispositivo visual utilizado para mediar as figurações de sentido.

Todorov, em *Literatura y Significación* (1971: 234), considera que a linguagem figurada seja um mecanismo da poesia, e, dessa forma, a conotação é tida como um recurso da linguagem que tenciona o sentido para o obscurantismo e para a opacidade. Em meio a essa afirmação, Todorov identifica uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que a função da linguagem figurada é tornar presente o próprio discurso, ela também torna presente as coisas descritas e camufla o discurso. Assim, o autor sugere que a linguagem literária seja de fato uma via de mão dupla, no entanto, sua característica mais importante é a de suprimir a realidade das coisas, fazendo com que as palavras não sejam denotativas do real, mas sim, referências do imaginário. Por essa via de acesso aberta pela linguagem literária, é possível reconhecê-la antes como construtivista do que como refletiva; já que ela abre ao imaginário das formas possíveis mais do que à “re-presentação” das formas vistas, torna presente, paradoxalmente, pela primeira vez, o já visto e, por isso mesmo, ressignifica o próprio mundo a que pretensamente deveria prestar contas. A linguagem a serviço da poesia tem duplo poder de transformação: instaura uma língua dentro da língua, língua estrangeira no comum, avessa ao uso instrumental ou puramente icônico, bem como mobiliza a exterioridade “interiorizando-a”, isto é, o fato externo é transubstanciado pela configuração interna. O mundo transubstanciado em linguagem, mundo-linguagem, é o campo crítico da palavra poética.

Com essa definição, pensamos afastar a ideia de que as figurações poéticas sejam uma mescla de referências psíquicas e de coisas do mundo exterior, formadas através de processos metalinguísticos e cognitivos. Acompanhando Bosi, a imagem poética na poesia moderna “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina, nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (1977: 20). Pura exterioridade, a poesia se oferece apenas para o poeta que “penetra surdamente no reino das palavras” à procura dos “poemas que esperam ser escritos” (Andrade 2000: 13), à procura da palavra purificada pelo trabalho denso da escrita. A articulação entre, de um lado, a palavra arrancada do estado de latência da linguagem, purificada pelo trabalho do poeta, e a “visão pura” da fotografia, constitui o ponto de encontro no qual pretendemos sustentar nossa análise. De fato, assim como o poeta transubstancia a realidade, o fotógrafo, por meios diferentes, realiza também uma apropriação do objeto fotografado, transubstanciando aquele ente externo no seu resultado-imagem, tornando-o “o próprio” da fotografia, afastada de qualquer intenção puramente representativa. E é no âmbito dessa apropriação que pensamos as figurações metafóricas e metonímicas.

Consoante Barthes (1984), compreendemos que a metonímia, na fotografia, seja uma espécie de força provocada pelo *punctum*. Adiante, veremos como a representação do espaço na poesia tende a ser similar à representação do espaço na fotografia. Em “Evocação mariana”, a representação metonímica do espaço é indiciária, na medida em que pressupõe técnicas de recorte e enquadramento. Todavia, a representação espacial em “Retrato de família” é metonímica e é força, já que produz re-

ferências indiciárias, correlatas das lembranças do poeta. Dubois (1993) compreende a metáfora fotográfica como manipulações psíquicas mediadoras do ato fotográfico; para ele, a foto será sempre, em boa parte, “uma imagem mental” (1993: 326). Tal definição não está, como se sabe, aquém das conceituações específicas elaboradas pelos teóricos da literatura, considerando que, para Culler a metáfora seja “uma versão de um modo básico de conhecimento” (Culler 1999: 74), –no sentido cognitivo do termo. Finalmente, o que nos habilita a tomar tais figurações na poesia como processos muito comuns ao ato fotográfico é também o que nos motiva a nomeá-las incidências fotográficas na poesia de Drummond.

## RETRATO DE FAMÍLIA

Segundo Lima (1995), a tematização da morte se sobressai na poesia de *A Rosa do Povo*, livro do qual consta o poema “Retrato de família”. Para esse autor, o tempo apreendido no círculo da traça, da poeira, da morte e da cicatriz são matérias dignas do talento drummondiano. Ademais, observamos que esses temas exponenciais da poesia de *A Rosa do Povo* parecem transitar em um espaço/tempo pessoal, sugerindo uma certa diferença em relação aos outros poemas do livro, cuja matéria social já foi abordada por inúmeras investigações literárias.

Como se sabe, o valor da morte e da fotografia possuem interseções culturais bastante cristalizadas. É comum que as fotografias de pessoas que já faleceram se transformem em objetos voluntários de recordação/reconhecimento mantidos exclusivamente por valores sentimentais em álbuns de família, porta-retratos entre outros suportes. Segundo Halbwachs reconhecer por imagens “é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos” (2006: 55). É nesse sentido que as metáforas do poema surgem como resultado de uma fusão entre a virtualidade da fotografia e as impressões sentimentais que se têm em relação aos rostos e aos lugares representados.

No poema “Retrato de família” vemos confluir os temas que se destacam na poesia de *A Rosa do Povo* de modo que a ideia de morte, de tempo e de tradição familiar incidam diretamente na materialidade de uma fotografia. Grosso modo, o poema é feito das impressões aguçadas ante o retrato familiar. Portanto, seguiremos nossa leitura com o objetivo de identificar as figurações de sentido e de pensamento que estruturam a imagem poética.

O fotográfico “é uma verdadeira categoria do pensamento, absolutamente singular e que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer” (Dubois 1993: 60). Conforme Barthes, o referente da fotografia é a ordem fundadora da fotografia. Portanto, o referente possui um duplo valor: o de realidade e o de passado: “jamais posso negar que a coisa esteve lá” (1984: 115). Diante das definições acima, entendemos que o fotográfico, ou seja, o que antecede à formação fotográfica e o que a fotografia, já materializada, produzem no espectador envolvem relações sígnicas, temporais e cognitivas do pensamento. E, nesse

processo, o referente da fotografia deve ser considerado em sua realidade passada, essa presença não-presença dupla que marca a ambivalência da fotografia.

“Este retrato de família / está um tanto empoeirado. / Já não se vê no rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou” (Andrade 2000: 130) - há nesse trecho uma ambiguidade interessante entre o momento da fotografia, um presente-passado que o aparato técnico recolhe em seu instante singular, e o envelhecimento do próprio meio, indicando o apagamento daquele instante em uma realocação da própria ordem fundadora do ato fotográfico. O mesmo se pode dizer do trecho: “Nas mãos dos tios não se percebem / as viagens que ambos fizeram. / A avó ficou lisa, amarela, / sem memórias da monarquia” (Andrade 2000: 130); em que o amarelado gira a percepção fazendo cruzar o tempo original da foto, o tempo da percepção, o tempo da deterioração material da película fotográfica e outro, anterior, que recorre à memória, convergindo passados múltiplos com o instante presente da percepção.

Soma-se a isso o fato de que a fotografia enquanto objeto familiar desencadeia a memória involuntária do espectador, que irá transformar suas impressões familiares em figuras metafóricas: “a avó ficou lisa, amarela, / sem memórias da monarquia”. Nesse processo a palavra supera o próprio visível, embora, em nenhum momento, se desvencilhe da pura visualidade. É como se as memórias do espectador fossem transformadas na medida em que, diante das referências familiares da fotografia, exista algo que precisa ser relatado sobre a temporalidade circunstancial da fotografia, em consonância com o passado lembrado e o próprio tempo da fotografia.

O vínculo que a memória do espectador da fotografia estabelece com a palavra poética também parece ser indiciário e metonímico. Tal relação é que transforma a contemplação da fotografia familiar em poesia. Ou, na esteira de Dubois (1993: 72), “por extensão metonímica, de acordo com a lógica da contiguidade, esse traço de unidade referencial vai caracterizar também a relação que se estabelece entre o signo e objeto”. Assim, na estrofe “Os meninos, como estão mudados / O rosto de Pedro é tranquilo / usou os melhores sonhos. / E João não é mais mentiroso” (Andrade 2000: 131), notamos que os referentes da fotografia, os parentes Pedro e João, são signos indiciários e não iconológicos, na medida em que se apresentam na visão do espectador como figuras parciais, sujeitas a serem modificadas pelas lembranças. Portanto, a ideia de espectador em *Retratos de família* se apresenta como um provável resultado do que ocorre quando o *punctum* fotográfico, desenvolvido por Barthes (1984), causa o efeito pungidor da fotografia.

Segundo Barthes (1984), a fotografia possui uma “força constativa”, e o constativo na foto incide sobre o tempo. Assim, entendemos que o referente da fotografia deve ser considerado em sua presença real, situada naquele lugar e tempo em que se referenciou tal objeto por meio do ato fotográfico. Os versos abaixo são correlatos dessa força constativa do tempo, a qual impulsiona e induz a metaforização dos entes e dos lugares familiares:

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranquilo,

usou os melhores sonhos.  
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.  
As flores são placas cinzentas.  
E a areia, sob pés extintos,  
é um oceano de nevoa.  
(Andrade 2000: 131)

Com efeito, em “Retrato de família” a contingência temporal, a que Barthes submete a fotografia, tem por função pungir a percepção do poeta. Ademais, o poeta demonstra ter consciência de que o tempo é um inevitável dispositivo ótico passível de ser apreendido pela fotografia: “

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

Vinte anos é um grande tempo.  
Modela qualquer imagem.  
Se uma figura vai murchando  
outra, sorrindo, se propõe.  
(Andrade 2000: 131)

Barthes afirma: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão” (1984: 73); tal é essa força metonímica que faz com que o espectador, quando familiarizado com os objetos e lugares da foto, acrescente alguma coisa à fotografia. Nesse sentido, o poema “Retrato de família” como um todo é uma figuração contínua de acréscimos imagéticos, de deflagrações metonímicas e de cadeias metafóricas, que sistematizam a percepção fotográfica por meio de palavras. É assim que o poema drummondiano assume a função do *punctum* fotográfico e, finalmente, refina a sua inquietude diante da morte significada no retrato: essa estranha ideia de família viajando através da carne.

### “EVOCAÇÃO MARIANA”

A poesia contida de *Claro Enigma* é, segundo Lima (1995: 174), uma poesia entediada dos acontecimentos, sintomática das reações provocadas pelas circunvoluções pós-traumáticas da “guerra fria”. Para tais críticos, esse é o sentido que advém da epígrafe dada ao livro de Drummond “*Les événements m’ennuient*”, verso de Paul Valéry. Segundo Lima, a sensibilidade da poesia de *Claro Enigma* possui uma apreensão realista, que pode ser entendida como a angústia que embala a linguagem poética,

e que faz reverberar os matizes históricos através da imaginação do poeta. É nesse sentido que a linguagem poética drummondiana é tida como realista. Como veremos, em “Evocação mariana”, um dos poemas do livro *Claro Enigma*, trata-se do realismo em relação à linguagem – “pela ativação de práxis que desvela, no texto, novas perspectivas contidas no objeto-palavra” (Lima 1995: 45).

Jakobson (1992: 119) identificou que as relações existentes entre a palavra e o mundo não são exclusivas da linguagem verbal. Assim, ele assume haver traços poéticos que não pertencem apenas à ciência da linguagem, mas também a outros sistemas semióticos. Por isso, a literatura enquanto fotografia se apresenta como uma relação semiótica, de modo que ambas podem ser comparadas na medida. Nesse sentido, o uso do conceito de metonímia estabelecido por Jakobson e por Barthes não é exclusivo da semiose conotativa da palavra, uma vez que tal uso é também atribuído à imagem fotográfica.

Em “Evocação mariana”, a atuação do fotógrafo e do poeta são semelhantes em relação às experiências com os objetos internos, e em relação à apropriação e à mediação da realidade. Assim, a primeira aproximação que podemos identificar entre esses dois produtos da linguagem, visual e escrita, se estabelece por meio da figuração metonímica. O caráter metonímico da poesia e da fotografia surge nos esquemas sógnicos indiciários, na medida em que tanto as imagens poéticas de “Evocação mariana”, como as imagens fotográficas, aqui consideradas de um modo geral, conservam “uma força constativa ligada ao tempo, não ao objeto, cujo poder de autenticação excede o da representação” (Joly 2005: 88).

Leiamos a estrofe inicial de “Evocação mariana”:

A igreja era grande e pobre.  
Os altares, humildes.  
Havia poucas flores.  
Eram flores de horta.  
Sob a luz fraca, na sombra esculpida  
(quais as imagens e quais os fiéis?)  
ficávamos  
(Andrade 1995: 75)

Observamos que essa estrofe se sistematiza em figurações e impressões metonímicas, na medida em que a descrição maximizada da igreja é substituída posteriormente por objetos minimizados, os quais são ajuntados às percepções adjetivas do poeta: humildes, poucas, fraca. É nessa lógica que os versos em conjunto parecem ser um ato fotográfico, muito bem sistematizado – ora por cortes e enquadramento, ora por minimizações e maximizações. Sobretudo, a visão do poeta corresponde à própria incidência luminosa da fotografia, já que, sem a presença de luzes e de sombra no interior da igreja, seriam impossíveis de ser contempladas: “Sob a luz fraca, na sombra esculpida / (quais as imagens e quais os fiéis?) / ficávamos.”

Conforme Sontag (2004: 16), somente a manipulação figurada da linguagem, ou uma técnica de “enquadramento diverso” podem fazer com que o estranhamento prevaleça em meio a banalidade das coisas. O olhar do poeta, assim como o olhar do fotógrafo “singulariza o objeto e o liberta das camadas convencionais e do uso instrumental que dele se fez e faz” (Bosi 1996: 30). Vejamos a seguinte estrofe:

Do padre cansado o murmúrio de reza  
Subia às tábuas do forro,  
batia no púlpito seco,  
entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,  
perdia-se  
(Andrade 1995: 75)

A cena que essa estrofe entrevê conserva uma relação temporal e espacial com o acontecimento da estrofe anterior. No início havia a descrição sutil e objetiva da igreja e das flores: “grande e pobre”, “eram flores de horta”. Assim, a ideia de pobreza que se tem da igreja parece convergir para os demais objetos que nela se encontram: tábuas de forro e púlpito seco. Sutilmente, o olhar do poeta transforma a realidade bruta do lugar em um lapidado estranhamento, provocado pela peculiaridade do seu olhar em relação à descrição daqueles objetos, que, em seguida, continuarão sendo descritos para sugerir a ideia da missa. Chamamos esse processo de metonímico porque a palavra do poeta e o referente ao qual ela está ligada se estabelecem enquanto relação de contiguidade. Naturalmente, a força semântica das palavras converge para a descrição de uma cerimônia religiosa, a missa, desconstruída pela ótica do poeta.

Nas estrofes finais de “Evocação mariana” as palavras enquanto imagens metonímicas passam a ser metafóricas, pois que a relação de contiguidade que antes estruturava a significação poética é subestimada por relações maiores – transitórias e de similaridade. A visibilidade da espessa onda de incenso é resgatada para interceptar as ondas sonoras, dando-nos uma figuração sinestésica que afeta o olfato e a audição. Assim, a relação do poeta com a palavra poética faz emergir a espiritualidade da cerimônia religiosa e a eternização das almas:

Não, não se perdia...  
Desatava-se do coro a música deliciosa  
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas  
campinas do ar)  
e dessa música surgiam meninas – a alvura mesma –cantando.  
De seu peso terrestre a nave libertada,  
como do tempo atroz imunes nossas almas,  
flutuávamos  
no canto matinal, sobre a treva do vale.  
(Andrade 1995: 76)

Quando pensamos a metáfora como “competência mental” (Lakoff 1992: 1), compreendemos que a atitude de metaforizar as coisas visíveis através da palavra, no caso da poesia, corresponde a um processo não objetivo. Está bem claro que ondulação sonora do coro da igreja e as ondas do incenso só alcançam o efeito sinestésico que o poeta consegue metaforizar por meio de sua experiência consciente com a linguagem e com o mundo. Por isso, a ideia cognitivista da metáfora parece ser a única que consegue explicar as relações abstratas do pensamento que (re)significam o tempo, as almas, a nave da igreja e o incenso no poema de Drummond. Ademais, na concepção de Lakoff, as metáforas envolvem inferências espaciais e temporais, o que pode ser compreendido como procedimentos psíquicos que reúnem imagens mentais que se formam a partir de coisas abstratas como a ideia poética de tempo. Para Dubois, a metáfora não é um recurso, mas um acontecimento inevitável da fotografia, e: “É o fotógrafo que faz passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas, estas podendo ser imagens (ou lembranças) de projeção, imagens deslocadas, transferidas, manipuladas, condensadas por todas as formas de trabalho da dinâmica psíquica” (Dubois 1993: 321).

Diante dessa questão, observamos que o poeta de “Evocação mariana” como maquina fotográfica também é capaz de figurar, desfigurar e transfigurar imagens, em uma contínua sistematização objetiva e subjetiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideradas enquanto figurações de sentido comuns ao ato fotográfico, o valor metafórico e metonímico que extraímos dos dois poemas são valores cognitivos. Em relação ao *punctum* de Barthes, o teor cognitivo da fotografia observada pode ser tanto recordação, no sentido proustiano, como qualquer outro conhecimento que vai atrair o espectador à fotografia.

A partir da análise desses dois poemas, entendemos que a literatura enquanto fotografia pode ser uma questão semântica, pela qual as figurações da linguagem seriam processos comuns à linguagem verbal e à linguagem não verbal. Em “Retrato de família”, a poesia assume a figuração de um quase completo ato fotográfico, já que o único elemento ausente é a figura do fotógrafo. Todavia, o poema contempla tanto a ideia de retrato familiar, quanto a ideia de espectador, o que nos permitiu identificar na poesia o próprio sentido de força metonímica – estudada por Barthes em *A câmara clara*. Assim, a novidade em apreender o ato fotográfico na poesia drummondiana está nessa atividade imagética do poeta, que, na busca indiciária com o referente, irá recorrer a lembranças diante da foto. São essas mesmas lembranças que irão incidir nas cadeias metafóricas do poema-retrato. Insatisfeito com a temporalidade petrificada da fotografia, o poeta, também em busca da poesia, transforma todos aqueles parentes e o jardim em que se encontravam em pretensos indícios de uma experiência passada, real ou imaginária.



A poesia de “Evocação mariana” se assemelha a um pequeno álbum de fotografias de cidade. Nela, segundo a análise apresentada, encontramos encadeamentos metonímicos, pelos quais a ideia que se tem da cidade se apresenta em forma de recorte; e encadeamentos metafóricos, através dos quais a espiritualidade religiosa só pode ser apreendida por sistematizações do pensamento, estritamente vinculadas à consciência do poeta.

Notamos que “Evocação mariana” enquanto fotografia se define em duas fases. A primeira é metonímica, visto que preserva a relação contígua da cidade e da religiosidade com suas representações, culminando no enquadramento dos objetos, através da palavra. Por outro lado, o poema em questão também assume relações metafóricas com o campo visível. Vimos que as metáforas que transformam um simples coro ou uma fumaça de incenso em imagens poéticas equivalem aos procedimentos de condensação da imagem, assim definidos por Dubois em seu livro aqui citado; são procedimentos também metafóricos, que transformam o espaço e o tempo em imagens fotográficas. Ademais, observamos que a apreensão da força indiciária da metonímia do poema também é um processo cognitivo. Recortar os objetos de uma igreja mineira e fazer com que eles se relacionem em contiguidade com os referentes cortados, tal como os referentes da fotografia, implica um saber específico sobre o que pode e o que não pode ser indiciário.

#### OBRAS CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

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

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1992.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

LAKOFF, Georg. “The Contemporary Theory of Metaphor”. Andrew Ortony, org. *Metaphor and thought*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 202-251.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê, 2004.

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

TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1971.

#### PHOTOGRAPHIC EFFECTS ON TWO POEMS BY DRUMMOND

ABSTRACT: In this paper, we propose to study two poems by Carlos Drummond de Andrade, *Evocação mariana* and *Retrato de família*, in order to identify the metonymic and metaphorical chains of the poem as photographic's figurations. In *Retratos de Família* metonymy is configured as a specific force caused by the punctum while metaphors correspond to the transfiguration of the feeling of the poet on the picture. In the poem *Evocação mariana*, the poet's vision is similar to the photographer's vision. Therefore, the poetic word is a visual device used to mediate figurations.

KEYWORDS: Brazilian poetry; literature as photography; metonymy; metaphor.

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

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A INTRÍNSECA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM EM “MINEIRINHO”, DE CLARICE LISPECTOR

Adriana Yokoyama<sup>1</sup> (UFSM)  
e Enéias Farias Tavares<sup>2</sup> (UFSM)

RESUMO: O resgate visual, decorrente de uma das ações dos sentidos e recuperada pela memória, pode desencadear sensações diferenciadas em relação a uma imagem específica. Calcado nesta afirmativa, o estudo pretende abordar a visão da escritora Clarice Lispector, ante a morte do bandido carioca Mineirinho e a reconstrução deste fato, em sua crônica, a partir dos relatos e descrições jornalísticas, bem como da imagem de Mineirinho morto, veiculada por alguns jornais da época, na arquitetura de seu discurso que associa, de maneira distinta, a relação análoga entre texto e imagem. Para alcançarmos esta compreensão, somos conduzidos a explorar, através dos mecanismos da linguagem, os processos comunicativos que vão auxiliar a construção dialógica existente entre a produção do discurso literário e sua relação com os recursos psíquicos da memória, em sua atuação de resgate e captação das informações/ imagens, resultante das inúmeras sensações provocadas pela brutalidade das ações, aliadas ao impacto do registro fotográfico do corpo de Mineirinho cravejado de balas. Nesse sentido, as teorias de Mikhail Bakhtin (1997), Roman Jakobson (2003), G. E. Lessing (1998), Luiz Alfredo Garcia-Roza (1984) sobre as teorias de Freud e Alfredo Bosi (1974) irão constituir as bases mais específicas de nossa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Mineirinho; Texto; imagem; Linguagem; Clarice Lispector.

#### INTRODUÇÃO

A intrínseca relação entre texto e imagem ultrapassa a confluência do conceito comum de estarem entrelaçadas apenas pela analogia de suas formas comunicativas. Essa interseção se dá, principalmente, por encontrar nas diferenças o enriquecimento recíproco que vai estabelecer esta associação. Tal comunicação entre as artes possui relação direta com a linguagem, pois mesmo diante de simbologias distintas,

1 <http://lattes.cnpq.br/6308131378704038> - [adrianayokoyamaa@gmail.com](mailto:adrianayokoyamaa@gmail.com)

2 <http://lattes.cnpq.br/1655076745935830> - [eneiastavares@gmail.com](mailto:eneiastavares@gmail.com)

encontra em sua expressão a necessidade de alicerçar as relações sociais existentes em suas diferentes esferas da sociedade. Partindo desse princípio, o conceito dessas representações torna-se ainda mais abrangente a partir da concepção que se estabelece entre os pares e suas mais variadas formas de resgate e captação de sensações e experiências, desembocando na produção de uma nova arte que, integrada à linguagem, irá compor as variações das formas literárias.

Nesse contexto, mediante os comportamentos sociais, a escritora trabalha a questão da palavra e dos sentidos por intermédio de uma escrita impregnada de captações corpóreas, reproduzidas por estímulos internos e externos, possibilitando-nos irmos além da superficialidade. Em sua crônica “Mineirinho”, publicada na revista *Senhor*, em 1962, constando atualmente no livro *Para não esquecer* (1999), a escritora conduz sua narrativa norteadas por sua capacidade sensória e reflexiva. Ela descreve a história de um bandido chamado José Miranda Rosa, vulgo Mineirinho, assassinado com treze tiros por policiais, na cidade do Rio de Janeiro. Bandido famoso, Mineirinho, cuja alcunha fora atribuída naturalmente por sua origem, o Estado de Minas Gerais, cometeu inúmeras infrações, entre elas, assaltos ao comércio e atentados a policiais militares do Estado do Rio de Janeiro, local onde habitava. Foi preso por três vezes: duas na cadeia e uma no Manicômio Judiciário, fugindo de todas. Desta última, fugiu prometendo acertar contas com os policiais que o detiveram. Essa busca mobilizou cerca de trezentos policiais militares à procura de um único homem. O desfecho foi o brutal assassinato de Mineirinho, encontrado morto na estrada Grajaú-Jacarepaguá/RJ, com treze tiros à queima-roupa. Embora o relato possa parecer comum, pelo fato de a violência estar inserida no âmago de uma realidade social, o que salta aos olhos neste relato é a forma de sua execução, e as condições em que o Estado impõe sua legitimidade na tentativa de atuar na legalidade.

Embora se tratando de um facínora, visto pela sociedade como uma ameaça, dentro de sua comunidade sua imagem era representada como a de um herói, o verdadeiro Robin Hood carioca, motivo pelo qual seu enterro contou com a participação de mais de duas mil pessoas. Este fato noticiou vários meios de comunicação da época, entre eles, a Revista *Senhor*, veículo de atuação da escritora desde 1958, que publicou o texto de Clarice sob o título “Um grama de radium - Mineirinho”. A breve explanação de alguns noticiários que propiciaram a construção de sua obra contribui, de maneira significativa, para alcançarmos os parâmetros das análises pretendidas. Entre as inúmeras informações sobre a morte de Mineirinho, duas são bastante representativas por pontuarem a relação dialógica entre texto e imagem na construção da obra literária:

Com uma oração de Santo Antônio no bolso e um recorte sobre seu último tiroteio com a Polícia, o assaltante José Miranda Rosa, ‘Mineirinho’, foi encontrado morto no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, com três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, dado à queima-roupa, como prova a calça chamuscada. A Polícia, após os primeiros exames periciais, afirma que o assaltante foi morto em outro lugar, pois não

foram encontradas no local suas armas. Logo após ter sido anunciado que Mineirinho tinha sido encontrado morto, centenas de pessoas compareceram ao Sítio da Serra para vê-lo e outro tanto foi ao Instituto Médico Legal, para onde seu corpo foi removido à tarde. [...] A reportagem encontrou no local do tiroteio inúmeras cápsulas de balas calibre 45mm, usadas nas metralhadoras ‘Thompson’ e ‘Ina’, e um par de sapatos manchado de graxa. Acredita-se que neste tiroteio tenha sido morto o assaltante Mineirinho. Dezenas de pessoas pobres compareceram ao local onde foi encontrado o cadáver de Mineirinho. [...] Em geral, os moradores do morro se mostravam contrariados com a morte de Mineirinho, que consideravam uma versão carioca de Robin Hood. No Instituto Médico Legal, para onde foi levado o cadáver, também compareceu grande número de pessoas.

(*Diário Carioca*, 1º de maio de 1962.)

José Rosa de Miranda, o Mineirinho, foi encontrado morto, ontem na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, no Rio, com 13 tiros de metralhadora em várias partes do corpo - três deles nas costas e quatro no pescoço - uma medalha de ouro de S. Jorge no peito e Cr\$ 3.112 nos bolsos, e sem os seus sapatos marca Sete Vidas, atirados a um canto. A Polícia atribui o assassinato do ex-detento a um seu rival.

(*Jornal do Brasil*, 1º de maio de 1962.)

Essas informações, além de tantas outras não registradas neste trabalho foram, sem dúvida, elementos de suma importância para a composição da crônica de Clarice Lispector. Desde muito cedo, ela expressava em suas obras uma visão inexprimível da realidade: “relatava sensações” (Lispector 2005: 8), e não foi diferente, em sua fase adulta, ao descrever a morte brutal de Mineirinho. Sua sensibilidade e capacidade de transformar sentimentos em palavras são suas marcas mais representativas, tanto em suas narrativas ficcionais quanto em seus relatos reais a partir de suas crônicas. A arquitetura de Mineirinho é visivelmente a construção de uma obra composta pelas descrições e associações captadas por algumas sensações relacionadas aos sentidos. Seu texto, elaborado a partir de fatos reais, recolhidos dos noticiários, e pela imagem do corpo de Mineirinho, cravejado de balas, por alguns jornais da época, é norteadado pela simbologia de uma linguagem que se caracteriza a partir dos traços, dos rastros dessas informações que foram registradas em sua memória, mediante as imagens captadas visualmente e/ou pela formulação de conceitos imagéticos por intermédio da linguagem descritiva.

## **COMUNICAR E SENTIR: AS DIFERENTES FORMAS DE LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA CRÔNICA**

O ato da linguagem entendido como uma forma de comunicação em suas diferentes expressões, tanto na capacidade auditiva como em suas formas de escrita e lei-

tura, apresenta-se, em nossa análise, como o primeiro elemento de captação para a construção da crônica de Clarice Lispector. Nesse contexto, a questão da linguagem assume fundamental importância na concretização de nossos estudos por atribuímos a ela uma variedade de funções. Portanto, acreditamos ser indispensável uma breve discussão sobre alguns processos da linguagem por se tratar da composição de uma mesma história, a partir de gêneros diferenciados. Segundo Roman Jakobson (2003), o processo linguístico do ato comunicativo, para ser eficaz é necessário um contexto que seja apreensível pelo destinatário, verbal ou suscetível de verbalização. É imprescindível que haja também um código que seja total ou imparcial, tanto ao remetente quanto ao destinatário, e um contato, ou seja, um canal físico em que se possa estabelecer um vínculo psicológico entre o remetente e o destinatário, capacitando-os a uma comunicação (Jakobson 2003: 123). A abordagem do caso Mineirinho cerca-se de todos esses conceitos: a mensagem (expressa pelo remetente) relatando os acontecimentos, o código comum, a utilização da linguagem pelo mesmo *código lexical do idioma* (códigos de um mesmo signo na representação de uma mesma língua- o conceito da metaligüagem), e o destinatário capacitado a decodificar tais informações. Em relação ao relato de Mineirinho, o processo linguístico dessas comunicações traça uma via de mão dupla entre Clarice Lispector (destinatário) e os veículos de comunicação (remetente), pois o reflexo dessas informações provoca, na escritora, o deslocamento de seu lugar comum, respondendo em forma de um discurso diferenciado, porém constituído de um mesmo material: a história de Mineirinho.

A receptividade da informação, por Clarice Lispector, não é uma atitude pacífica, ao contrário, apresenta-se sob a forma conceitual de Mikhail Bakhtin (1997) que, sem desprezar a importância da relação locutor/ouvinte, vai muito além dos esquemas abstratos da linguística. Em suas considerações, Bakhtin acredita que:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. Uma resposta fônica, claro, não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a suscita: a compreensão responsiva ativa do que foi ouvido (por exemplo, no caso de uma ordem dada) pode realizar-se diretamente como um ato (a execução da ordem compreendida e acatada), pode permanecer, por certo lapso de tempo,

compreensão responsiva muda (certos gêneros do discurso fundamentam-se apenas nesse tipo de compreensão, como, por exemplo, os gêneros líricos), mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. Os gêneros secundários da comunicação verbal, em sua maior parte, contam precisamente com esse tipo de compreensão responsiva de ação retardada. O que acabamos de expor vale também, *mutatis mutandis*, para o discurso lido ou escrito. (1997: 290-291)

Entender o processo do discurso, sob as bases de uma *atitude responsiva*, compreende ultrapassar os limites do esquema proposto por Jakobson sem minimizar o papel ativo do *outro* no processo de comunicação verbal, segundo Bakhtin (1997). Essa atitude aflora em Clarice Lispector e é claramente percebida nas palavras iniciais de seu conto: “É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora” (1999: 123), encontrando no eco do discurso toda a sua perplexidade. De acordo com Yudith Rosenbaum, em seu artigo “A ética na literatura: leitura de ‘Mineirinho’, de Clarice Lispector” (2010), essa passagem inicial da crônica pontua a existência de um mesmo dilema, de uma mesma procura que estreita a relação entre o eu narrador e nós, incluindo o leitor. Isto porque,

O início do texto supõe uma espécie de procuração desse “nós” para o narrador (na verdade “narradora”, uma vez que a cronista não oculta que a voz em primeira pessoa seja dela mesma, ainda que seu nome não seja dito em nenhum momento). A frase de abertura indica que é imperioso buscar, pela escrita – “devo procurar” –, um modo de elaborar o acontecimento do mundo exterior. A interioridade se vê atizada, acuada, pela morte de Mineirinho. A presença perturbadora do *outro* é a mola propulsora do gesto narrativo clariciano, que não se rende ao fato consumado, desprende-se desse, interioriza a realidade e faz da linguagem espaço de uma consciência indagativa. (2010: 172)

É a presença desse “*outro* provocativo da escritura” (Rosenbaum 2010: 172), impulsionada por seu sentido de humanidade, que propicia a escrita subjetiva de Clarice Lispector. Dessa forma, embora o texto tenha sido encomendado pela Revista *Senhor*, arriscaríamos dizer que, pela repercussão dos fatos, sensibilidade e atitude da escritora, mediante a receptividade da notícia, a criação desta crônica seria uma questão de tempo.

Em Mineirinho, o papel representativo da linguagem está intimamente associado a um elemento essencial para a composição dessa estrutura literária: a capacidade de captar sensações. Segundo Alfredo Bosi, “a experiência da imagem anterior à palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim a sensação visual” (1974: 65). Esse conceito relativo ao enraizamento dessa experiência possui intensa relação com as

sensações corpóreas inerentes aos seres humanos, condutora de construções de realidades e de nossa consciência no mundo. Essa realidade tem como elemento essencial e edificador um determinante para orientar a nossa relação com tudo que nos cerca: os *sentidos*. São eles os responsáveis pela captação de sensações e/ou informações que vão propiciar a relação entre os indivíduos e o ambiente em que está situado. Sendo assim, a visão assume extrema peculiaridade na construção desse mundo experienciado por sua aptidão em captar “não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo” (Bosi 1974: 65). Nesse sentido, a imagem de Mineirinho, cravejado de balas, é responsável por essa forma de captação.



Fonte: Blog Tribarte: Clarice Lispector em defesa dos direitos humanos (RODRIGUES, 2014).

Figura 1: Nas palavras de Clarice Lispector, Mineirinho assassinado pela polícia.

A imagem mental reconstruída por Clarice Lispector, em sua crônica, a partir de inúmeros relatos e descrições minuciosas dos fatos, auxiliou aproximação da escritora a esse mundo experienciado pelo momento do acontecimento. A *prepotência de matar* violentamente um homem com treze tiros à queima-roupa foi o material mais substancial para o empreendimento de seu projeto literário, pois sua sensibilidade e asfixia, mediante a repercussão dos acontecimentos, possibilitou a transformação dessa forma de construção e apreensão. É, pois, a formação inicial do desenho mental, da imagem inscrita que:

entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (Bosi 1974: 66)



Essa visão pode ser compreendida pela aparência da imago primordial, ou seja, a minúcia descritiva dos treze tiros pela imprensa:

‘Mineirinho’, foi encontrado morto no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, com três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, dado à queima-roupa, como prova a calça chamuscada.

(*Diário Carioca*, 1º de maio de 1962.)

e a reprodução dessa aparência, que vai estabelecer ligação direta com a linguagem, mais especificamente, com a estrutura elaborada por Jakobson (2003) e revista por Bakhtin (1997) no direcionamento do papel ativo do *outro* pontuando, na crônica de Clarice Lispector, os treze tiros de Mineirinho:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (Lispector 1999: 123-124)

Tal representação caracteriza o registro de imagens que transcendem o corpo e que acaba por criar um novo corpo, uma imagem interna que conseqüentemente assume uma nova transcendência (Bosi 1974: 66). Essa projeção anunciada por Clarice é apreendida com clareza por Rosenbaum (2010) e mediada por uma linguagem muito peculiar sobre esse *retalhamento corporal* de Mineirinho. Em suas palavras, ele

parece, de fato, ter impressionado nossa autora, que incorpora o recurso dando-lhe um novo destino. A cada tiro a mais, é a sua (e a nossa) escuta que se fere e se contorce de vergonha, de horror, de espanto culminando na total identificação com a vítima e no seu próprio assassinato. Do alívio de segurança com o primeiro tiro à morte do outro (e de si) no décimo terceiro, observa-se uma inversão absoluta e crucial: de sujeito protegido pela lei, a narradora se torna o outro perseguido pela mesma lei, dobradiça de duas faces antagônicas. (Rosenbaum 2010: 174)

Diante dessa percepção, essa transcendência que permite o alinhamento de suas reflexões à linguagem jornalística, define uma separação de suma importância, segundo Rosenbaum: “enquanto o jornal promove a total distância entre o eu e o outro, a cronista se transforma no outro” (2010: 174). Dessa forma, a linguagem, resultado direto desse processo de transcendência da imagem, confirma a aspiração da escritora em seu desejo de *ser o outro*.

## A IMAGEM E SUA ARTICULAÇÃO COM O SISTEMA PSÍQUICO

A composição desta obra se dá pela associação de códigos distintos, advindos das mais variadas formas de captação. No âmbito criativo de Clarice, estas associações se fazem por intermédio de todos os veículos informativos, tendo em vista a ampla divulgação dos fatos. Sendo assim, acreditamos ter sido inevitável que a escritora tenha escapado da visualização das fotos publicadas de Mineirinho assassinado. Essa afirmativa se sustenta, não apenas pela sensibilidade da escritora em conduzir sua narrativa, mas também por toda força e expressividade que certas imagens transmitem ao conservar a sua mensagem. Segundo Arthur Goldsmith, em seu artigo “O fotógrafo como um Deus”<sup>3</sup>, a fotografia tem a capacidade de moldar sentimentos, impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente e também nossas concepções, ou seja, ela exerce o poder de influenciar a mente humana (Dondis 2003: 213-214). A imagem veiculada de Mineirinho causou e ainda causa (por encontrar-se disponível na internet) um misto de emoções e impressões como a “convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar traçar sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las” (Lispector 1999: 123).

Como a pintura, a fotografia pode ser incluída no mesmo cenário das artes visuais, mas diferenciadas por suas formas de expressão e, principalmente, pelo material utilizado para o artesanato de sua obra. Esse processo bilateral e enriquecedor de ambos os gêneros torna-se possível diante das considerações de G. E. Lessing (1998), em sua obra *Laoconte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, que especifica os objetos que aproximam e os que distanciam a poesia da pintura, e seu momento de representação. Para ele, é compreensível que a poesia e a pintura utilizem nas suas imitações signos totalmente diferentes: a pintura, figuras e cores no espaço, a poesia, sons articulados no tempo. Essa constatação desenvolve uma relação conveniente entre os significados, pois signos ordenados lado a lado, expressam signos que existem lado a lado, mas signos que seguem um ao outro, expressam objetos que seguem um ao outro. Ou seja, a existência do signo um ao lado do outro é denominada corpos. E a sequência de objetos, um seguido do outro, ações. Se a existência de todos os corpos exige sua representação no tempo e no espaço, em determinados momentos terão suas aparências modificadas, assim como suas relações. Cada aparência e cada relação é efeito de uma anterior e pode desencadear uma sucessão de outros efeitos, sendo representada pelo centro das ações. Dessa forma, a pintura também pode expressar ações, contudo, somente através da alusão dos corpos. Por entendermos que as ações não podem existir por si só, exigindo a necessidade de corpos para conduzi-las, a poesia consubstancia-se em expô-los, todavia, alusivamente através das ações (Lessing 1998: 193). Em *Laocoonte*, Lessing estabelece pontos de reflexão acerca das artes verbais e visuais deixando clara sua posição, pois negando que *a pintura é como a poesia*<sup>4</sup> (ao contrário do discurso horaciano), propõe uma defesa da existência de limites nítidos entre estas artes (Oliveira 2010: 164). Assim,

---

<sup>3</sup> *The photographe as a God.*

<sup>4</sup> *Ut pictura poesis.*

mesmo parecendo diferente, a proximidade existe e pode ser compreendida pela inter-relação de suas partes. De acordo com Lessing:

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições existentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele. (1998: 193-194)

Essa inter-relação existente entre poesia e pintura tem estreita relação também com a fotografia, pois, assim como os pares, volta-se para a retratação do momento mais importante. Em *Mineirinho* é possível visualizarmos essa reprodução a partir do relato mais significativo desta obra: os treze tiros que o mataram e que foram resgatados pela fotografia. Essa tentativa de recuperar o momento mais expressivo, aguçando os sentidos e despertando sensações inesperadas, faz emergir conceitos ainda mais profundos por sua ligação com a memória. Essa captação involuntária das imagens, que se constrói a partir do processo sensitivo, é para Alfredo Bosi:

a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. As aparências mais ‘superficiais’ já são efeito de um alto grau de estruturação que supõe a existência de forças heterogêneas e em equilíbrio. A imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. (1997: 67)

As sensações, que caracterizam a matéria dada, e as captações corpóreas, inerentes aos seres humanos, representadas pelas imagens, de acordo com Bosi, ao longo de milênios e pela interação homem-ambiente, têm sua representação valorizada pela percepção do olho (visão), enquanto os outros sentidos (paladar, olfato, tato) têm sido pouco explorados, compreendendo o triunfo da informação pela imagem (Bosi 1974: 69). Essa constatação aproxima-se de nossas pesquisas por estabelecer estreita relação entre a visão e os pares eleitos, a saber, texto e imagem. O direcionamento dado a essa construção de imagens e sentidos explica-se por um processo que se constitui em uma intensa ligação com seus pontos de armazenamento.

Nesse contexto, as recordações, resultado de um processo psíquico organizado, são informações que foram registradas em reservatórios ontológicos específicos da mente e captadas pelos sentidos, “um modelo explicativo que não supõe qualquer sentido denotativo do real” (Garcia-Roza 1984: 46). Este fato possui relação com as teorias freudianas iniciais que contribuem para a compreensão desse conjunto responsável pela percepção e transformação desses estímulos, decorrentes do mundo

exterior e interior, em traços permanentes, bem como suas descargas. Esse esquema conta com a participação de sistemas perceptivos (captadores de estímulos) e sensoriais (responsáveis pela atividade motora) aliados a outros localizados na frente do sistema perceptivo, capacitados ao armazenamento e a transformação das captações em traços permanentes. Essa concepção organizou o aparelho em três sistemas: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente (Garcia-Roza 1984: 46-60; 77-81).

Embora esse esquema demonstre as formas de resgate e armazenamento dos estímulos recebidos, ele ainda não dá conta de como esses registros são selecionados e decodificados pela memória. Esse aspecto foi observado e analisado por Freud pela evidência da existência de uma instância crítica, que exclui da consciência a atividade de outra instância. Por causa de sua maior interação com a consciência, essa instância só poderia estar localizada na extremidade motora. Essa instância é responsável também por nossas ações voluntárias e conscientes. Neste momento, o termo inconsciente passa a ser considerado um sistema do aparelho psíquico. Partindo desse conceito, a noção de elaboração onírica e exteriorizações dos atos tornam-se mais compreensíveis (Garcia-Roza 1984: 78-81), pois os estímulos captados e armazenados, após as descargas motoras, transformam-se em imagens que serão representadas pelo sonho ou por manifestações dos fenômenos que compõem o inconsciente. Freud, ao iniciar o seu extenso artigo “O Inconsciente”, aponta que o caminho do inconsciente deve ser encontrado nas lacunas das manifestações conscientes, ainda segundo Garcia-Roza (1984).

Se compreendermos essas descargas como processos de decodificação das imagens, retidas pelos estímulos e suscitadas pelas reminiscências ou pelos sonhos, alcançaremos a compreensão de uma co-existência marcada pela memória e retomada por um passado que se manifesta no presente, na tentativa de buscar o equilíbrio entre o indivíduo e o mundo. (Bosi 1974: 65) Os fenômenos captados pelas sensações corpóreas, juntamente com as informações armazenadas também pelo inconsciente, são articulados entre os sistemas e representados de maneira simbólica, diferenciada e particularizada por fazer parte da experiência individual de cada ser humano. Portanto, a retomada das considerações de Freud sobre captação, armazenamento e decodificação das imagens, tem como finalidade esclarecer o funcionamento dessa atividade, na construção da obra clariciana, a partir da recepção e do resgate das informações que suscitam o caso de Mineirinho.

Neste cenário, muitas sensações familiares são definidas, mas uma infinidade delas são desconhecidas pela consciência e, involuntariamente, armazenadas no inconsciente. Tal atividade é construída por um processo psíquico individualizado em decorrência do acréscimo das captações/estímulos exteriores às experiências já internalizadas. Sendo assim, no ato das descargas motoras, ou seja, na exteriorização das imagens resgatadas, elas adquirem forma e substância mediante o modelo dinâmico de Freud que divide a mente em três instâncias psíquicas: id, ego e superego, desembocando na arquitetura de uma narrativa essencialmente particular e estruturada. Pois, é por intermédio desses modelos que “a vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um

pesado lastro que garante a consistência e a persistência do seu produto, a imagem” (Bosi 1974: 69). E é a partir desta imagem, atrelada à linguagem textual, e de maneira organizada, que a obra literária de Clarice Lispector se constrói.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mergulhar na escrita de Clarice Lispector é assentir ao convite de uma reflexão profunda e inquietante, que se constrói a partir da comunhão entre as artes visuais e textuais a sua sensibilidade, uma de suas marcas mais distintivas. Sua escrita, norteadora por sensações corpóreas, pontua a sua habilidade em organizar as sensações captadas pelos sentidos e pelos processos psíquicos, através de uma linguagem singular e intensamente reflexiva. É a experiência do escritor mesclando-se à experiência do narrador na criação de uma obra que tem como elementos essenciais texto e imagem personificados, mas que se apresentam, após o processo de recepção e captação, completamente diferenciadas, resultando em uma literatura produzida a partir do olhar mais humanizado em relação aos fatos. É a partir dessa forma de construção, que a escritora encontra sua maneira de explicitar seus mais variados sentimentos diante da condição de Mineirinho.

Sua narrativa é visivelmente a demonstração de uma obra organizada, dentro dos parâmetros de uma consciência altamente reflexiva e humana. A defesa de um indivíduo, cujas práticas evidenciam-se como criminosas e desonestas, não deve ser confundida com a defesa de seus atos, mas a uma consciência social e humana que pretende compreender o mundo como um lugar de iguais e de possibilidades para a reconstrução da identidade e de seu reconhecimento no cerne da sociedade. Pois, é latente o sentimento de humanidade que se sobrepõe aos crimes de Mineirinho, retratando uma das questões mais essenciais e socializadas de sua obra: a afirmação do erro. De um erro provocado pelo ato insensível de entregá-lo voluntariamente nas mãos de uma sociedade, sem que esta esteja calcificada em suas bases humanitárias. Em seu discurso essa demonstração torna-se mais clara:

Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. [...] Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva. (Lispector 1999: 124)

Nesta narrativa, a responsabilidade pelos atos ilícitos de Mineirinho volta-se para Clarice que, embora errante, tem a consciência da necessidade de *tratar* essa violência no seu sentido mais completo: a partir das bases. Soma-se a esta intenção a “atitude responsiva” do Estado e das instituições, objetivando contribuir para o re-

conhecimento e a preservação da alteridade. Dessa forma, a descrição subjetiva de seus sentimentos, a partir do diálogo com sua cozinheira sobre os fatos, ultrapassa a particularidade para alcançar o todo, pois sua violência assustada é inocente, “não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta” (Lispector 1999: 124). Essa singularidade estende-se não apenas a ela, mas ao Estado e a nós leitores, os *sonsos essenciais* que preferem disfarçar sentimentos a tomar decisões que possam mudar a história.

Dessa forma, o diálogo entre as artes visuais e textuais possibilitou enveredarmos por caminhos complexos, porém imbricados. Temas como linguagem, processos psíquicos e memória foram elementos essenciais para compreendermos a intrínseca relação entre texto e imagem, pois, por intermédio desse olhar, apreendemos a construção de uma narrativa múltipla e passível de muitas análises e vertentes. Sendo assim, a crônica de Clarice compõe-se de uma escrita que utiliza a literatura para alcançar a compreensão do seu papel social perante a sociedade, principalmente, do reconhecimento da condição humana. Portanto, ler Clarice Lispector é uma tentativa de desvendar e compreender, através de seus personagens, todos os mistérios que envolvem o *ser humano*, permitindo assim uma auto-avaliação das relações existentes entre o eu e o mundo. É ter a certeza de que jamais sairemos ilesos de sua leitura, pois sempre ficará em nós um pouco de sua essência.

#### OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, ALFREDO. “Imagem e discurso”. *Discurso* (São Paulo), v. 5, n. 5, p. 65-85, 1974. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37780>>. Acesso em 02 jun. 2016.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

JACKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cutrix, 2003.

LESSING, G.E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Teresa Montero e Lícia Manzo, orgs. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

———. *Para não esquecer*. São Paulo: Rocco, 1999.

*Mineirinho morreu com oração e recorte no bôlso*. *Diário Carioca*: jornal eletrônico da Biblioteca Nacional Digital, Rio de Janeiro, ed. 10468 (1), p.10, maio 1962. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_05&pesq=Jos%C3%A9%20Miranda%20Rosa&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=Jos%C3%A9%20Miranda%20Rosa&pasta=ano%20196)>. Acesso em 10 maio 2016.

Mineirinho sem sete vidas. *Jornal do Brasil*: jornal eletrônico da Biblioteca Nacional Digital, Rio de Janeiro, ed. 00099, p. 1, mai., 1962. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_08&pasta=ano%20196&pesq=Jos%C3%A9%20Miranda%20Rosa](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Jos%C3%A9%20Miranda%20Rosa)>. Acesso em 10 maio 2016.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. Laoconte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem. *Graphos* (João Pessoa), vol. 12, n. 2, 2010. Disponível em <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/10918/6123>>. Acesso em 01 jun. 2016.

RODRIGUES, Aline. Blog Tribarte *Clarice Lispector em defesa dos direitos humanos*, 2014. Disponível em <<http://tribarte.blogspot.com.br/2014/03/clarice-lispector-em-defesa-dos.html>>. Acesso em 20 maio 2016.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. *Estudos Avançados* (São Paulo), v. 24, n. 69, p. 169-182, 2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10519/12261>>. Acesso em 19 jul. 2017.

#### THE RELATIONSHIP INTRINSIC BETWEEN TEXT AND IMAGE IN “MINEIRINHO”, BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: The retrieval of the visual, resulting from the actions of senses and recovered by memory, can unleash different feelings in relation to a specific image. Anchored in this affirmative, the study intends to discuss about the vision of the writer Clarice Lispector, before the death of the criminal “Mineirinho”, and the reconstruction of this fact, in her chronicle, from the reports and journalistic descriptions, as well as from the image of Mineirinho’s death, printed by some newspapers of the period, in the architecture of her discourse that associates, differently, the analogous relationship between text and image. In order to reach this understanding, we explore, through the mechanisms of language, communicative processes that will assist the dialogic construction existing between the production of literary discourse, and her relationship with the psychical resources of the memory in her performance of retrieval and capture of information/images, as a result of innumerable sensations caused by brutality of actions, connected to the impact of photographic register of Mineirinho’s body with gunshot wounds. In this sense, the theories of Mikhail Bakhtin (1997), Roman Jakobson (2003), G. E Lessing (1998), Luiz Alfredo Garcia-Roza (1984) on Freudian theories, and Alfredo Bosí (1974) will constitute the more specific basis of our work.

KEYWORDS: Mineirinho; Text; Image; Language; Clarice Lispector.

Recebido em 01 de julho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### MEMÓRIAS MONTADAS

Julliany Alves Mucury<sup>1</sup> (UnB)  
e Sylvia Helena Cyntrão<sup>2</sup> (UnB)

RESUMO: A memória é uma montagem, articulada pela edição das lembranças de cada um atreladas ao testemunho de diferentes atores, a partir de diferentes linguagens. Todas essas narrativas juntas não formam um passado inteligível, só a escolha entre o que se deve lembrar e esquecer é que torna viável atar os fios do passado. Neste artigo, a obra de Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, é analisada à luz da teoria de Paul Ricoeur no percurso de resgate da identidade da personagem principal.

PALAVRAS-CHAVE: memória; identidade; *Retrato em Sépia*.

*A memória é uma ilha de edição.*

Waly Salomão

É importante lembrar. O indivíduo molda-se sobre aquilo que ele lembra ou esquece. Rememorar algo é a premissa para sobreviver ao avançar dos anos. Assim, o homem se vê entregue ao ímpeto da busca pelo que se foi a fim de constituir o que se é. Sem o ontem, as perspectivas do hoje parecem escorregadias, pois o caminhar é mais convicto quando se entende os porquês *daqueles/das coisas* que nos erigiram. Em *Cidade Livre*, João Almino tece uma redenção no diálogo entre pai e filho; para este, os últimos sete dias daquele seriam o mote para alinhar certas rugas que o impediam de existir em paz:

Em seu estado e já com oitenta e dois anos, papai, quando esquecia um detalhe, inventava outros e até fabricava datas precisas, mas eu mesmo também fui testemunha de muita coisa quando morei na Cidade Livre dos seis aos dez

---

1 <http://lattes.cnpq.br/5750605461051276> - [jullianymucury@gmail.com](mailto:jullianymucury@gmail.com)

2 <http://lattes.cnpq.br/2907523784331163> - [cyntrao@unb.br](mailto:cyntrao@unb.br)



anos de idade (...) e podia, portanto, completar e corrigir a memória do meu pai com a minha. (2010: 21)

As narrativas de terceiros, ou testemunhos, compõem os vazios da memória e o “segundo me contaram” (RS: 134) entra em determinados relatos como alinhavo. A lembrança surge incitada pelo que habita a memória do outro e quando revelada, expõe o pedaço faltante, constituinte da memória alheia. Esse trecho do livro ocasiona o diálogo imediato com a técnica de montagem (ou edição), no cinema e televisão, que seria selecionar e encadear os planos de uma imagem a fim de manuseá-la de acordo com o interesse do montador, o objetivo final da cena. A seleção de planos infere eleger e descartar os frames, os cortes demarcam até onde a cena vai e nesse ínterim pode surgir uma cena totalmente nova, nada fiel à de origem. A confiabilidade de que o produto final é condizente com toda a cena que foi gravada nunca é garantida.

Na edição da memória, a entrada dos frames de outrem é uma peça quase sempre utilizada. Ainda que a narrativa original não seja de todo fiel aos fatos, traça-se um pacto de que o olhar de um pode (e vai) ser monitorado pelo do outro. A invisibilidade de que o ângulo de quem constrói a recordação pela via dos rastros diversos oferece, pode ser completada por quem a partilha. Em Almino (2010), vemos uma narrativa que se constrói a partir da soma dos olhares ao passado sob as perspectivas do pai e do filho. Assim também ocorre com todas as lembranças que são partilhadas, experienciadas em conjunto, nas relações sociais, como assinalado por Halbwachs (2006: 69): “De bom grado diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. Assim, a outridade garante esse “acabamento”, visão partilhada também por Geertz (2008), para quem a cultura oferece as peças para a completude dos homens, portanto, seres inacabados.

Esse direcionamento para a constituição da memória por meio de elementos oferecidos pelo contato com o outro, pela troca, em plena alteridade é o que conduz este estudo. Não só a lembrança é uma possibilidade inacabada, como as relações sociais podem desvirtuá-la, caso ela seja realmente impregnada de virtude. Partindo-se do princípio de que há virtude na lembrança, não se pode ignorar o fato de que a lembrança pode também ser apagada pelo indivíduo por falta de virtude, por ela constituir algo que se queira esquecer. Há também o viés de que a memória coletiva conduz a lembrança do indivíduo e gera uma nova reconstituição dos fatos, criando espaço para a manipulação da memória ou mesmo sua recriação com base na memória coletiva (Ricoeur 2007: 455).

Os grupos atestam ao sujeito que ele faz parte de um movimento maior, com sentido e significância determinados. Jung aponta que o indivíduo é de tal modo inconsciente que, ao invés de fiar-se em sua própria capacidade de decisão, anseia pelas regras e leis exteriores a fim de um norte “nos momentos de perplexidade” (1986:

3 A sigla RS, neste artigo, refere-se ao livro de Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, na edição de 2002, objeto crucial deste estudo e muitas vezes citado. Tal recurso visa a facilitar as referências à obra.

90). Assim, a constituição do indivíduo é coletiva, parte dos parâmetros e das guias de uma determinada cultura, a qual contamina, mesmo que inconscientemente, os atos de seus membros constitutivos.

Sendo a cultura instituída em um imaginário coletivo – em uma história registrada no circuito oficial e no dos diversos grupos sociais que o rodeiam –, que se intitula memória coletiva (e assim nela se transforma), essa autovisão compõe uma representação do todo e do indivíduo que nele se molda. Há, a partir de então, versões de personas e pessoas, realidade versus lembranças. Versões. Cada um assimila a versão que mais lhe parece verossímil e nela se coaduna. A representação se faz nesse cenário como uma adesão coletiva. Essa escolha se volta para a estruturação de uma realidade que pode ou não ser verdade, é, apenas, uma representação. Ou um flash, um lampejo do todo em si. Os participantes dos eventos coletivos representam-se e são representados a todo instante na alteridade com os demais; essa ação contínua nasce no desejo deles de fazerem parte de uma história, a fim de serem lembrados, como parte de uma tradição, a qual funda a raiz de toda uma existência.

A fotografia vem dessa inquietação e hoje é um dos recursos mais recorrentes na rede mundial de computadores para a “guarda” do instante, em frames, para que ele não se perca e possa ser recuperado. A era digital ressignificou a relação do homem com a memória, com os próprios elementos mnemônicos em si. Nos sites de relacionamento e armazenagem de dados os indivíduos expõem suas vidas e trocam com os demais fotografias digitais. Antes, havia os filmes de 12, 24 e 36 poses; hoje, os cartões de memória podem armazenar milhares de fotos em uma só máquina fotográfica. A fotografia como recurso remonta-se a 1835, quando o francês Louis Daguerre produziu a primeira imagem fixa pela ação direta da luz; daí as primeiras fotografias serem conhecidas como daguerreótipos. Tempos depois, os retratos antigos, muitos trabalhados na técnica da “viragem em sépia”, não eram produzidos em larga escala e, em contraponto à contemporaneidade, o recurso da lembrança pela imagem tinha alto custo e não era disseminado da maneira que se vê hoje. Era um artigo raro e exclusivo, ao qual poucos tinham acesso.

Essa imagem guardada sob o trabalho em sépia inspirou o título do romance de Isabel Allende que me oferece terreno de análise neste artigo. Nele, a autora nos apresenta uma narradora feminina (Aurora), reconstrutora do tempo e de sua própria história, impregnada de reminiscências afloradas por objetos grandes ou pequenos, tal como uma cama burlesca que pertencera à avó da narradora, e retratos. Aurora nasceu em São Francisco, Califórnia, no ocaso do século XIX. Viveu e cresceu confortavelmente com a avó, Paulina del Valle, até que, por volta dos trinta anos, decidiu partir à procura do seu passado. Muitas vezes, são as fotografias, que a acompanham durante toda a narrativa, que a ajudam a desvelar a versão que possuía de sua trajetória. *Retrato a Sépia* fecha uma espécie de trilogia que atravessa 200 anos da história do Chile e as memórias pessoais da autora, iniciada com *A Casa dos Espíritos* (2002) e continuada com *A filha da Fortuna* (2001), fazendo como que uma ponte entre estes dois, já que a ação se desenrola entre 1860 e 1910, dividida em três partes: primeira (1862-1880) – relato das origens familiares da menina; segunda (1880-1896) – desen-

rolar de sua vida em São Francisco, da infância ao início da adolescência; e terceira (1896-1910) – ingresso na vida adulta e desfecho. Todas perfazendo a trajetória de Aurora del Valle e sua árvore genealógica, que percorre o espaço de São Francisco, da Europa e do Chile (desde a capital Santiago ao sul, na herdade *Caleufú*).

As marcas da lembrança e do esquecimento surgem neste romance como grandes condutoras. Há um mistério a ser desvendado que pontua o romance em pesadelos idênticos que durante anos afligem as noites de Aurora, como uma *camanchaca* indissolúvel. Muitos elementos dessa fuga da memória que se manifesta no subconsciente são pesquisadas em *Memórias, Sonhos e Reflexões* (Jung 1986), no qual a carga de um sonho é analisada como desveladora de fatos da vida cotidiana. Para Jung, é de conhecimento comum que acontecimentos estranhos e as coisas desconhecidas em nossas vidas são passíveis de acontecer, assim como, os sonhos e as ideias não são fabricados, ambos nascem como que por si mesmos, como artifício da mente para levar ao consciente conteúdos do inconsciente. Os sonhos são para ele como forças naturais que auxiliam o ser humano no processo de individualização.

Allende se mune desse ideário e pauta o mistério de Aurora em um sonho que se repete e que de fato tem a força da realidade nele, pois é uma tentativa da memória de trazer à lembrança um evento traumático que por ela fora diluído. Essa recorrência explica-se no uso que Ricoeur faz das palavras de Santo Agostinho: “Tardei a reconhecer-te, ó verdade”, pois a verdade só se desfaz das sombras do inconsciente para Aurora quando ela recupera diversos outros elementos de seu passado que ignorava, no terreno da “impressão-afecção permanece” (Ricoeur 2007: 438), no qual as imagens são fixadas de maneira definitiva, abrindo a fresta que permite sua recuperação.

Nesse trabalho de colagem dos fatos, ou memórias dos fatos, a menina-mulher que narra o romance remonta a cena de seu infortúnio, posto que, segundo Ricoeur no mesmo trecho, “se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”, de maneira que a recorrência da imagem dos meninos de pijamas negros é o atestado de sobrevivência de uma impressão-afecção profunda que insiste em emergir. Aurora reencontra o significado dessa imagem nebulosa quando se sente segura no amor experimentado junto a Ivan Rodovic, a sensação de conforto traz de volta a lembrança e seu sonho é desvelado em meio às lágrimas de sua catarse:

Primeiro, à luz de uma espécie de relâmpago, vi a imagem de meu avô Tao Chi'en murmurando meu nome em chinês, Lai-Ming. Foi um instante brevíssimo, porém luminoso como a lua. Em seguida revivi, acordada, o pesadelo recorrente que me tem atormentado desde sempre, e então compreendi que existe uma relação direta entre meu adorado avô e aqueles demônios vestidos de pijamas negros. A mão que me liberta no sonho é a mão de Tao Chi'en. Quem cai lentamente é Tao Chi'en. A mancha que se estende inexorável sobre os paralelepípedos da rua é o sangue de Tao Chi'en. (RS 389)

Apesar da longa ausência, definitiva, de Tao, Aurora reconhece sua presença-ausente advinda do estado virtual para o estado real. A lembrança é virtual, mas quando presentificada reaviva o que estava guardado no inconsciente, que surge em um estado de clareza infinita. O reconhecimento traz o passado ao presente, transmuta a ausência em presença. Para Aurora, tudo começa a fazer sentido e a lembrança acorda em imagem, carregada de emoções. No entanto, ela ainda continua em seu estado virtual e, nas palavras de Bergson, “aos poucos, surge como que uma nebulosidade que se condensa; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e que sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção” (Ricoeur 2007: p. 444). O que surge é uma progressão da “lembrança pura” em lembrança-imagem, reconhecida como lembrança, sabe-se que é uma ida ao passado, “a ausência na presença” (Idem, *ibidem*). Todo esse processo é dado na dicotomia entre ação e representação, cujo dilema repousa na relação da lembrança pura com a virtualidade e do reconhecimento com a reinserção da lembrança na massa da ação viva. Define-se então o rastro como algo que leva à inscrição, “no sentido psíquico do termo” (Ricoeur 2007: 447), feita para garantir a recuperação da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária.

A lembrança de Aurora sobreviveu em meio a muitos outros esquecimentos que garantiram sua conservação. Seria então o esquecimento um pilar da memória e não um vilão ensimesmado apenas, na imagem de um grande glutão que apaga tudo seja por patologias ou por embustes que o próprio indivíduo trama em seu inconsciente, pois sem esquecer não seria possível lembrar. Essa visão clara em torno da figura de Tao Chi'en torna-se acessível por uma conjuntura de elementos materiais e psíquicos que contribuíram para o reconhecimento que se opera na mente da heroína. Ela acessa o negrume de seus impedimentos recorrendo principalmente à fotografia, algo que ela exerce como hobby compulsivamente desde os 13 anos e jamais abandona, aprendendo com Juan Ribero (RS 268) as nuances do que viria a ser sua profissão.

## **A MEMÓRIA EM FRAMES**

A fotografia e a modalidade do retrato em sépia, que é a metáfora da vida da narradora, são, para ela, os recursos mais seguros de reconstituir um passado cheio de falhas e narrativas paralelas. Ao presentear Aurora com uma câmara (RS 137), Severo del Valle oferece à então menina o mecanismo – “uma bela Kodak” (RS 268) –, para lidar com seus demônios, que ganhou forma e tornou-se um exercício contínuo em sua vida: o registro fotográfico. Aurora tinha certeza de que o sonho com os meninos de pijamas negros a levava à fotografia, seu primeiro pensamento ao ganhar a máquina foi que se pudesse fotografar os demônios, ela os derrotaria. Assim, passou noites e noites armando arapucas para que eles fossem fotografados durante seu sono, “mas terminou por evidenciar-se que aquelas criaturas maléficas eram invulneráveis ao assalto da tecnologia” (RS 134).

Como bem pontua Amanda Lowell para a jovem Aurora: “Uma boa fotografia conta uma história, revela um lugar, em evento, um estado de ânimo, é mais poderosa que páginas e páginas de escrita” (RS 296). Na narrativa, há fotografias condutoras de revelações e mantenedoras da verossimilhança que a autora busca infligir ao seu passado: a primeira foto de sua autoria é a de sua avó Paulina na cama onírica que ela traz da Europa para vingar-se do marido e da amante dele (RS 15); a fotografia da boda de Nívea, em que ela aparece radiante ao lado de Severo (RS 167); a da família no Porto para receber Matías, já em estado terminal pela sífilis, quando ele volta para casa e revela que é seu pai (RS 253); a descoberta epifânica da proximidade entre Diego, seu então marido, e Susana ao mostrar as fotos que tirara da família ao amigo Radovic (RS 348); e os autoretratos de Aurora em busca de si mesma no auge da depressão pelo fracasso de seu casamento (RS 355). Todos os eventos ligados a esses registros reforçam a crença da narradora de que “a fotografia e a escrita são uma tentativa de guardar os momentos antes que desvaneçam, de fixar as lembranças para dar sentido à vida” (RS 387).

Palavra e imagens são instrumentos de costura do emaranhado de sua existência, ainda que não consigam revelar o seu passado. Desvelar o oculto, no sentido heideggeriano para o termo grego *alethéia*, faz-se possível em *Retrato em sépia*, dado que Aurora refaz todo o percurso de sua genealogia como *historiadora de si mesma* (Almarza 2009: 178). Heidegger retomou esse termo em sua obra magna *Ser e Tempo* e expandiu o conceito em *Introdução à Metafísica*, em que realizou uma análise etimológica do termo *alethéia*, atribuindo-lhe a significação de desvelamento. A verdade originária (*alétheia*), tal como abordada por Heidegger, é a verdade do Ser, a clareira (*die Lichtung*) que possibilita clarificar e desvelar. Tendo em vista que “em sua constituição ontológica o homem é e está na não-verdade porque é em sua essência, decadente” (Heidegger 1988: 290), a *alethéia* torna-se um exercício constante para o indivíduo. E é essa insistência que permite à narradora recordar, não só pelos elementos físicos, mas também pelos atraídos pelos sentidos – cheiro, som, ato que se repete, etc. – o todo que a constitui. Aurora encerra um ciclo de sua existência quando sua busca pela memória, pela completude, chega ao fim.

A avó materna tem papel central nessa empreitada. Quando Eliza adentra a narrativa, a neta a reconhece de imediato. Mesmo os dezessete anos que se passaram não foram capazes de gerar o esquecimento. A única traição da memória narrada por Aurora refere-se à estatura da avó, pois sua lembrança de menina a fez constatar que “ela era mais baixa na realidade do que na minha memória, mas isso podia ter algo a ver com a minha própria estatura” (RS 390), o apagamento não se fez por ser a avó a personificação de uma imagem que nunca se fora.

Passado e presente de fato se encontram, a memória resgata a história, “não reconstrói o tempo e tampouco o anula, mas a faculdade de recordar (etimologicamente, quando algo volta a passar pelo coração) que o homem tem faz destruir as barreiras entre presente e passado” (Almarza 2009: 174). Quando explodem, os recôncavos da mente por vezes deixam fluir as memórias que estavam esquecidas. Elas apenas estavam ali, à espera de um chamado que lhes servisse, por razões diversas,

bloqueadas, suspensas. Ao contrário de *Funes*, o *memorioso*, personagem de Borges (2001) que lembra em detalhes e com vasta profundidade de tudo, o ato de lembrar é uma eterna seleção. Para lembrar-se de algo há que se esquecer de algo. Essa ambivalência é a face clara do inacabamento ao qual esse impasse impele o homem. No interior de *Aurora*, este é um desafio constante: “Mediante a fotografia e a escrita tento desesperadamente vencer a condição de minha existência, reter os momentos antes que se desvançam e limpar a confusão do meu passado. Cada instante desapparece em um sopro e logo se transforma em passado...” (RS 419).

### MEMÓRIA DO ESPAÇO E DO OUTRO NA CONSTITUIÇÃO DO EU

Em meio ao trauma pessoal de *Aurora* é contada a relação dramática do choque entre culturas distintas em São Francisco, Califórnia, principalmente na inserção de chilenos e chineses na região. Ela própria é fruto de um relacionamento trágico entre Lynn Summers e Martín, a primeira, filha de uma chilena e um chinês, e o segundo, fruto da aristocracia persistente dos del Valle, família tradicional do Chile que expandira sua fortuna aproveitando a expansão territorial nos EUA. Lembrando Halbwich (2006), as memórias coletiva e individual alimentam-se de maneira que se interpenetram. Todo o percurso dos personagens, que culmina na volta ao Chile, é invadido pelas cristalizações coletivas absorvidas pelas ações de cada um dadas as querelas do presente.

O hoje é regado pelo passado histórico, remontado na ficção, o que fica evidente, ainda assim, é que a memória individual está sujeita à coletiva, pois que é burilada pelos grupos sociais. A saída da família para o campo para proteger-se das represálias dos seguidores de Godoy serve de cenário para explorar as tradições chilenas mais antigas. Allende, neste trecho da narrativa, resgata a lenda indígena dos *imbunches*, que aterrorizavam as crianças, e a figura da *meica* e sua sabedoria no parto de Nívea. As impressões que essa imersão gerara na menina *Aurora* nesta sua ida ao interior do país revelam a origem de muitos dos costumes que ditam as condutas da sociedade chilena, os quais chegam até Santiago e contaminam ainda todos os personagens que do Chile saíram para os diferentes espaços de *Retrato em sépia*.

Ainda abordando o impacto dos eventos coletivos sobre a memória individual, não podem ser esquecidas as guerras do Pacífico e a civil que envolveram o Chile no primeiro caso com a Bolívia e o Peru, e no segundo com a tomada interna do poder vigente, porque garantem tamanho impacto no espaço em que a vida dos personagens tinha curso que interfere no desenrolar dos fatos lembrados. *Aurora* não se vê ameaçada diretamente, mas assiste ao caos que toma conta do palácio de *Paulina* quando a atividade clandestina de impressão de panfletos contra a trupe de Godoy é posta em risco com a captura de Pedro Tey (RS 224), personagem que no livro representa a arte e a cultura chilenas juntamente com a professora *Matilde Pineda*.

Toda essa parte da obra dedicada às guerras apoiam a reconstituição da memória de *Aurora*, que conta com fatos coletivos e lembranças partilhadas para corroborar

sua narrativa, a História sustenta suas lembranças, ajudando a resgatá-las. Este conjunto de lembranças – individual e coletivas –, perfaz a arquitetura da memória de Aurora, que ilustra nas ruas e espaços chilenos o que as guerras trouxeram de derrocada e que acabaram por atingir sua vida e a dos seus. Isso fica claro quando ela volta do sul, de seu casamento fracassado com Diego Domínguez, e encontra a mansão à Rua Ejército Libertador tal qual o estado de saúde de Paulina del Valle – ambas em estado terminal: “Antes a mais esplêndida naquele bairro de palacetes, a mansão de minha avó parecia tão decrepita quanto sua proprietária. Várias janelas pendiam dos gonzos, as paredes não tinham cor, e o jardim, de tão abandonado, parecia ignorar a primavera e permanecer submerso em um triste inverno” (RS 374).

Não só os espaços de memória, os eventos coletivos, mas também os hábitos e costumes (Berger & Luckman 2003) moldam o caráter de Aurora, tendo em vista que ela introjeta o que apreende do convívio com as mulheres de sua família, que, por mais revolucionárias que sejam, sucumbem diante da ordem social que as cerca. Essa adequação à sociedade pode ser exemplificada quando Severo retorna da guerra do Pacífico e casa-se com Nívea, em que os dois estabelecem diante dos seus parentes uma aura de castidade que só é interrompida pela gravidez da esposa “celibatária”; do mesmo modo, as idas de Paulina à missa quando retorna ao Chile, vinda de São Francisco, mais para cumprir um papel social diante dos demais do que uma legítima conversão. Tais comportamentos socialmente compatilhados garantem a inserção na coletividade, pois são papéis sociais cumpridos para garantir a socialização secundária, como defendem Berger e Luckman (2003), quando os indivíduos buscam nos outros os parâmetros de sua própria conduta.

### **(RE)CONHECER PARA PROSEGUIR**

Aurora recorre à anamnese tanto para entender seu pesadelo constante quanto para dar cabo à ideia que faz de si mesma. Anos de respostas evasivas e o dilúvio de verdades que lhe surgem em seus quase 30 anos de vida pontuam a urgência em buscar suas origens. A família del Valle é tão entremeada de segredos que a outriedade fica prejudicada, a busca tem de ir além. Diante da matriarca Paulina o passado de Aurora não era mencionado: “para ela minha vida tinha começado aos cinco anos, quando cruzei o palacete em San Francisco, o anterior não existia.” (RS 307). Só quando encontra sua avó materna, Eliza Sommers, seu passado recebe o fluxo que precisava para se recompor: “Se minha avó Eliza não tivesse vindo de tão longe para iluminar os recantos sombrios de meu passado e se não existissem as milhares de fotografias que se acumulam em minha casa, como poderia eu contar essa história?” (RS 419).

Nos silêncios e esquecimentos impostos faz-se vital lembrar, rememorar, colher reminiscências e dar a elas sentidos próprios. Perscrutar o passado em busca dos sentidos que fazem o hoje. Eles estão contaminados e falhos, corroídos pelo tempo, mas estão lá, na cera, à espera do encaixe perfeito para ressurgir, como Ricoeur prevê na sua leitura de Platão quanto ao problema do esquecimento em seu duplo sentido:

“como apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada como que por um anel na cera.” (Ricoeur 2007: 27). Confiáveis ou não, os recôncavos da memória não estão sozinhos, contam com os rastros materiais e outros recursos (hoje ainda mais exaustivos), a fim de revelar o nebuloso negativo do passado e montar, de fato, num esforço titânico, a narrativa de toda uma existência.

*Retrato em sépia* encerra-se incitando o leitor a rever a crença no relato-testemunho de Aurora: “A memória é ficção. Seleccionamos o mais brilhante e o mais obscuro, ignorando o que nos envergonha, e assim bordamos o extenso tapete de nossa vida” (RS 419). O tom de descredulidade, da memória como ficção, remete ao mistério da confiabilidade da rememoração, já que “a memória tecida por nós mesmos” (RS 420) é a garantia de um resgate unilateral, pautado em tons e incertezas muito particulares. O resgate do passado de um indivíduo envolve também desenterrar o daqueles que o cercaram, pois não há como relatar todos os aspectos dos fatos, de acordo com cada vivente, e isso ocasiona o sentimento de traição do narrador que ousa rememorar: “Compreendo que ao escrever estas memórias devo trair outros, é inevitável” (RS 136).

A narradora diz que a clareza de suas lembranças combina mais com o tom em sépia – mesclado, contaminado –, o que nos leva a lembrar Ricoeur (2007) na sua elaboração sobre o esquecimento como uma provocação à confiabilidade da memória que é, por sua vez, a própria representação do passado como imagem fiel do vivido-narrado. O esquecimento é que permite o reconhecimento e se apresenta como esquecimento por apagamento dos rastros e esquecimento de reserva. Na vida rememorada de Aurora, há o apagamento de seus primeiros cinco anos de vida, já que tudo o que levava a este recorte de tempo fora eliminado de suas vistas e também há a reserva, tendo em vista as lembranças latentes em sua memória.

Os estratos mais profundos da memória são os mais difíceis de serem alcançados quando há a escassez de fontes para as lembranças; todo esse livro de Allende é prova de que a busca pelo apagamento do passado encontra barreiras nem sempre controláveis, por mais que a memória seja impedida, manipulada ou comandada (Ricoeur 2007). Aurora persegue a verdade sobre sua origem para resolver seus traumas e entender caminhos até então obscuros: “Existia um vácuo negro em minha memória, algo sempre presente e perigoso que eu não conseguia saber com precisão o que era, algo desconhecido que me aterrorizava, sobretudo no escuro ou no meio de uma multidão” (RS 193). Essa busca pelo passado (característica da anamnese aristotélica), no sentido da busca pela verdade, invalida a idéia, falsamente admitida na tradição filosófica, da equivalência da memória à imaginação. Para Ricoeur (2007), se esta última se identifica com o irreal e com a ficção, a memória, apesar de sua fragilidade e de seus enganos, visa, ao contrário, à fidelidade, à verdade, o que valida o esforço da personagem em ir ao encontro de suas origens, da verdade como algo fiel aos fatos ocorridos, o que acaba por compor a narrativa não só de si mesma, mas de toda a sua família.



Somado ao esforço de Paulina em propiciar o esquecimento para a neta está o impedimento da memória de Aurora sobre o dia em que Tao Chi'en foi surrado, sem chances de recuperação. Como resultado da forte carga emocional experimentada por uma menina ainda na primeira infância, não foram precisos agentes externos para que essa lembrança ficasse recalçada. Os acontecimentos daquela noite, uma terça-feira de outubro de 1885 (RS 407), só brotam do pântano do esquecimento imposto pelo trauma quando Aurora vê-se plenamente ciente de seu lugar no mundo, sua ascendência e motivações do incidente que levou Tao Chi'en à morte. Mesmo assim, diante de todo seu empenho para reconstruir o passado, o que lhe vem ao presente é digno do esquecimento pleno:

Teve uns segundos para perguntar o que queriam, o que estava acontecendo e ouvir o nome de Ah Toy, enquanto os homens de pijamas negros, com os rostos mascarados, dançavam ao seu redor e logo lhe desferiram nas costas as primeiras bordoadas. Lai-Ming sentiu-se atirada para trás e tratou de agarrar o avô, mas a mão querida soltou-a. Viu os cacetetes subindo e descendo sobre o corpo de seu avô, viu um jorro de sangue descer de sua cabeça, viu-o cair com a boca no chão, viu como continuaram a espancá-lo até reduzi-lo a um montão de carne ensanguentada sobre os paralelepípedos da rua. (RS 413).

O trauma da visão dessa cena foi projetado aos abismos da memória de Lai-Ming. Depois de ser entregue à avó paterna por Eliza, não encontrou outro meio de reconstituir seu passado sem ser pela via física, psíquica (de onde provinham os pesadelos), por meio dos rastros das fotografias e dos objetos e até mesmo de sua própria mente, que a impelia a recordar. O silêncio imposto diante de sua origem levou ao traumatismo da memória, com a negação dos momentos mais aterrorizantes do passado, sintoma de patologias coletivas ou individuais da memória e que se traduzem não pelo esquecimento, mas pela fuga a esse tema especificamente. Essa situação se manifestou notadamente em relação à “shoah” (genocídio dos judeus) e à difícil transmissão, por parte dos seus sobreviventes, da narrativa desse acontecimento, abordada por Ricoeur no sentido de que esses acontecimentos funestos do século XX pedem para ser ditos, narrados, compreendidos (2007: 505).

Lai-Ming e Aurora, tão diferentes em suas jornadas, são a mesma alma. Os nomes marcam apenas trechos diferentes da memória individual que dialoga com a coletiva para compor um passado comum. A presença-ausente do avô dialoga com seus conflitos e a faz entender que sua saga é visitada sob critérios claros de seleção. Não é possível, ontologicamente, lembrar-se de tudo, assim como não se narra tudo: “Alcançamos, aqui, a relação estrita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico” (Ricoeur 2007: p. 455). A memória é uma grande montagem, articulada pela edição dos frames das lembranças de cada um juntamente com o testemunho de diferentes atores. Todas essas narrativas juntas não formam um passado inteligível, só a escolha entre o que se deve lembrar e esquecer é que torna viável atar “os cordões do passado” (RS 184) e estabelecer um acordo de paz (consigo mesmo e com o outro) diante do vivido.

## OBRAS CITADAS

ALLENDE, Isabel. *Retrato em Sépia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ALMARZA, Sara. “A persistência da memória”. Sylvia H. Cyntrão, org. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: TEL/UnB, 2009. p. 173-179.

ALMINO, João. *Cidade Livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BERGER, Peter L. & T. Luckman. “A sociedade como realidade objetiva”. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 69-172.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo* (Parte I). Petrópolis: Vozes, 1988.

JUNG, Carl G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

## FRAMED MEMORIES

ABSTRACT: Memory is a framing issue articulated by the memories of each one tied to the testimony of different actors, from different languages. All these narratives together do not form an intelligible past, only the choice between what you remember and forget that it is feasible to tie the threads of the past. In this paper, the work of Isabel Allende, *Retrato em Sépia*, is reviewed in the light of the theory of Paul Ricoeur on the route to rescue the main character's identity.

KEYWORDS: memory; identity; *Retrato em Sépia*.

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

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### A METRÓPOLE EM OBRAS: LITERATURA E FOTOGRAFIA NA FIGURAÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE MODERNA NO PERIODISMO DA BELLE ÉPOQUE TROPICAL

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado<sup>1</sup> (UFRJ)

RESUMO: O objetivo do presente artigo é oferecer um estudo sobre o modo como a fotografia (mais especificamente, o cartão postal) desempenhou papel preponderante na construção da imagem da Capital Federal como metrópole moderna entre os cronistas da chamada *belle époque tropical*. Para tanto, são focalizados os números da revista *Kosmos* publicados entre 1904 e 1905, por ocasião da inauguração da Avenida Central, marco simbólico do projeto de reurbanização encetado pelos poderes públicos naquele momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e fotografia; Cartofilia; Belle Époque tropical.

A *belle époque* no Brasil corresponde ao período que se estende entre a consolidação da Primeira República e a explosão da Primeira Guerra Mundial. É o que André Billy chamou de “época 1900” (Billy 1951: 471), expressão utilizada para se referir à *belle époque* no âmbito francês, sob cujo fascínio desenhou-se a orientação estética de sua versão tropical, já que, segundo a mentalidade vigente no período, “civilização e progresso eram em geral vistos de uma perspectiva francesa” (Needell 1993: 66).

Um dos pontos fundamentais para a construção da imagem de uma espécie de nova França Antártica foi o plano de reurbanização da Capital Federal. Organizado pelo engenheiro Pereira Passos, o projeto objetivava transformar o Rio de Janeiro em uma cidade moderna, sob a inspiração do que fizera na França, no século anterior, o Barão Haussmann. O projeto de Pereira Passos era constituído por uma série de melhoramentos provocadores de transformações radicais na configuração da cidade, entre os quais destacavam-se as obras na região portuária, a dragagem do canal do Mangue e a abertura de uma avenida na região central. Com a ativação dessas obras, estava prevista uma alteração sensível na paisagem urbana, de forma a viabilizar o

1 <http://lattes.cnpq.br/1820387030952541> - [marcussalgado@gmail.com](mailto:marcussalgado@gmail.com)

ingresso da Capital Federal na modernidade. Das obras do período, aquela que mais impacto causaria à vida social – e, por extensão, à literatura – seria a construção da Avenida Central, rematado símbolo desse ingresso em uma nova fase histórica, com as amplas ressonâncias culturais nele implicadas, a ponto de ser possível afirmar que “nada expressa melhor a *belle époque* carioca do que a nova Avenida Central” (Needell 1993: 58). Segundo o mesmo autor, “a Avenida Central tornou palpável a fantasia de Civilização compartilhada pelos cariocas de elite da *belle époque*” (Needell 1993: 68).

O Rio de Janeiro tornar-se-ia, a partir dessa nova perspectiva urbanística, uma espécie de cartão postal do Brasil. Foram construídos ou reformados mirantes que possibilitassem a apreciação de vistas da cidade. A abertura da Avenida Beira-Mar e da Avenida Atlântica descortinou a paisagem da baía durante os fluxos rumo ao sul da cidade. Dessas duas avenidas que desfraldam vistas de cartão-postal, a primeira “foi considerada por muito tempo a mais bela via-curso do mundo” (Machado 2008: 99), enquanto a segunda “se tornou em pouco tempo um dos mais belos e disputados recantos da cidade, tendo importância singular no turismo moderno no Rio de Janeiro” (Machado 2008: 100). Desenvolveu-se, nesse processo, uma relação modelar, que, como toda imagem especular, conduziria ao narcisismo que caracteriza, ainda hoje, a experiência urbana nas plagas cariocas – narcisismo rapidamente detectado e bastante explorado pela estética televisiva, com suas tomadas completamente estereotipadas de pontos turísticos.

A construção da cidade moderna envolveu, por sua vez, a construção de uma imagem de metrópole, para a qual literatura e fotografia concorreram de forma decisiva. É uma época de prestígio para a cartofilia (mania dos cartões postais), que se reflete tanto na tendência do fotojornalismo daquele momento em priorizar fotografias de vistas da cidade em transformação nas páginas de periódicos, quanto no trabalho de cronistas ocupados com o registro desse processo pelo qual duas paisagens sociais (a do Rio Antigo, com vestígios coloniais e a presença solene dos produtos arquitetônicos do Segundo Reinado, e a do Rio Moderno, sob a égide de um Hausmann tropical) se sobrepunham, no arco que cobre a desmontagem de construções arquitetônicas sobreviventes das fases mais antigas da cidade e a construção da Avenida Central, marco do novo paradigma urbanístico.

Como escreveu Bilac em uma crônica de 1904, “o cartão postal é o melhor veículo de propaganda e reclame de que podem dispor os homens, as empresas, a indústria, o comércio e as nações”. Segundo Daltozo, “40% dos postais que circulam no mundo trazem fotos de cidades” (Daltozo 2006: 37). Sendo, portanto, um tema privilegiado na cartofilia universal, a imagem das cidades grassou de igual forma entre nós, com particular ênfase na *belle époque*, quando passa a ocorrer a encenação da própria remodelagem urbanística da cidade, com o jornalismo e a literatura colaborando nesse sentido.

## 1. A CIDADE CARTÃO-POSTAL

A importância dos cartões-postais para a vida cultural da *belle époque* ainda não foi devidamente dimensionada. Como ressalta Annateresa Fabris, desde o último quartel do século XIX o cartão-postal funcionou como “um poderoso aliado na difusão da imagem fotográfica em seu momento de massificação” (Fabris 1991: 33). Segundo a mesma autora, a difusão massiva da imagem fotográfica pelo cartão-postal “multiplica ao infinito a possibilidade de posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades” (Fabris 1991: 33). Essa posse simbólica engendrada pela imagem é reforçada por Susan Sontag, quando considera as imagens fotográficas como pedaços do mundo, “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (Sontag 2004: 15). Assim, os cartões-postais obedeciam à lógica da interiorização que presidia “a emergência do fetichismo da mercadoria” (Needell 1993: 190) e levavam paisagens distintas e distantes para o interior dos lares que consumiam esse tipo de produto gráfico.

Os efeitos da viagem imaginária (trazendo para o âmbito da esfera privada outros espaços) e da posse simbólica de paisagens e monumentos arquitetônicos geograficamente distantes implicados no cartão postal não tardariam por se fazer manifestos:

A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos. (Fabris 1991: 35)

Se a *belle époque* está diretamente ligada ao 1900, como ressalta A. Billy, não deixa de ser curioso o fato de que, em 1899, por meio da Lei 640, o Governo “autorizou a produção de bilhetes-postais pela indústria gráfica particular” (Daltozo 2006: 19); é certo que, “alguns anos antes, no entanto, já circulavam postais brasileiros feitos em editoras particulares, mas impressos no exterior” (Daltozo 2006: 19).

De acordo com a pesquisa realizada por Daltozo sobre a cartofilia, “no ano de 1909, quando a população brasileira girava ao redor de vinte milhões de habitantes, circulou pelo Correio a impressionante soma de quinze milhões de cartões postais” (Daltozo 2006: 19). O cartão-postal foi decisivo para “a comercialização de fotografias de temáticas urbanas iniciada já a partir dos anos 1860 do século XIX” (Lima 1993: 101). A partir de 1900, Marc Ferrez – cuja fotografia era profundamente enraizada na cenografia urbana (com suas paisagens, profissões etc) – coloca em circulação postais com seus registros fotográficos do Rio de Janeiro e, a partir de 1902, A. Ribeiro lança no mercado gráfico opulenta quantidade de postais tematizando a Capital Federal. Desde 1904 operava no Rio de Janeiro a Sociedade Cartófila Internacional Emmanuel Hermann, fundada por, entre outros, Augusto Malta, famoso pela fotografia de vistas urbanas, constituindo-se cronista visual da cidade, na linhagem de

Ferrez, Georges Leuzinger, Juan Gutierrez, Alberto de Sampaio etc. Segundo informa Veronica Velloso, a sociedade dispunha de uma publicação própria e contava entre seus membros os poetas Olavo Bilac e Guimarães Passos e editores de cartões postais, “marcando a aproximação entre os atos de produção e recepção da imagem” (Velloso 2000: 131).

Os implementos na indústria gráfica verificados entre nós a partir do início do século XX não se restringiram ao segmento dos cartões postais. Revistas e jornais também foram afetados por essas transformações que marcam a emergência de “outras formas de difusão impressa da imagem” (Sotilo 2014: 2), capazes de atender à demanda por aquilo que Annateresa Fabris chama de “novo consumo icônico” (Fabris 1991: 12), cuja origem remontava às tentativas desde o século anterior no sentido de instaurar a produção industrial de imagens capaz que seria “ampliada para a propaganda política e para a publicidade comercial” (Fabris 1991: 12).

É nesse contexto que surgiu *Kosmos*, uma das pioneiras revistas ilustradas no Brasil. Publicada mensalmente entre janeiro de 1904 e abril de 1909, totalizando sessenta e quatro números, nela escreveram os principais nomes da literatura brasileira do período: Olavo Bilac (cronista regular e eventual contista, já que em *Kosmos* publicou “Mãe Maria”), João do Rio (colaborou na crítica de teatro e com textos como “Música de amor”, “A tatuagem no Rio”, “O natal dos africanos” e “A musa urbana”, sem falar em sua famosa tradução da *Salomé* de Oscar Wilde, publicada na revista em 1905), Gonzaga Duque (assinava crítica de arte e publicou alguma prosa de ficção), José Veríssimo (crítica literária), Alberto de Oliveira (parnasiano que na revista publicou poemas como “Taça de coral” e “O ninho”), Medeiros e Albuquerque (que aí despejou parte de sua produção como contista – vide “Vidas estragadas”), Arthur Azevedo (crítica de teatro), Coelho Netto, Emílio de Menezes etc. Mas a revista chamava atenção sobretudo pela qualidade gráfica, desde os materiais (papel *couché* e uso de cores) até a diagramação, passando, obviamente, pela fotografia. Como ressalta Antonio Dimas, em seu celebrado estudo sobre o periódico, “deslumbrada com as possibilidades expressivas da fotografia e com a impressão em cores, a redação esforçava-se no sentido de tudo ilustrar, o que, muitas vezes, relegava o texto escrito a um plano inteiramente secundário” (Dimas 1983: 5). Nessa disputa com a fotografia, a literatura por vezes acabaria por mimetizar a linguagem emergente, traçando e revelando imagens verdadeiramente fotográficas, seguindo, nesse sentido, a fascinação da época com o cartão postal. Desse modo, muitos textos que aparecem em *Kosmos* funcionam como registros verbais de forte apelo imagético a paisagens e aspectos arquitetônicos ou urbanísticos. A reforma de Pereira Passos implicava “a construção do cenário de cartão-postal, que dava à Cidade do Rio de Janeiro um status de cidade cosmopolita” (Machado 2008: 135). Se a cartofilia privilegiava as imagens urbanas, a Capital Federal – em processo de reurbanização – tornava-se o tema favorito especialmente dos cronistas, sempre ocupados com a pauta do dia.

Em sua crônica para o primeiro número da revista, Olavo Bilac reforça as intenções da nova publicação:

A fotografia, o desenho, a arte da gravura e todas as belas conquistas da imprensa moderna, serão aqui postas a serviço do programa de *Kosmos*: e estas páginas serão uma placa sensível em que se irão fixando todas as imagens, todos os aspectos, todas as mudanças da nossa vida, nesta era de regeneração e reabilitação material e moral. (Bilac 1904a: 8)

E assim, no primeiro número de *Kosmos*, juntamente com fotografias de canhões e estátuas e retratos de celebridades políticas, jurídicas, diplomáticas, teatrais e literárias, encontramos uma série de postais das Cataratas do Iguaçu. Timbrada no mesmo diapasão que o editorial do primeiro número – no qual *Kosmos* prometia fornecer “um artístico álbum das nossas belezas naturais” (Behring 1904: 6), objetivo irmanado, diga-se, ao dos cartões-postais, com sua ênfase em paisagens –, a série de fotografias das Cataratas do Iguaçu reforça a ideia de magnitude das riquezas encontradas em *terra brasiliis* (obedecendo, por sua vez, ao diapasão da política de propaganda do Brasil no exterior característica do período) e expressa-a por meio de uma retórica do sublime, já que a potência de cataratas, desertos e do mar tem, desde sempre, intrigado e desafiado a imaginação nesta direção. Essa paisagem natural sulista reapareceria no número 3 do segundo ano da revista, com direito a mais uma série de cartões-postais dos exuberantes saltos d’água.

No segundo número, o material iconográfico é dominado por paisagens e habitantes (indígenas e seringueiros) do Acre. Isso não impede a presença de alguns cartões-postais da Capital Federal: um retratando as Paineiras, outro com uma vista marítima de Copacabana e um terceiro o Passeio Público – sem falar na série de fotos da região portuária. Mas, em matéria de cartão-postal, o destaque do segundo número da revista é mesmo a crônica assinada por Bilac. Nela, explicita-se como a crônica mostrava-se permeável à fotografia e à cartofilia, a ponto de apresentar uma série de descrições panorâmicas de paisagens.

Bilac começa exaltando Petrópolis, oferecendo ao leitor uma vista da cidade serana, “posta no alto da Serra dos Órgãos, como uma rainha sobre um trono, coroada de rosas vermelhas e de camélias alvas, cortejada pela gente feliz e elegante” (Bilac 1904b: 4). A seguir, temos um longo elogio ainda das paisagens montanhosas, só que das Paineiras:

No dia de S. Sebastião, deixando cá embaixo a poeira das ruas, o ardor do sol e a tristeza do dia feriado, abalei para o alto das Paineiras. À hora da partida do trem, reconheci com espanto que ia subir sozinho. Não havia outro passageiro. O chefe do trem ainda demorou a partida, esperando que algum retardatário aparecesse, e ficou durante oito ou dez minutos, com o relógio na mão, espiando a passagem dos bondes do Cosme Velho que subiam e desciam. Mas ninguém apareceu: a locomotiva apitou, e começou a galgar, arquejante, a lombada verde da serra. Lá em cima, no planalto das Paineiras, reinava um silêncio claustal. Almocei sozinho, diante do incomparável espetáculo da baía, cuja água, sob a chuva de fogo da soalheira, parecia polvilhar-se de ouro. E, de mim para mim, vendo tudo aquilo deserto, eu dizia: “Singular gente, a nossa,

que tem inveja dos veranistas de Petrópolis, e não vem gozar o divino encanto deste lugar, tão cheio do consolo e do repouso que a Natureza sempre dá a quem sabe compreendê-la e amá-la!” (Bilac 2004b: 4)

Nessa descrição da subida às Paineiras, não faltam o elemento pitoresco (a subida solitária pelo trem) e a exaltação da magnificência da natureza (no verde da serra e na vista espetacular da baía), bem como o esforço por atrair a atenção do morador do Rio de Janeiro para os cartões-postais que a cidade oferece, para além da bidimensionalidade da imagem impressa.

O terceiro número de *Kosmos* inicia o louvor às obras da Avenida Central, saudando a cacofonia das picaretas responsáveis pela suposta regeneração da antiga cidade colonial, a ser transmutada em moderna e cosmopolita capital da República. No número seguinte, o elogio estende-se ao concurso de fachadas, que, para Bilac, era garantia do êxito estético da abertura da Avenida Central. Nessa crônica, se não chega a traçar uma imagem do futuro urbanístico da cidade, pelo menos define tudo o que, em sua opinião, deveria ser extirpado da paisagem urbana em prol da modernização: “os chalés, as platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sótãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos” (Bilac 1904c: 5). Para Bilac, a paisagem urbana a ser configurada pela Avenida Central implicava “prédios bem construídos, elegantes ou suntuosos” (Bilac 1904c: 5).

No nono número de *Kosmos* reaparece os louvores à reurbanização. Em uma longa crônica, o hoje esquecido Mariz e Carvalho registra tanto o trabalho de demolição como as expectativas gerais no sentido de figuração de uma imagem de futuro para a Capital Federal:

Esboroa-se a casaria velha da cidade; o martelo, a trolha, a alavanca, bloco a bloco, pedra a pedra, atiram ao solo úmido e lamacento cumeeiras, cimalthas, cornijas, paredes, e dos alicerces centenários, como de alvéolos carcomidos, arrancam-se as grandes lajes enegrecidas e gastas pela ação do tempo. Escancara-se às vistas profanas o interior dos lares desertos, e, envolta na poeira que sobrepaira aos escombros e que o vento dispersa, parece evolarse para o céu a alma das cousas passadas, de que se extinguem os últimos vestígios. Erguem-se, como se fossem caveiras, as fachadas nuas, derrocados os corpos de edifícios a que pertenciam, e através das janelas sem portas – órbitas sem olhos – descortina-se o amontoamento informe de caibros, tijolos, barro e pedras toscas, arcabouço desfeito, esqueleto desarticulado da velha *urbes*, que o alvião revolve, e sobre que passa, indiferente e apressada, a turba de operários arquejando suarentos. (Carvalho 1904: 3)

Fica bastante explícito na passagem supra como a motivação da crônica é o registro do presente. Esse propósito a irmanava com a fotografia. O que o cronista oferece ao leitor é uma série de fotogramas da desmontagem de um modelo urbanístico condenado ao desaparecimento, e, como ocorria com a fotografia da época,



a organização estética da informação nessas cenas descritivas é conforme ao que se veio a chamar de pictorialismo, pelo qual a reprodução verista dos objetos é substituída pela estetização dos mesmos. Como se não bastasse a defesa do pictorialismo em matéria de fotografia desenvolvida em um artigo (“A arte”) no número de novembro de 1904 assinado por Eunápio Deiró – no qual o autor ostenta posições muito próximas às defendidas pelo crítico de arte anglo-americano Charles H. Caffin no famoso ensaio “A fotografia como uma das belas artes” (Fontcuberta 2007: 89), afirmando o processo de estetização do real envolvido na fotografia –, corroboram o que se disse sobre a abordagem pictorialista prevalente na crônica as anamorfozes e as enunciações caóticas. Ambas implicam tanto um tratamento plástico-visual da linguagem verbal como uma estratégia retórica de organização discursiva a partir de imagens seriadas, como essa:

O artista invisível e misterioso que preside à construção efêmera das ruínas faz de um sótão um minarete, de um telhado pontiagudo o lanternim de um monumento funerário, e, no desregramento da sua imaginação delirante de fantasma, escava aqui uma cripta sombria, ergue acolá frontarias de igrejas, baluartes, arcadas, cúpulas, pórticos, mausoléus, tudo isso aéreo, oscilante, sem base, ameaçando subverter-se ao mais fraco impulso. (Carvalho 1904: 2)

Para o cronista, as ruínas são um motivo estético que carrega em si a força da ação afirmativa, pois a potência destrutiva pressupõe a reconstrução, percorrendo o trajeto que vai da sombra à luz: em uma ponta do horizonte, o arcaico, o colonial, aquilo que se quer recalcar, logo tornado obscuro – no que isso implica tanto em um preságio da morte iminente como a resistência à dominação do corpo em suas condutas externas e internas; na outra, o moderno, o cosmopolita, a República, aquilo que se quer fazer crer (no sentido mesmo econômico do termo *crédito*, já que estava em jogo a construção de uma imagem da República para consumo externo e captação de investimentos financeiros), aquilo que se quer trazer ao proscênio. Nessa oscilação pendular entre o que deve ser enterrado na sombra (o passado) e o que deve vir à luz (o futuro) é que o cronista flagra a cidade em um momento e em uma pose privilegiados (o presente): despida pelas picaretas sob o comando das mãos operárias, a cidade revela “à plena luz do dia, a sua miséria e a sua nudez” (Carvalho 1904: 2).

Entrecortado por fotografias que apresentam as obras em curso, a crônica tornar-se-ia redundante em relação às imagens não fora a viragem que nela se verifica com a descrição da passagem de um trem elétrico a carregar os destroços do passado para o mar. Quem entra em cena, finalmente, é a palavra de ordem progressista e, não mais ocupado com a efemeridade do presente, o cronista tenta forjar uma imagem de futuro, endossando e ratificando os grandes mitos da época – como a ordem, o progresso, a função pedagógica da arte etc:

As ruas amplas e extensas, as largas praças ajardinadas, os altos e formosos edifícios, as múltiplas diversões de simples prazer ou de gozo intelectual que acompanham necessariamente essas transformações do meio em que vive a

população, não de modificar os seus hábitos, influir sobre o seu caráter, ativar a sua iniciativa, despertar-lhe o gosto do belo, o culto do ideal, o amor que se traduz por atos, não o amor platônico e retórico, da terra natal. Esse é o primeiro e mais útil resultado do empreendimento que homens enérgicos e de ampla visão das cousas tomaram a peito. (Carvalho 1904: 5)

Mais adiante, depois de preconizar o que julga o inegável potencial do Brasil para ingressar na modernidade – que trata por “nova era” (Carvalho 1904: 6) – dado o “majestoso edifício da tua nacionalidade” (Carvalho 1904: 6), resolve o cronista arriscar-se a um exercício de futurologia, trazendo ao leitor do presente um *souvenir* de sua viagem imaginária para o porvir. Nessa imagem de futuro que apresenta o cronista, a Capital Federal aparece astrologicamente fadada à beleza e à majestade, maior que as grandes e míticas cidades da Antiguidade – mal desconfiando, contudo, como os exageros retóricos do presente podem transformar-se em humor involuntário no futuro, reforçado pela recorrência monótona das anamorfozes e enumerações:

E tu, Cidade bem amada, coroa desse monumento, como te vejo surgir radiante e bela dentre as névoas douradas de um horizonte longínquo no meio de projeções de luz cambiante, num clarão resplandecente de auréola! Ante os meus olhos deslumbrados passam como numa visão de Isaías, pirâmides do Egito, templos de Tebas, palácios de Persépolis, Parthenons, Coliseus, a mole portentosa dessa lendária Babel – o templo das sete esferas do mundo – e, sob a cúpula desse firmamento em que a constelação simbólica do Cruzeiro preside aos teus destinos e traça o teu horóscopo, o gigante que, desde séculos imemoriais, repousa sobre os cabeços das tuas montanhas, ergue-se, majestoso e forte, e te aponta à contemplação extática do Universo! (Carvalho 1904: 6-7)

Ao presentear o leitor com esses cartões-postais do futuro e fazer o apanágio do empreendimento em que também estão em jogo interesses de poderosos, resta nítido como as páginas da revista ilustrada estão saturadas de codificações ideológicas:

Como que convertido em órgão de sustentação e de apoio da empreitada governamental, Kosmos cumpria, paralelamente, uma função de justificativa e de endosso, espalhando pelo país uma imagem que interessava ao poder público, empenhado em fazer do Rio um cartão de visitas. Nada mais conveniente à política externa de Rio Branco que, além de Kosmos, contava também com *Renascença*. (Dimas 1983: 132)

Portanto, como ressalta Antonio Dimas, é necessário permanecer atento às imbricações existentes entre a transformação da Capital Federal em cartão postal representativo do Brasil: há, aqui, uma estratégia ideológica. O que está em jogo é mais do

que operação metonímica, pela qual a cabeça urbana do país se sobrepõe às demais partes do corpo social, a fim de ocultar sobretudo os membros inferiores desse corpo – afinal, se por trás do projeto de reurbanização da Capital Federal, se insinuavam os ideais higienistas de “regeneração da cidade, e por extensão do país” (Sevcenko 1999: 30), não resta a menor dúvida que, contraditoriamente, “essa redenção era válida somente para as grandes cidades” (Sevcenko 1999: 32), mantendo recalçadas as estruturas rurais erguidas com a economia escravocrata que não se encaixavam com a imagem oficial de Brasil desenhada – para consumo interno e externo – pelos poderes públicos.

## 2. A CAPTURA DO INSTANTE OU O ENCONTRO ENTRE PRESENTE E FUTURO

Bilac manifesta novamente profusos elogios ao projeto de Pereira Passos em crônica de fevereiro de 1905, retomando as palavras escritas no primeiro número de *Kosmos*, um ano antes, e reforçando o vínculo existente entre a revista e as transformações na vida urbana:

Já houve, na Avenida Central, a festa do levantamento de cinco ou seis cumeeiras de novos prédios. Ao longo da imensa artéria, rasgada no coração da cidade, vão pouco a pouco apontando, saindo do solo, crescendo, subindo, pompeando à luz, os palácios formosos. Aquilo que apenas parecia um sonho absurdo de megalomania, pouco a pouco se transforma numa radiante realidade... Acabo de reler o que aqui se escreveu, no primeiro número da *Kosmos*, há pouco mais de um ano. Dizia o cronista que a *Kosmos* acompanharia, de passo em passo, a transformação da cidade, assinalando todos os seus progressos, seguindo com interesse o seu lento evoluir para a regeneração higiênica. Esse propósito não pôde ser de todo cumprido, porque o progresso foi muito mais rápido e muito mais completo do que era lícito esperar. Quando apareceu o primeiro número da *Kosmos*, as obras do porto e as da avenida ainda eram um simples projeto: não havia um só prédio demolido, e muita gente acreditava que tudo ficaria em sonho, e que nem em vinte anos tomaria corpo um só dos planos do governo. Mas, em um ano, a coragem e a inteligência operaram milagres. A avenida está cheia de prédios; e, felizmente, não se justificou o único receio, que ainda me afligia: os prédios novos, ao contrário do que era para temer, não são casarões formidáveis e terríveis, sem gosto e sem arte, mas palácios modernos, capazes de honrar qualquer cidade civilizada. A *Kosmos*, que nasceu com a nova era da vida urbana, e que, por isso, queria ser um espelho fiel, onde de traço em traço se viesse refletir a história dessa era, já não pode cumprir o seu programa: em cada mês, a cidade progride um ano, e seria preciso, para que aquele programa fosse respeitado, que as páginas da revista fossem da primeira à última dedicadas exclusivamente ao registro desse progresso. Antes assim... (Bilac 1905a: 4)

A passagem acima transcrita da crônica de 1905 é modelar, tanto pelo esforço característico do gênero em registrar o instante como pela sinalização otimista para a entrada em cena do futuro, porquanto parte das expectativas manifestadas pelo cronista um ano antes já se materializam e os resultados do projeto de reurbanização parecem, cumpre repetir, “capazes de honrar qualquer cidade civilizada” (Bilac 1905a: 4). Tal como, no momento presente, sobrepõem-se aos escombros da cidade de ontem as primeiras manifestações da urbe de amanhã, para o cronista o futuro também parecia caminhar rumo a sua consumação como realidade, como *agora*.

Ainda que longo, revela-se instrutivo esse trecho de Bilac, pois mostra como a crônica da *belle époque* estava empenhada em um artificioso programa estético de valorização do instante. Essa valorização só se tornou possível por meio da imagem fotográfica, pois, “de fato, a noção moderna de instante está intimamente relacionada com a constituição da fotografia, e o que a fotografia veio a ser se encontra profundamente vinculado aos conceitos modernos de instante e instantâneo” (Sanz 2011: 53). Tornada instantânea somente na segunda metade do século XIX (pois, em função de limitações técnicas, anteriormente o tempo de exposição para captura de imagens do mundo sensível era longo), é possível afirmar que “a fotografia deu visibilidade à unidade instante – como o olho jamais poderia dar – e o instante, por sua vez, outorgou à fotografia legitimidade e relevância, seja como imagem da ciência, da arte ou da memória” (Sanz 2011: 53). Desse modo, “fotografia e instante moderno se permearam num processo de elaboração recíproca, em contígua construção” (Sanz 2011: 53). Em resposta às transformações epistemológicas e estéticas implicadas nesse processo, passam a proliferar no periodismo os *instantâneos* e as *kodaks*. Já em finais do século XIX, Raul Pompeia propunha as séries *Microscópicos* e *Canções sem metro*, nas quais, plasticamente pautadas pela estética impressionista, encontramos uma ênfase fotográfica sobre “o instantâneo e o único” (Coutinho 1959: 240). Gonzaga Duque foi outro escritor atento às possibilidades de aproximação entre escrita e fotografia: além de cunhar o neologismo *kodakizar*, utilizava com frequência o termo *instantâneo* no âmbito da crítica de arte, como ocorre ao tratar, na revista *Kosmos*, de quadros de Rodolpho Amoedo. Pouco depois, Pedro Kilkerry chama de “Kodaks” as crônicas em que registra a movimentação dos cafés, dos cinemas e das ruas na cidade de Salvador. Tudo isso mais de uma década antes de o poeta suíço Blaise Cendrars (que, por conta de sua obra e da visita ao Brasil em 1924, seria fundamental para o desenvolvimento do modernismo entre nós) intitular de *Kodak* um de seus livros.

Vale lembrar que, como já propugnava Bergson, “o instante é sempre artificial, secundário, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo” (Lisovsky 2014: 74). Assim, no projeto estético dos cronistas da *belle époque* residiria, neste ponto, se não uma contradição pelo menos uma posição problemática, pois, apesar de movido por um gesto de abstração, esse esforço de captura é pautado pela concepção – menos engenhosa e mais ingênua, diga-se – de que o instante fotográfico conseguiria capturar e registrar o fluxo temporal.

No mesmo número de fevereiro de 1905, são publicadas duas fotografias que merecem destaque. A primeira, apresenta uma das mais impressionantes vistas da Ca-

pital Federal, a entrada da Baía de Botafogo, celebrizada e repetida à exaustão pela mídia televisiva. A segunda é um retrato de Pereira Passos, sob o qual lê-se texto encomiástico, no qual se reforça a identificação da obra do prefeito com o futuro, já que “o Presente é incapaz de fazer-lhe justiça unânime. Só o Futuro encherá o regaço de flores para bordar no firmamento da História o seu nome imorredouro” (Rosa 1905: 32). E é sob esse diapasão que a relação dinâmica entre presente e futuro é mais uma vez reforçada: “A população transita, a Cidade permanece. As gerações passam, a *urbes* é eterna. Que superioridade não representa quem se desliga da contingência mortal para fazer obra que o Futuro gozará!” (Rosa 1905: 32). Atente-se para os termos grafados com a primeira letra capitalizada: Presente, Futuro e Cidade.

A aproximação entre futuro e presente é endossada por Gonzaga Duque em crônica ainda no mesmo número de fevereiro de 1905, na qual trata da demolição de parte da rua Sete de Setembro, oportunidade para se retomar, também, a oposição entre sombra (arcaico; Colônia e Império) e luz (modernidade; República), referindo-se o cronista à cidade-mulher nos seguintes termos:

Agora, sim; vens para a luz, para o ar livre, para a civilização. O teu prefeito deseja-te faceira e limpa, toda perfumada pelo aroma das tuas mangueiras, pelo cheiro dos teus bogaris; enfeitada com os teus palacetes novos. Serás a morena tentadora das serranias do sul, moça e mulher, nova pela idade e pela graça, veripotente e boa, pródiga e meiga. Assim te rejubilas pelo desaparecimento dessa feiíssima Sete de Setembro, que por ser defeituosa, encurralada, sombria e triste muito se parece com o fato histórico cuja data comemora. (Duque 1905: 44)

A edição de junho de 1905 noticia, além das obras na região portuária (sobre as quais são apresentados detalhes técnicos), a inauguração do primeiro edifício da Avenida Central, do qual é reproduzida uma fotografia de sua fachada. Mais um passo dado em direção ao encontro entre futuro e presente tão propalado pelos cronistas.

Finalmente, em novembro de 1905, a Avenida Central (símbolo máximo do projeto de reurbanização da Capital Federal) foi entregue ao tráfego, o que não passou despercebido aos cronistas de *Kosmos*.

A começar por Bilac, que saudou entusiasticamente a satisfatória materialização do sonho de encontro entre presente e futuro que havia dominado a pauta da revista desde seu primeiro número:

Inaugurou-se a Avenida Central: e do Rio de Janeiro, deslumbrado e glorificado por tal acontecimento, é lícito dizer o que disse Gonçalves Dias do pai de *I Juca Pirama*: “Este momento só vale apagar-lhe./Os tão compridos transe, as angústias,/ Que o frio coração lhe atormentaram...”. Inaugurou-se a Avenida! Parece um sonho... Onde estás tu metido, Carrancismo ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lóbrega, em que

socavão escuro te foste esconder envergonhado? Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de Novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa: não vi, em parte alguma, o teu olhar sinistro em que a má vontade reluz perpétua, a tua boca franzida num eterno sorriso de sarcasmo, a tua frente envergada numa perene contenção de birra e malevolência... Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-se a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito! (Bilac 1905b: 4)

Outro cronista a celebrar a inauguração da Avenida foi Gil, que habitualmente substituía Bilac quando este se encontrava, por alguma razão, ausente ou impossibilitado de entregar seu texto mensal. Em sua crônica, além do elogio à exitosa iniciativa de reurbanização da Capital Federal, fornece um cartão-postal da nova artéria, que não hesita em associar a uma espécie de renascença urbana, onde a beleza natural encontra-se com a potência da inteligência humana, tal como futuro e presente tinham seu encontro anunciado e ensejado:

Ressurgimos. Quem, ao claro sol da tarde ou à reverberação dos grandes focos elétricos, percorre com o olhar a formosa perspectiva da Avenida, a linha das construções magníficas onde a agulha dos lanternins e a curva das cúpulas se recortam no ar leve, a ampla faixa da rua que se prolonga, para um e outro lado, até onde mar e céu se diluem no mesmo matiz, e na qual a adolescência virente dos ibirapuitãs se envaidece sobre os canteiros relvados e a prata velha dos combustores artísticos rutila, não pensa em invejar as terras e os homens que invejava em outro tempo. A multidão que tumultua no pavimento polido em que os carros de passeio silenciosamente desfilam, a que se cruza nas ruas largas que cortam a avenida, é realmente a população nova e forte de uma forte e nova cidade; e o observador pensará com ela que só não tínhamos o que têm os invejados de outrora porque nos faltava o querer e que eles não terão nunca o que temos porque não lho deu a Natureza, esta doce, opulenta e dadivosa Natureza, que já tem sido o remoque da nossa peraltice literária e que, no entanto, nos acobertou quando só tínhamos andrajos e nos dá agora o último toque de beleza às galas que ostentamos... (Gil 1905: 41)

Como se depreende da passagem acima transcrita, além de servir como cartão-postal para consumo externo – símbolo de urbanidade, civilidade e cosmopolitismo que se tentava induzir a ser visto como a própria representação do Brasil republicano –, entre as codificações ideológicas implicadas na construção da Avenida Central também se encontrava a configuração de uma nova auto-imagem, cuja emergência vinculava-se diretamente ao recalque do passado. A crônica de Gil é acompanhada por três espetaculares cartões-postais da grande artéria, que mostram a notável fotogenia que a Capital Federal adquirira ao longo desse ciclo transformativo.

A inauguração da Avenida Central – ocorrida, de forma emblemática, aos 15 de novembro de 1905 – foi coberta por outra matéria ainda no mesmo número, assinada

por Ferreira e Rosa. Nela, repete-se o jogo antipódico entre sombra e luz, saudando a construção da artéria como um verdadeiro milagre, não fora a presença das informações técnicas a lembrar que aquele era o resultado de um projeto muito bem estudado, uma obra exemplar da engenharia e do urbanismo modernos, a vitória da “emergente cultura racional e industrial” (Needell 1993: 176). Como bem frisou Jeffrey Needell, a Avenida Central “também sugeria o potencial mágico conferido pelos cariocas à Civilização” (1993: 68).

O artigo é fartamente ilustrado e mostra como, de fato, em alguns casos a linguagem verbal encontrava-se subordinada à expressão visual nas páginas de *Kosmos*. Enquanto o texto repete truísmos e endossa as codificações ideológicas vigentes, as fotografias da inauguração mostram, por sua vez, os resultados concretos daquele encontro entre presente e futuro ansiado pelos cronistas do período.

Nessas duas últimas crônicas estudadas problematizam-se, de sobremaneira, as relações entre imagem e palavra. O texto insiste em confirmar que a Avenida Central não era mais um sonho, afirmando e reafirmando sua existência empírica, como se obrigado a apontar ininterruptamente a veracidade das imagens – o que, no caso específico da fotografia, implica, por sua vez, no reconhecimento dos vínculos deslizantes entre imagem e realidade sensorialmente verificável. Nesse processo, a crônica se apropria de um modo de funcionamento que é característico da fotografia, operando como testemunho, no sentido que Susan Sontag confere ao termo: “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (Sontag 2004: 16). E o texto – ao usurpar da fotografia essa função testemunhal degrada-se como redundância – é o alarme a tocar continuamente com a afirmação de que as imagens, ali ao lado, são verdade: não é sonho, não é miragem, ainda que seja uma cidade cenográfica, uma cidade para ser fotografada.

O que estava em jogo nos textos e nas imagens de *Kosmos* é a articulação ideológica entre aquilo que se vê (o presente) e aquilo que não é visível (o futuro). Tal articulação só revelou-se possível porque, desde meados do século anterior, em decorrência das gradativas transformações na paisagem da Corte, consolidava-se no âmbito da vida comunal uma nova forma de ver, que incluía a proposição de um novo olhar sobre a cidade e o viver em urbe. Como ressalta Myriam Ávila, “com suas laterais abertas, o bonde permitia ver e ser visto, instalando no espaço urbano uma dupla perspectiva escópica” (Ávila 2008: 30). Dentro do bonde, a realidade passava a ser percebida como uma série de “cenas separadas em fotogramas pelas barras verticais” (Ávila 2008: 30). Com a República e a reurbanização da Capital Federal, essa percepção fotogrâmica da realidade acentua-se e acelera, chegando, enfim, aos fotogramas em movimento. A culminância desse programa, sem dúvida, é o prefácio de João do Rio ao volume *Cinematógrafo*, publicado em 1909, na qual sintetiza: “a crônica evoluiu para a cinematografia” (Barreto 1909: x), cunhando, nesta mesma oportunidade, a conhecida expressão “cinematógrafo de letras” (Barreto 1909: x).

De qualquer forma, o conceito de cinematógrafo das letras, como o queria João do Rio, não teria sido possível sem os desenvolvimentos verificados nos campos da

produção e da reprodução de imagens fotográficas, já que o fotograma é a unidade do movimento cinematográfico. Além disso, o interesse e a demanda de consumo suscitados desde o século XIX pela imagem fotográfica fazem com que as relações entre cartofilia e crônica sinalizem para procedimentos pioneiros na modernidade estética brasileira pelos quais a produção textual tenta mimetizar o funcionamento de artefatos técnicos. Antes do modernismo vanguardista, já os cronistas da *belle époque* perceberam como os procedimentos estéticos engendrados no campo da produção de imagens técnicas poderiam ser, de alguma forma, incorporados pela escrita, sendo possível afirmar sua precedência no tocante ao “interesse dos artistas modernos pelas imagens provenientes do universo da comunicação de massa” (Fabris 2011: 14). Em fim de contas, é a partir dos processos estéticos, culturais e ideológicos implicados nessa obsessão dupla pelo registro do instante e pela captura do movimento que o conceito se espraia para outros domínios estéticos, como o pictorialismo, a cartofilia e a crônica – as duas últimas particularmente ligadas à experiência urbana e representando, no modo como estão entrelaçadas no periodismo da *belle époque*.

#### OBRAS CITADAS

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. *Cinematógrafo*. Porto: Chardron, 1909.

BEHRING, Mario. “Editorial”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 1, jan. de 1904.

BILAC, Olavo. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 1, jan. de 1904.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 2, fev. de 1904b.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 4, abr. de 1904c.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905a.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 11, nov. de 1905b.

BILLY, André. *L'époque 1900*. Paris: Tallandier, 1951.

CARVALHO, J. C. Mariz. “Pulcherrima rerum”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 9, set. de 1904.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão-postal, Arte e Magia*. Presidente Prudente: Gráfica Cippolla, 2006. Disponível em <[http://www.afsc.org.br/livros/CP\\_arteemagia.pdf](http://www.afsc.org.br/livros/CP_arteemagia.pdf)>. Acesso em 14 maio 2016.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983.

DUQUE, Gonzaga. “À queda dos muros”. *osmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905.



FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1991.

———. *O desafio do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GIL (pseud.). “A grande artéria”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 11, nov. de 1905.

LIMA, Solange Ferraz de. “Espaços projetados”. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional* (Rio de Janeiro), vol. 6, n. 1-2, jan.-dez., p. 99-110, 1993.

LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MACHADO, Marcello de Barros Tomé. *A modernidade no Rio de Janeiro: construção de um cenário para o turismo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2008.

NEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSA, Ferreira. “Dr. Francisco Pereira Passos”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905.

SANZ, Claudia. “Quando o tempo fugiu do instantâneo”. *Scriptum* (Campinas), n. 32, 2011. Disponível em <[http://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium\\_32.pdf](http://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium_32.pdf)>. Acesso em 19 de maio de 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOTILO, Caroline Paschoal. “O cartão-postal e a fotografia: reprodução e consumo”. In: *Atas do IV Congresso Internacional em Comunicação e Consumo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2014. Disponível em <[http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_sete/GTo7\\_SOTILO.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GTo7_SOTILO.pdf)>. Acesso em 13 maio 2015.

VELLOSO, Verônica Pimenta. “Cartões-postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912)”. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 32. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000.

METROPOLIS AT WORK: LITERATURE AND PHOTOGRAPHY BUILDING UP THE IMAGE OF MODERN CITY THROUGH TROPICAL BELLE ÉPOQUE’S PERIODISM.

ABSTRACT: This article aims at offering a study on the way photography (specifically postcards) played an important role in the building up of the image of Rio de Janeiro as a modern metropolis as perceived in the tropical *belle époque*’s periodism. In order to achieve such aim, issues of *Kosmos* magazine published between 1904 and 1905, when the new main avenue was inaugurated, being a symbolical remark of the whole project of urbanization designed by the ruling class in that historical moment.

KEYWORDS: Literature and Photography; Deltiology; Tropical Belle Époque.

Recebido em 27 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

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

Anuschka R. Lemos<sup>1</sup> (UTFPR)  
e Brunilda Reichmann<sup>2</sup> (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](mailto:anuschka@uol.com.br)

2 <http://lattes.cnpq.br/1169236163815772> - [brunilda9977@gmail.com](mailto: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. Voltamo-nos 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 pregnantessignificam 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”. *Stadium* (Campinas), n. 12, 2004. Disponível em <<http://www.stadium.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: Ensaios*. 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 Argentine 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.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### RETRATO DE UM INQUIETANTE VESTIDO: QUASE OBJETO?

Marisa Martins Gama-Khalil<sup>1</sup> (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

---

<sup>1</sup> <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946> - [mmgama@gmail.com](mailto: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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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 *ânlma* 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.

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

### O VERME E O JARDIM: POESIA E FOTOGRAFIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ADÉLIA PRADO

Aulus Mandagará Martins<sup>1</sup> ( UFPel)

RESUMO: Com apoio nas reflexões de Benjamin, Barthes e Agamben sobre a fotografia, o objetivo deste artigo é refletir sobre a relação que se estabelece entre o texto poético e o texto fotográfico em “Os mortos de sobrecasaca” de Carlos Drummond de Andrade e “Fotografia” de Adélia Prado. O que nos interessa investigar é a relação que se define pelo modo como a fotografia, apesar de ausente, quer dizer, não integrar a obra em que o poema é publicado, é textualizada pelo eu lírico.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; fotografia; Carlos Drummond de Andrade; Adélia Prado.

#### INTRODUÇÃO

Quando se pensa na relação intertextual que se estabelece entre texto poético e texto fotográfico, de um modo geral, pelo menos duas modalidades de interação se apresentam. Numa delas, poema e fotografia estão presentes, como textos distintos, mas contíguos ou complementares, na mesma obra. É o caso, por exemplo, de *Junco* (2012), do poeta e artista plástico Nuno Ramos, livro em que poemas e fotos (do próprio autor) expõem uma determinada tensão entre a palavra e a imagem, uma vez que, pela proximidade entre esses textos, sugere-se que os poemas retomam, pela via da palavra, as fotografias, e, inversamente, as fotografias “traduzem” em imagem aquilo que os poemas dizem com palavras. Mesmo que essa relação não seja tão direta e evidente assim, a convivência, no mesmo espaço gráfico, de textos distintos, estipula, de qualquer modo, ao menos um convite para que o leitor busque um sentido para essa nítida configuração editorial. Um exemplo anterior similar observa-se na experiência proposta pelo poeta Paulo Leminski e pelo fotógrafo Jack

<sup>1</sup> <http://lattes.cnpq.br/5779140095343632> - [aulus.mm@gmail.com](mailto:aulus.mm@gmail.com)

Pires em *Quarenta clics em Curitiba* (1976). Publicado em forma de portfólio, trata-se de uma obra coletiva, em que as fotos não remetem diretamente aos poemas, nem os poemas às fotos, posto que a presença simultânea de fotos e poemas na mesma obra é fruto do encontro de trabalhos díspares em sua origem. Alice Ruiz assim relata o processo desse trabalho coletivo: “Em 1976, quando o fotógrafo Jack Pires chegou com a proposta de fazer um livro em conjunto com Paulo, espalhamos as fotos dele pelo chão e fomos procurando, entre os poemas curtos, quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens” (Ruiz 2013: 8). De toda maneira, nos dois exemplos citados, é inegável que, entre poema e foto, seja por uma razão buscada e assim construída (como no caso de Nuno Ramos), seja por uma motivação arbitrária e ao acaso (o livro de Leminski e Pires), se define uma relação em que textos de diferentes linguagens atuam um sobre o outro, propiciando leituras que decorrem justamente dessa proximidade.

Outra modalidade de relação intertextual entre poema e fotografia pode ser entendida pela ausência da imagem fotográfica em si, que é, no entanto, incorporada ao poema, seja pela sua mera descrição, seja pela apropriação de recursos e gestos inerentes ao ato fotográfico. É o caso dos poemas “Os mortos de sobrecasaca” de Carlos Drummond de Andrade e “Fotografia” de Adélia Prado, nos quais o eu lírico descreve e comenta uma ou um conjunto de fotos às quais o leitor não tem acesso, senão pelo olhar dessa voz que se manifesta nos poemas. Assim, a imagem apenas se torna presença enquanto ausência, quer dizer, manifesta-se tão somente pela leitura ou interpretação proposta (ou imposta?) pelo eu lírico. Desse modo, a tensão não se estabelece entre poema e imagem (como parece ser o caso de Nuno Ramos e Paulo Leminski, em cujas obras, independentemente da relação entre poesia e fotografia, ao leitor se faculta o cotejo entre poema e foto e, portanto, o exercício de leitura através do qual se pensará uma articulação entre os textos), mas trata-se, agora, de uma tensão da imagem no poema. Dito de outra maneira, a tensão que se estabelece é entre um texto presente e manifesto (o poema), em cuja tessitura um outro texto (a foto), suprimido desse espaço gráfico, materializa-se. É essa tensão de uma imagem ausente que se manifesta no poema que gostaríamos de analisar neste artigo.

### **INCONSCIENTE ÓTICO, PUNCTUM, GESTO**

As reflexões de Walter Benjamin, Roland Barthes e Giorgio Agamben acerca da fotografia confluem para a percepção de que a imagem fotográfica não é uma mera reprodução fiel da realidade, a mais realista — e, portanto, a que tem a “reputação pouco atraente de ser a a mais fácil das artes miméticas” (Sontag 2004: 65) — como se supõe ser de acordo com a senso-comum. Em seu ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), Benjamin já assinala o caráter errático da técnica fotográfica, ao propor a noção de *inconsciente ótico*. Em vez de mostrar a realidade tal qual ela é ou supostamente seria, o filósofo alemão observa que a fotografia impele o observador a uma

necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extinto, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin 1985: 94)

Nesse sentido, a fotografia, através de seus recursos técnicos específicos, proporciona ao observador uma determinada experiência, que é a de vislumbrar aquilo que se oculta na realidade e que somente se torna perceptível ao olhar pela imagem fotografia, objeto em que a “diferença entre técnica e magia” (Benjamin 1985: 95) se neutraliza. Desse modo, da mesma forma que a psicanálise revela, por detrás das coisas banais e conhecidas, dos chistes e dos lapsos, um “inconsciente pulsional”, a fotografia trabalha um “inconsciente ótico” (Benjamin 1985: 94). A analogia entre a fotografia e a psicanálise aponta para a descontinuidade entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente que toda imagem comportaria. A fotografia revela (no sentido de descobrir algo oculto e também no sentido técnico da palavra, a ação de fixar a imagem, através de determinados agentes ou produtos químicos, no papel) a “pequena centelha do acaso”, o “imperceptível” que escapa da percepção, nem tanto por sua “exatidão indexical” (Brizuela 2014; 64), mas porque, ao operar um trabalho do inconsciente, permite o acesso a zonas obscuras que o olhar não consegue captar. Justamente por fixar e congelar um instante, a fotografia propicia a descoberta daqueles “momentos únicos” que fugiram à percepção, diante de um mundo, como dirá Benjamin em “O narrador”, que não cessa de mudar, “exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin 1985: 198). O inconsciente ótico revela, portanto, algum aspecto da realidade que, diante da fugacidade da vida, não pode ser plenamente apreendido. Graças, contudo, à descontinuidade do tempo, o passado que se torna presente na fotografia, criam-se as condições para que a atenção do olhar se concentre no detalhe antes desapercibido, mas agora revelado e dotado de nova e importante significação. Ao comentar uma distinção entre a imagem fotográfica e a cinematográfica ou televisiva, Susan Sontag destaca essa descontinuidade entre o tempo fixo e o tempo que flui: “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. [...] Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag 2004: 28).

A sugestão benjaminiana de inconsciente ótico pode ser aproximada da noção de *punctum*, proposta por Barthes em *A câmara clara*. Para o crítico francês, o *punctum* é uma espécie de efeito da fotografia sobre o observador, opondo-se a um outro aspecto ou princípio da imagem fotográfica, o *studium*. Enquanto que este é, por assim dizer, o tema da fotografia, sua evidência mimética, que desperta no observador seu interesse ou apatia, o *punctum*, por sua vez, não é aquilo que o observador identifica na foto, mas aquilo que “parte da cena, como uma flecha” (Barthes 1994: 46), atingindo-o, ferindo-o. Barthes, aliás, explica a escolha dessa palavra para nomear esse princípio da imagem fotográfica, pois é a palavra latina para “essa ferida, essa picada,

essa marca feita por um instrumento pontudo [...]; *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados” (1994: 46). É, pois, na articulação desses dois princípios, que Barthes entende a fotografia. Se o *studium* é o elemento que torna uma foto culturalmente interessante, da qual se gosta ou não, o *punctum* de uma foto é o que a eleva a uma outra dimensão de significado, é, em suma, “esse caso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (1984: 46; grifo do Autor). Barthes chama a atenção para um paradoxo inerente ao *punctum*, que, sendo frequentemente um “detalhe” (1984: 69), possui uma “força de expansão”, pela qual, “ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia” (1984: 73). Desse modo, a dialética entre o *studium* e o *punctum* remete, a exemplo do inconsciente ótico de Benjamin, a uma descontinuidade entre aquilo que se vê (a dimensão mimética da imagem) e aquilo que transcende a referencialidade, o conteúdo latente da fotografia. Certamente que há fotos que poderão não apresentar um *punctum*, ou melhor, nem sempre o *punctum* será o mesmo de um observador a outro. Esse aspecto evidencia a natureza errática do *punctum*, uma vez que depende do “inconsciente ótico” de cada observador.

Em “O Dia do Juízo”, ensaio incluído em *Profanações*, Giorgio Agamben identifica dois aspectos fundamentais da fotografia: o gesto e a exigência. Por *gesto*, o filósofo italiano entende a capacidade que tem a fotografia de recolher os vestígios da vida que estão sempre ameaçados de se perderem. Assim, uma foto restaura e salva da dispersão aqueles gestos banais e insignificantes que, de toda maneira, “resumem em si o sentido de toda uma existência” (Agamben 2007: 28). Dito por outras palavras, o instante capturado pela imagem fotográfica remete a uma “infinita recapitulação de uma existência” (2007: 28). Um outro aspecto ligado à fotografia é a *exigência*: “o sujeito fotografado exige algo de nós” (2007: 29). Trata-se, pois, de uma espécie de resistência do objeto ou pessoa retratada que “exigem não serem esquecidos” (2007: 29). Há certamente uma reminiscência benjaminiana nesses conceitos de gesto e de exigência, uma vez que apontam para a potência da imagem em iluminar, mesmo que de modo fugaz, o vivido. O próprio argumento de Agamben, aliás, ao descrever o *gesto*, contém uma expressão de evidente dicção benjaminiana: “O poder do gesto de condensar e convocar ordens inteiras de potências angélicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra na fotografia seu *locus*, sua hora tópica” (2007: 28. Grifo do Autor).

O que se pretende destacar dessa pequena exposição sobre algumas propostas para a compreensão da fotografia é que a imagem fotográfica, não obstante, de fato, seu caráter mimético, não é nesse aspecto que se encontra tanto seu interesse cultural quanto sua relevância de objeto estético capaz de detonar experiências óticas de grande impacto. O que importa, nas perspectivas acima assinaladas, não é o valor documental da foto (o que remeteria ao seu valor puramente indexical, de registro exato de um determinado evento), mas o que, por assim dizer, ilumina, ressignificando, o vivido. Inconsciente ótico, *punctum*, gesto: o resíduo de vida capturado numa imagem extática, o detalhe redentor, a súbita centelha capaz de iluminar toda uma existência.

## O QUE RÓI O VERME?

Publicado em *O sentimento do mundo* (1940), “Os mortos de sobrecasaca” é um dos poemas mais conhecidos e, talvez, um dos mais emblemáticos da poesia de Drummond, sobretudo pelo tom de sua conhecida melancolia:

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,  
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,  
em que todos se debruçavam  
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes  
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.  
Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava  
que rebentava daquelas páginas.  
(Drummond 2015: 69)

O que o olhar do eu lírico capta nas fotografias do álbum de família é a incapacidade de resgatar aqueles “minutos únicos” perdidos no passado. Essa impossibilidade, na lógica do poema, deve-se a duas circunstâncias. Primeiro, por uma espécie de desprezo dos vivos pelos antepassados, os “mortos de sobrecasaca”. Já nessa expressão, algo pomposa e fora de moda, “os mortos de sobrecasaca”, insinua-se a ironia irrisória pela qual o tom de zombaria se manifesta, sugerindo que nada vincula os observadores àquela gente do passado, anacrônicas e ridículas que são na pose em que foram eternizadas. Daí o que se destaca é o aspecto intolerável da imagem referencial, daquele mundo já em ruínas (“velhos de infinitos minutos”) extraviado para sempre. É que o olhar do eu lírico (que se identifica com uma coletividade, o mundo dos vivos — “todos se debruçavam”) fixa-se naquele aspecto que Barthes nomeou de *studium* — os elementos que tornam a foto reconhecível culturalmente, quer dizer, o álbum de família com o retrato dos antepassados, em relação aos quais a única reação que se esboça, aqui, é a do desprezo e da zombaria.

O outro aspecto que impede a promessa de a fotografia manter e recuperar o tempo que passou decorre da seguinte situação: quando o olhar do eu lírico trabalha o inconsciente ótico, ou, por outras palavras, o momento em que o *punctum* poderia emergir, e revelar um vestígio do passado, o que encontra não é a “pequena centelha do acaso”, o “detalhe que preenche toda a fotografia”, através do qual uma zona obscura da realidade subitamente se ilumina. O que o olhar flagra, na segunda estrofe do poema, não é um elemento da fotografia, ou seja, algo fotografado, o detalhe registrado que estava ali, mas até então imperceptível, mas o efeito da passagem do tempo e da deterioração do passado que age sobre a foto: o verme. Esse verme que desliza pela superfície da fotografia e corrói sua materialidade é a metáfora para o fracasso do gesto de fixar o instante e de recuperá-lo posteriormente. O verme, ao roer a materialidade do retrato, o suporte em que o instante foi congelado, aponta para a completa dissolução da potência da fotografia em propiciar uma determinada

experiência positiva com o passado. Em suma, a deterioração do papel é análoga à própria corrosão do tempo e do gesto desinteressado dos observadores a esse passado percebido como essencialmente anacrônico, cuja ressignificação, pelo ponto de vista assumido pelo eu lírico, é inviável.

Além do mais, de que resulta certa nota patética, a fotografia, ou melhor, os seres retratados — agora eles indiferentes ou surdos à zombaria dos vivos — não deixam de reivindicar sua natureza de imagem fotográfica, por assim dizer, uma vez que a imagem tenta atuar sobre os observadores de alguma maneira, em que peso todo o desprezo. É o apelo, a exigência, para usar o termo de Agamben, que os “mortos de sobrecasaca” lançam em direção aos vivos, num lamento de súplica, “o imortal soluço de vida que rebentava / rebentava daquelas páginas”. A indiferença do eu lírico é tanto mais brutal quanto se pensa, ainda de acordo com Agamben, a fotografia como “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”, o que a torna “uma profecia do corpo glorioso” (Agamben 2007: 29). O que se nega, em última instância, é justamente a possibilidade que a profecia desse “corpo glorioso” se cumpra. Ao final de contas, a única coisa que permanece do passado, o que passa incólume à fúria do verme, é apenas essa exigência que os vivos parecem não estar dispostos a ouvir. Entretanto, pode-se observar que, apesar de todo o tom melancólico, de toda a fúria devastadora do verme, há ainda um vestígio de algo que punge o observador.

Assim, é nesse lamento, nessa exigência, que se pode pensar o *punctum* da fotografia, o que “rebenta” daquelas páginas carcomidas. A repetição do verbo “rebentar”, em posições distintas de verso para verso, mimetiza, de um lado, o deslocamento do verme pelo papel, e, de outro, coloca em destaque a plurissignificação desse verbo, cujos significados compreendem tanto “fazer em pedaços”, “destruir”, quanto “desabrochar”, “começar a formar-se”, “nascer”. É nessa ambiguidade, o lamento desesperado dos “mortos de sobrecasaca” que teimam contra o apagamento de seus nomes e memória e que resistem contra a destruição do suporte da imagem, lamento que *rebenta*, por certo, o papel, mas também é um gesto que faz perdurar um vestígio do passado. Registre-se, de passagem, que é justamente a não compreensão da ambiguidade desse verbo que faz John Gledson criticar uma tradução para o inglês de “Os mortos de sobrecasaca”, em que as duas ocorrências de “rebentar” são traduzidas por uma mesma palavra que não distinguem “efeitos físicos semelhantes mas que são tão distintos nas duas causas e conotações” (Gledson 2003: 289).

#### **SUBITAMENTE, UM JARDIM REVELADO**

O poema “Fotografia” aparece no segundo livro de Adélia Prado, *O coração disparado* (1977):

Quando a minha mãe posou  
para este que foi seu único retrato,

mal consentiu em ter as têmeoras curvas.  
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto  
que uma doutrina dura fez contido.  
A boca é conspícua,  
mas as orelhas se mostram.  
O vestido é preto e fechado.  
O temor de Deus circunda seu semblante,  
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.  
Seria um retrato triste  
se não visse em seus olhos um jardim.  
Não daqui. Mas jardim.  
(Prado 1991: 230)

Adélia Prado é uma poeta que, em inúmeros momentos de sua trajetória, procurou estabelecer um diálogo produtivo com a obra de Carlos Drummond de Andrade, a começar pelo poema de abertura de seu livro de estreia, “Com licença poética”, de *Bagagem* (1976), sua rescritura do “Poema de sete faces”, coincidentemente também o poema de abertura do livro de estreia de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930. Diante disso, cabe perguntar se há em “Fotografia” um resíduo drummondiano de “Os mortos de sobrecasaca”, além da tematização da prática cultural de organizar álbuns de família. Cotejando o poema de Adélia Prado com o de Drummond, poucos ou nenhum elemento permitiria vislumbrar um vínculo entre um texto e outro, a não ser, conforme se mencionou, a situação em que o eu lírico de cada poema discorre sobre os efeitos do ato de contemplar fotos de parentes mortos. No entanto, a mudança de tom é tão radical que permite considerar a hipótese de que Adélia Prado retoma o poema de Drummond (de cuja obra foi leitora cuidadosa, como se disse) com a perspectiva de pontuar uma outra possibilidade de se olhar uma foto de antepassados.

Se no poema de Drummond o eu lírico contemplava fotos de familiares de um passado remoto, com os quais já não seria possível estabelecer nenhum laço de afeto, o de Adélia Prado vai na direção oposta, mudança de perspectiva que decorre sobretudo da relação que há entre o sujeito que contempla a foto e o sujeito retratado. O poema constrói-se a partir de uma operação do olhar que trabalha constantemente a dialética do conteúdo manifesto e do conteúdo latente da fotografia. O eu lírico não se limita, portanto, a descrever a camada mais visível da foto, aquilo que a imagem mostra e se constitui em sua evidência mimética mais explícita. Bastante diferente da estratégia do poema de Drummond, em que as fotos dos antepassados pareciam confundir-se umas às outras (“altos de muitos metros”), aqui o eu lírico se debruça sobre o “único retrato” de sua mãe. O caráter único dessa imagem, bem como a proximidade afetiva (e também temporal) do eu lírico e sua mãe, contribuem para a realização da potência da fotografia, o gesto através do qual se recapitula toda uma existência.

É, pois, nesse jogo entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente que o inconsciente ótico do eu lírico trabalha. Essa dialética é textualizada pelo acúmulo de conjunções adversativas, que tencionam um aspecto visível, o conteúdo mimético da



foto, apresentado em um primeiro momento, a uma ressalva, que acrescenta uma observação que atenua ou contradiz o que foi afirmado anteriormente. Se no conteúdo manifesto da fotografia temos uma mulher “dura” e “contida”, que “mal consentiu em ter as têmporas curvas”, o olhar da filha flagra, por detrás dessa imagem, aspectos mais positivos — “*Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto / que uma doutrina dura fez contido*” (grifo nosso). Ou, ainda, nos versos seguintes, “*A boca é conspícua, / mas as orelhas se mostram*” (grifo nosso). Essas construções sintáticas evidenciam a potência da imagem fotográfica em iluminar uma zona obscura da realidade — “a pequena centelha”, diria Benjamin.

Certamente que uma foto posada não possui a mesma composição de um registro espontâneo. Quando se posa para uma foto, além das orientações do fotógrafo, seguem-se certos ritos e protocolos sociais. Desse modo, no retrato posado há todo um gestual, toda uma postura, todo um controle do corpo que configuram determinadas construções culturais. Esse é o caso do poema de Adélia Prado, em que a fotografia da mãe mostra justamente uma mulher cuja pose desempenha um papel de “mãe” inscrito em um contexto cultural específico: a seriedade e rigidez do semblante, o vestido preto, a religiosidade, o recato que não a permite sorrir — elementos que constituem o *studium* barthesiano da fotografia.

Os três versos finais propõem uma espécie de síntese do movimento dialético que pontua o poema: “*Seria um retrato triste / se não visse em seus olhos um jardim. / Não daqui. Mas jardim*” (grifos nossos). A construção da frase (o futuro do pretérito, a conjunção condicional e a adversativa) removem a camada superficial da referencialidade e da construção cultural para iluminar um curioso detalhe, “que preenche toda a fotografia”: o jardim. Esse jardim que se vislumbra não é um elemento da composição da foto, o cenário para a pose da mãe, mas algo que se reflete nos olhos dela. Essa imagem diminuta, de um jardim que não é “daqui”, é, pois, a manifestação súbita de uma “centelha” que não apenas subverte a imagem mimética, como também aciona uma “verdade” que transcende o registro fotográfico, muito embora o jardim estivesse sempre lá. Se não fosse, contudo, o “único retrato” para o qual a mãe posou, o jardim correria o risco de se perder na fugacidade da vida, talvez também ele, como no poema de Drummond, corroído pela passagem do tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os mortos de sobrecasaca” e “Fotografia” propõem um diálogo entre literatura e fotografia que se funda pela apropriação, nos poemas, tanto de recursos e elementos do ato fotográfico quanto da experiência ótica do espectador diante da imagem. Dessa maneira, discutiu-se, principalmente, sobre essa experiência do olhar que os poemas textualizam. Fazendo atuar aquilo que Benjamin denominou de inconsciente ótico, o eu lírico de cada poema, a seu modo, trabalha a dialética entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente da fotografia. Ao incorporar, pois, em sua tessitura a imagem fotográfica, os poemas analisados perscrutam, através da palavra poética,

aquilo que escapa ao olhar que se concentra apenas nos aspectos mais visíveis da foto, para escavar as camadas mais profundas da imagem, revelando e iluminando zonas antes obscuras, ao evidenciar o detalhe redentor.

## OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PIRES, Jack. *Quarenta cliques em Curitiba*. Curitiba: ed. do autor?, 1976.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RUIZ, Alice. Apresentação. In: Paulo Leminski. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7-11.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THE WORM AND THE YARD: POETRY AND PHOTOGRAPHY IN CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE AND ADÉLIA PRADO

ABSTRACT: Based on the studies developed by Benjamin, Barthes and Agamben on photography, the goal of the present paper is to reflect upon the relation established between the poetic and photographic texts depicted in Carlos Drummond de Andrade’s “Os mortos de sobrecasaca” and Adélia Prado’s “Fotografia”. We intend to investigate the way in which photography, though absent, that is, it does not integrate the work that the poem is published, it is textualized by the speaker.

KEYWORDS: Brazilian poetry; photography; Carlos Drummond de Andrade; Adélia Prado.

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

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

### CRÍTICA LITERÁRIA: ALGUMAS REFLEXÕES INTEMPESTIVAS<sup>1</sup>

Paulo Franchetti<sup>2</sup> (Unicamp)

RESUMO: O texto discute alguns aspectos da crítica literária na contemporaneidade brasileira, com especial atenção para as alterações que se produziram, nas últimas décadas, no seu escopo e função.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária; cultura brasileira; teoria literária.

Gostaria de começar estas reflexões com algumas perguntas que me fiz e ainda me faço, com mais frequência, com o passar dos anos. Ou seja, gostaria de começar pela exposição de algumas angústias que foram tomando corpo ao longo do tempo, até que me conduziram ao relativo impasse em que hoje me encontro – que, entretanto, não julgo ser algo apenas pessoal, mas de caráter amplo.

Essas questões, creio, se apresentam desde sempre a quem pretenda dedicar-se com seriedade à crítica literária. Nos últimos 30 anos, porém, parece cada vez mais difícil de encontrar uma boa resposta, que satisfaça a premência das perguntas.

A primeira delas é: para que escrever crítica literária? A segunda, correlata, é: para quem escrever, quem é o destinatário preferencial do discurso crítico? E ainda uma terceira, intimamente ligada às anteriores: onde escrever crítica literária?

Creio que, pelo menos até meados do século passado, essas questões encontravam respostas mais fáceis entre nós. De fato, quando tinha plena força o imperativo nacionalista, quando o norte da vida cultural era identificar, construir ou promover a identidade nacional, a literatura ocupava um lugar de primeira importância, sendo a educação literária considerada essencial para a formação do cidadão completo.

---

<sup>1</sup> Texto lido originalmente na Academia Brasileira de Letras em 11 de agosto de 2015 - há gravação disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ovYP5eDewVo>>

<sup>2</sup> <http://lattes.cnpq.br/3100951008080573> - paulofranchetti@gmail.com

Nesse quadro, a atividade crítica tinha um lugar relevante por princípio, pois era a crítica o instrumento que orientava, avaliava e promovia a criação literária em função do objetivo maior de particularizar, representar e interpretar a realidade nacional.

A literatura e sua crítica, assim, integravam um esforço amplo, que se poderia definir como o esforço de construção de normas, de padrões civilizacionais que não só definissem, mas também promovessem a unidade nacional, enfrentando o fantasma da fragmentação cultural e política do vasto território.

Num momento em que sequer a língua portuguesa era hegemônica em parte significativa do país, tornou-se uma tarefa urgente para a intelectualidade moderna formar não apenas um substrato cultural comum, que garantisse a integração do Brasil no Ocidente (e o esforço nesse sentido foi imenso e amplo, como se pode ver, entre outros Casos, pela profusão das conferências do final do século e pela atividade editorial e literária de Lobato) – mas também criar ou afirmar um padrão linguístico, uma norma de ampla difusão e adoção.

Boa parte da carreira de Olavo Bilac, por exemplo, foi dedicada a essa tarefa. A leitura das suas conferências e discursos mostra a que ponto a ameaça da fragmentação do país – apresentada como provável inclusive numa crônica de Eça de Queirós, quando da implantação da República – ocupou a sua imaginação e dirigiu a sua atividade de publicista. A campanha pelo alistamento militar obrigatório era, para ele, sobretudo uma campanha pela hegemonia da língua portuguesa. E a obsessão com a gramática e a correção parnasiana marcaram o período. A tal ponto que, como se sabe, a maior polêmica sobre o Código Civil não se deu em torno de princípios jurídicos, mas da propriedade da redação do documento.

Em muitos sentidos – tanto no gosto literário, quanto no ideal de escrita formal – o Parnasianismo foi triunfante, e ainda na instituição escolar, e também na burocracia do Estado e na tradição linguística jurídica, cujo transbordamento para a literatura ainda hoje alguns satirizam com a denominação “bacharelesca”.

A questão literária não poderia ter ficado alheia a esse imperativo de construção da norma. Até mesmo para Mário de Andrade as vantagens da existência de um padrão culto fixado pela tradição eram claras, como se vê num artigo de 1939, denominado “Feitos em França”. Nesse texto, que merecia ser mais divulgado, Mário narra sua experiência de ler, traduzidos para o francês, contos de escritores brasileiros pelos quais não tinha grande consideração. Em francês, pareceram-lhe alguns francamente bons. Em português, não se sustentavam. A conclusão de Mário foi que a norma literária francesa oferecia uma garantia de qualidade média que, no Brasil, não havia, tendo cada escritor de inventar a sua língua.

Por não ser um texto conhecido, vale talvez a pena transcrever um trecho. Este, em que Mário diz:

Não é possível a gente ser claro, pois não há uma claridade normalizada de expressão e cada um é claro só para consigo mesmo; não é possível ser sutil, pois que tudo são sutilezas de um individualismo desbragado; não é

possível elegância onde não há conformidade; não é possível vigor verdadeiro, certeza, mecanismo, abstração, pois que tudo é sumarento, é desregramento, desobediência e espontaneidade. (Andrade 1972b: 35).

É contra o pano de fundo desse trecho que creio devemos ler um seu artigo mais conhecido, “A língua viva”, no qual distingue duas modalidades de língua culta: a fixada pela tradição e que deve ser empregada na filosofia, no direito e na ciência e que extrai da sua fixidez o seu valor principal; e a literária, que se move sobre a norma (com o conhecimento da norma) e sobre ela atua, inovando segundo a necessidade do assunto ou do tom (Andrade 1972b: 211-215).

Nesse quadro e nessa época, a função da crítica parecia clara a Mário. Podemos ver qual era essa função, entre outros locais, no artigo “A raposa e o tostão”, também de 1939 (Andrade 1972b: 101-108). Como aí se lê, a crítica teria como pressuposto importante a questão nacional: “na literatura – diz ele logo de início – é toda uma falange de poetas e prosadores que, de norte a sul, unificam o país dentro da mesma força criadora e da mesma riqueza de manifestações variadas”.

Hipostasiando a intenção de unidade nacional, Mário atribui à crítica, antes de tudo, no seu momento, uma função seletiva. Caberia a ela identificar, no meio da aluvião de obras em que, a falta de domínio técnico e conhecimento da língua culta produzem efeitos de pouca importância, aquelas que de fato sejam relevantes para desenhar a imagem da cultura de uma fase, como se pode ver em Mário:

E não está nisto a mais admirável finalidade da crítica? Ela não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades ‘mais’ perfeitas que, ULTRAPASSANDO AS OBRAS, BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE A IMAGEM. (Andrade 1972b: 101 – maiúsculas do autor)

Ou seja, ainda aqui se juntam de modo íntimo a questão da identidade nacional e a questão da língua.

Esta última, como verá quem quer que percorra um bom número de páginas reflexivas de Mário, é obsessiva para ele. E seu diagnóstico constante da maturidade conclui pela falta, como, por exemplo, em “Polêmicas”, onde lemos: “A língua portuguesa (...) é uma língua inculta”, “não me parece suficientemente cultivada pra servir de expressão às ideias abstratas!” (Andrade 1972b: 176-177).

Estas considerações, entretanto, não devem fazer supor que o nacionalismo de Mário de Andrade fosse simples ou que ele julgasse que “a imagem da cultura de uma fase” fosse uma imagem de algo como uma essência nacional. De fato, um dos defeitos que Mário aponta, em 1931, na crítica anterior ao seu tempo é o de tentar, de formas diversas, “enxergar o que não existe ainda, a nação”; ou, como diz nesse mesmo texto, “não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese” (Andrade 1972a: 8).

Não vou prosseguir no exame da questão até chegar ao texto *O movimento modernista*, de 1942. Mas ainda aí se pode ver a premência da questão da língua culta literária e, de corpo inteiro, o nacionalismo ativo em sua versão antilusitana, pois o ideal de Mário de Andrade, em termos linguísticos, parece ser aqui o que ele denomina “identidade brasileira” e que teve um bom momento quando os românticos operaram (nas suas palavras) um “esquecimento da gramática portuguesa, que permitiu muito maior colaboração entre o ser psicológico e sua expressão verbal” (Andrade 1972a: 244).

Nas décadas seguintes, que são as do segundo pós-guerra, assistimos no Brasil a um enorme desenvolvimento da instrução universitária e à constituição dos primeiros órgãos de conservação e promoção da cultura. Assistimos também à concomitante e impressionante expansão dos meios de comunicação de massa – cuja relevância para a normatização linguística fora já percebida com muita acuidade por Mário, que publicou em 1940, um artigo de grande interesse, intitulado “A língua radiofônica” (Andrade 1972b: 185-189).

A expansão da instrução foi, entre nós, acompanhada do fortalecimento de uma intensa atividade crítica no interior da universidade, que em grande parte deu continuidade às preocupações de Mário de Andrade, adotando, no que diz respeito à construção do nacional por oposição ao estrangeiro (e ao português, em especial), o ponto de partida firmado pelo escritor modernista na conferência-testamento a que acabo de me referir.

Ou seja, a literatura – sua história e sua crítica, embora menos a questão linguística – continuou a ser uma das vias de acesso e inteligibilidade do que seria a especificidade brasileira.

Com mais ênfase na face sociológica, a corrente interpretativa mais prestigiosa da segunda metade do século XX, irradiada a partir da Universidade de São Paulo, ainda buscava, por meio da literatura, para retomar os termos de Mário de Andrade, “revelar a cultura de uma fase e lhe desenhar a imagem”. Mas não qualquer imagem, está claro: desenhar a imagem da construção do ser nacional, em dado momento, não raro procedendo ao que Mário dizia não ser possível em 31, ou seja, “compreender a alma-brasil por síntese”.

Essa tradição operou uma seleção de objetos conformes ao seu pressuposto, e definiu um repertório que serviria de parâmetro de avaliação crítica de toda a história moderna da literatura brasileira, como se pode ver na asserção de Flora Süssekind:

A exigência de uma sintonia nítida entre literatura e vida nacional, de uma literatura que ‘documente’ o que ocorre no país, aponta para o fato de a crítica literária brasileira ter sido geralmente ‘mais realista que o rei’. Não é só como programa literário de romancistas em momentos diversos de nossa história que surge o naturalismo. Ele tem sido, sobretudo, um parâmetro crítico. Normativamente tem servido para a exclusão e o esquecimento de escritores

e obras menos documentais, e para o privilégio daqueles que ‘representem’ claramente a nacionalidade. (1984: 122)

Antonio Candido, num texto pouco eficaz como interpretação, mas muito ilustrativo do pressuposto – “De cortiço a cortiço”, o célebre ensaio sobre *O Cortiço* – deu a melhor definição à forma de operar da corrente crítica de que é o maior expoente, espelhando no seu objeto (isto é, a literatura do século XIX) o imperativo de ter, em sua elaboração, “o Brasil como intermediário” (1991: 128). Isto é, de ser feita sempre sob a injunção de fornecer uma “representação do Brasil como um todo”.

E não creio que seja preciso sequer lembrar que desse tronco proveio o ramo mais radical de vinculação entre produção literária e conhecimento da vida social brasileira, fazendo inclusive derivar do segundo a capacidade de compreensão e apreciação plena da primeira, que é o constituído pela obra de Roberto Schwarz.

Não é o caso de discutir aqui essa vertente, embora seja quase impossível não o fazer, em alguma medida. Mas o que me interessa é marcar que, até as décadas finais do século XX, a literatura ainda ocupava um lugar privilegiado na vida cultural do país. Não apenas porque sucessivas propostas de leitura do nacional a colocavam no centro do interesse, mas também porque a expansão universitária gerou um enorme contingente de pessoas ávidas de cultura, pois as faculdades de Letras e Ciências Humanas abriram o maior número de vagas de ensino superior, com vistas principalmente à formação de educadores. Daí provém o momento de esplendor da imprensa cultural no país, no qual as perguntas que apresentei no começo desta palestra tinham respostas variadas e otimistas.

Não só a produção de livros vinha aumentando muito desde os anos finais do Estado Novo, mas ainda a indústria cultural (por meio da venda em bancas, como as realizadas pela Editora Abril) oferecia farto material cultural em português, para atender à demanda generalizada pelo interior do país. Daí que a atividade crítica e formadora da universidade dispusesse de público amplo a ponto de sustentar a publicação, em cada grande jornal da época, de páginas específicas e mesmo de alentados suplementos de literatura e cultura, onde a crítica tinha um lugar de destaque. Basta lembrar, entre tantos, os suplementos do *Jornal do Brasil*, do *Estadão*, do *Correio Paulistano* e, mais recentemente, da *Folha de São Paulo*. Ao mesmo tempo, as antologias, as coletâneas de crítica literária e os livros de história de literatura tinham um público pela primeira vez aparelhado culturalmente e disseminado pelo interior do país, e não concentrado apenas nas grandes capitais.

Entretanto, esse quadro – que ainda provoca muito discurso nostálgico – mudou rapidamente na virada para este século. E as consequências da mudança se tornaram mais agudas nas últimas décadas.

Mas antes das consequências, queria especular um pouco sobre as causas delas. E creio que as causas são basicamente a perda da relevância social da literatura, com o deslocamento dos debates sobre a nação para outras esferas da produção intelectual, a onipresença da indústria cultural, o baixo nível de escolarização e a má preparação para a leitura e para o acesso ao mundo da cultura. Pela conjugação desses fa-

tores, não só o interesse pela literatura do passado diminui brutalmente a cada ano, mas a escola – que sempre foi o lugar de preservação e de disseminação da literatura – passou a ser pautada, no Brasil, por uma agenda rigorosamente antiliterária.

Quando se observam os parâmetros curriculares, a desimportância contemporânea da literatura como matéria de estudo é gritante. E basta observar de que modo ela comparece no ENEM para verificar que hoje, diferentemente do que ocorria há apenas algumas décadas e ainda ocorre isoladamente nas principais universidades paulistas, os responsáveis pela definição do conteúdo mínimo para habilitar um cidadão ao pleno exercício da cidadania não consideram que a literatura deva ter algum peso diferenciado. Pelo contrário, a interpretação de texto se faz em cima do conhecimento comum da língua, sem apelo à diversidade de tempo e de espaço presente nas obras do passado.

De meu ponto de vista, isso resulta de uma ação continuada e constante para a desvalorização das modalidades de discurso que Mário de Andrade chamava de “língua culta” e “língua literária”. A hegemonia dos estudos linguísticos nas universidades e a aniquilação prática de disciplinas ligadas à codificação da “língua culta”, aliada à vulgarização esquerdista dos lemas dos estudos variacionistas, brandindo a acusação de “preconceito linguístico” contra qualquer esforço escolar de codificação da linguagem tradicional, produziram, no próprio interior da universidade, gerações de professores com grandes dificuldades de escrita e maiores dificuldades de manejo da língua para produzir textos reflexivos. Isso para não falar dos erros crassos de ortografia, regência e concordância – que fazem com que seja comum hoje ouvir, como elogio em bancas de mestrado e doutorado, que o iminente mestre ou doutor, “escreve corretamente” ou “escreve bem”.

No campo dos estudos propriamente literários, juntou-se a outros fatores (por assim dizer externos), que levaram à perda da relevância social da literatura, a crítica sistemática ao cânone, exibindo o seu arcabouço ideológico.

Não sendo mais útil como modelo de língua, a literatura ensinada na escola dependia de uma lista de obras e de um quadro de valores que as últimas gerações aprenderam a desmontar (ou desconstruir, se se preferir o termo) para exibir o seu viés eurocêntrico, falocêntrico, classista, heterocêntrico, racista etc.

Em reação, o conjunto de obras definido ao longo dos anos pela tradição crítica passou a ser confrontado, como quadro de valores, com outros conjuntos, determinados agora não pelo papel determinante que tiveram em seu tempo e nas gerações seguintes, por meio da apropriação crítica e histórica, mas pelos valores que orientaram a crítica e o desmonte do cânone: literatura gay, queer, negra, operária, de testemunho, feminina, feminista etc.

E por fim, como consequência da corrosão a que se submeteram as questões que, desde o Romantismo, sustentavam a relevância do estudo da literatura, na universidade afirma-se uma modalidade discursiva acadêmica que não é sobre a literatura, mas “a pretexto” de literatura. Refiro-me, evidentemente, àquele tipo de discurso que eliminou a expressão “da literatura” do seu nome e se apresenta sobranceira-



mente apenas como “teoria”. Essa Teoria, com maiúscula, é uma das consequências do nivelamento da literatura, enquanto objeto, às demais práticas culturais de um tempo. Entre nós – como talvez em outras partes – tem consistido na prática da glosa do teórico da vez, e estimulado um tipo de discurso sobre a literatura que não pressupõe, a rigor, nem mesmo o conhecimento do quadro histórico em que se produziu o seu objeto, ou as leituras que dele se fizeram nos tempos subsequentes.

Curiosamente, porém, talvez por isso mesmo, é um discurso que tem pouco a dizer sobre os objetos do presente e um dos menos aptos a dizer algo para além do círculo estreito dos adeptos, por conta não só do jargão específico, mas também porque, consistindo basicamente de metáforas interpretativas retiradas de um conjunto de autores da moda, seu interesse se apaga rapidamente, conforme sua fonte perde proeminência ou é suplantada por um produto novo.

Portanto, no interior da universidade, neste momento – para além daquelas formas de trabalho que têm na inércia e no apego à nostalgia a sua justificação – a reflexão sobre a literatura e sua abordagem nos cursos de graduação e de pós-graduação, experimenta uma crise de grandes proporções e desenvolvimentos imprevisíveis para a definição do campo.

Isso porque, tanto no que diz respeito à língua, quanto no que diz respeito ao valor das obras, o estudo da literatura não parece continuar sendo uma forma privilegiada de acesso à nacionalidade (conceito hoje submetido hoje igualmente à corrosão da crítica) ou a uma base cultural comum sobre a qual se assentaria a nacionalidade.

Quanto a isso, creio que se possa mesmo dizer, nos dias de hoje – parafraseando Mário de Andrade –, que a crítica, quando exercida além dos interesses imediatos do marketing ou da mera obtenção de um título universitário, só nos consegue fazer “enxergar o que já não existe, o projeto de nação”. E não é só isso: junto com a justificativa romântica para o estudo da literatura desfaleceram também os pressupostos iluministas de valorização abstrata da cultura e de que a literatura era um dos caminhos para a integração do jovem país na civilização.

No momento, creio que são estes os impasses principais da crítica literária no interior da universidade. E como, no Brasil, a quase totalidade dos críticos que escrevem hoje em jornais e revistas literárias é constituída ou de alunos ou de professores ou aspirantes a professores universitários, a crise da crítica universitária é também – em nível mais descorado por conta do compromisso do lugar da escrita e da sua destinação – a crise da crítica em geral.

De fato, basta percorrer os jornais e revistas da grande imprensa ou da imprensa alternativa para perceber como é recorrente a ânsia de glosar os lugares estabelecidos pelos discursos acadêmicos mais prestigiosos, ainda que disso resultem textos contraditórios ou incongruentes. E é curioso observar outra consequência da extração acadêmica: a imagem de respeitabilidade crítica se faz por meio da curiosa mistura do olhar desdenhoso que a universidade ainda lança sobre o campo do presente com o esforço historizante, que busca substituir o debate sobre objetos pela pro-

posição de linhas de filiação nas fontes canônicas eleitas e celebradas pelas versões hegemônicas do desenvolvimento da literatura nacional.

A principal consequência, do meu ponto de vista, é a acentuada rarefação do embate crítico nos textos destinados ao público em geral. Dominam ali a paráfrase ou a transcrição, em mosaico, das formulações metalinguísticas da própria obra ou do discurso do autor sobre si mesmo, presente em entrevistas, artigos e depoimentos, combinada em medida vária com um apanhado dos lugares-comuns da historiografia ainda dominante, de modo a “explicar” o objeto pela filiação a um deles, como decorrência ou contraposição. Dessa conjunção brota, de regra, um discurso plano, levemente acadêmico e tedioso, cujo atrativo principal é dar a notícia e servir de resumo ao que está presente na própria obra e nos seus paratextos.

O resultado imediato é a anemia e o desinteresse que caracterizam a maior parte da produção brasileira que enfoca os textos literários do presente, que se mostra incapaz tanto de real enfrentamento com os objetos do passado, quanto de abordar de modo produtivo os problemas imediatos da cultura contemporânea e, principalmente, de lidar com a questão do valor literário – cuja ausência inviabiliza qualquer discurso que se pretenda incluir na denominação “crítica literária”.

Ao mesmo tempo, vivemos uma época cheia de eventos literários: sucedem-se concursos, saraus, conferências, congressos, feiras – multiplicam-se instâncias onde o escritor aparece mais do que a sua obra, e que lhe rendem, frequentemente, mais retorno financeiro do que os livros publicados. O fortalecimento e internacionalização do mercado livreiro é um fato. E a espetacularização da figura do escritor – muitas vezes em detrimento da própria obra – é inegável.

Daí decorre um último grau de abastardamento crítico, talvez não dos menos lucrativos, que é a sua redução a dublê de parafrazeador e cortejador dos vários lugares do poder intelectual e de colunista social ou agente secundário de marketing, capaz de ocupar, assim, os cada vez mais reduzidos espaços destinados à crítica literária na grande imprensa.

Se eu fosse mais otimista em relação à universidade, ousaria esperar que dali surgisse uma energia nova, capaz de repor a crítica literária num lugar de relevância no panorama da cultura. Se fosse menos pessimista com relação aos efeitos profundos da continuada decadência do ensino das humanidades no Brasil, em todos os níveis, poderia esperar que a formação de um público mais aparelhado culturalmente terminasse por provocar o surgimento de uma crítica ativa, que tivesse como real interlocutor o leitor inteligente e culto espalhado pelas várias regiões do país.

Como não sou, penso que terminamos por girar num trajeto fechado, que no final produz o que em outro texto tentei definir como “demissão da crítica”. De onde virá, se é que poderá ainda vir, a força que impeça a continuidade do estado atual, não sei. Mas embora deseje que o panorama se altere rapidamente para melhor, a configuração geral da cultura no Brasil não me anima a arriscar bom prognóstico.

## OBRAS CITADAS

ANDRADE, Mário de. “Tristão de Ataíde” (1931). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972a.

\_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972b.

CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), n. 30, p. 111-129, jul. 1991. Disponível em <<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-30/#58dbd825dc463>>.

FRANCHETTI, Paulo. “A Demissão da crítica”. *Germina: revista de literatura e arte*, v. 1, n. 1., 2005. Disponível em <[http://www.germinalliteratura.com.br/enc\\_pfranchetti\\_abr5.htm](http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm)>.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

### LITERARY CRITICISM: A FEW PREMATURE CONSIDERATIONS

ABSTRACT: This essay focuses on some aspects of literary criticism in contemporary Brazilian culture, with special attention to the changes that had taken place in recent decades in its scope and function.

KEYWORDS: literary criticism; Brazilian culture; literary theory.

Recebido em 15 de agosto de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.