

5 Rastros materiais: imagens do passado

5.1 Memórias inscritas no mundo

(Diante de uma estranha árvore disforme numa rua entre a Glória e Santa Teresa, um amigo biólogo e eu nos perguntamos a idade daquela cujas raízes saltavam mais de um metro para fora do concreto da rua e já levantavam as pedras do calçamento. Imaginamos que talvez estivesse ali plantada, ao menos, desde a construção da casa antiga que a árvore fronteava. A data na fachada: 1883 – fora construída exatos cem anos antes do meu nascimento. Um *punctum*: olhava a casa e a árvore e me pungia ali toda uma memória construída entre as duas figuras imponentes – breves espectros do passado sussurraram nos meus ouvidos.)

Tudo o que lembro de Pilsen, onde fizemos uma parada, disse Austerlitz, é que desci à plataforma e fotografei o capitel de uma coluna de ferro fundido, porque ele suscitara em mim um reflexo de reconhecimento. O que me inquietou ao vê-lo não foi, porém, a questão de saber se a complicada forma do capitel, recoberta por uma crosta cor de fígado, de fato impregnara a minha memória quando na época, no verão de 1939, passei por Pilsen com o comboio de crianças, mas a idéia, absurda em si mesma, de que essa coluna de ferro fundido, cuja escamação da superfície parecia aproximá-la da natureza de um ser vivo, lembrava-se de mim e, se assim posso dizer, disse Austerlitz, era testemunha daquilo que eu próprio não recordava mais. (Sebald, 2008, pp.216-217).

Assim comenta a personagem Jacques Austerlitz, em determinado momento da narrativa de suas longas palestras memoriais, nas conversas com o narrador-autor em *Austerlitz*. É sintomática a importância e o interesse concedidos por Sebald aos lugares, aos espaços, tanto à natureza quanto às edificações, reconhecendo nelas ecos do tempo passado, ou como ruínas (mais freqüentemente) ou como inquietantes permanências (que geralmente surpreendem o narrador). Em sua literatura, da superfície de um mundo fundado sobre os escombros da história, emergem as marcas do tempo em que as memórias dos homens podem se macular ou onde podem se fazer memórias os próprios objetos-ruínas – memórias inscritas nas matérias do mundo. A memória parece poder se externar ao corpo do homem (das suas lembranças) e marcar-se nos objetos da realidade, deixar seus rastros latentes, que, a qualquer momento,

podem se ativar nas recordações de alguém que se dê de encontro com ela – num movimento semelhante à memória provocada pela *madeleine* de Proust. Mas não há nem mesmo a necessidade da memória se fundar numa relação particular entre o objeto e o sujeito que rememora (o objeto suscitando uma memória particular), pois os objetos que exalam o passado, que carregam, em si, a presença de um tempo distante, impõem certa vibração memorial, a mesma vibração que tende a se impor no objeto arquivado – mas que não se limita a este – e que independe das memórias particulares do sujeito. Nesse sentido, é interessante a idéia posta na voz de Austerlitz de um objeto que, ele mesmo, *lembra-se*, refletindo o efeito de *testemunho* que os objetos crivados de história sempre carregam: aquele papel amarelado, coberto de letras tipográficas, notas manuscritas e desenhos, testemunhou a digitação na máquina de escrever, os rabiscos em lápis e caneta, o toque das mãos de Pedro Nava; a agenda do Tio Adelwarth, de *Os Emigrantes*, que viajou para a Terra Santa com Ambros e Cosmo, aparece ali, envelhecida, na foto-registro impressa no livro, carregando não só os registros escritos daquela viagem mas algo de sua presença.¹ Tatear estes objetos memoriais para desentranhar deles as memórias que guardam – é o desejo do arquivista. A memória inscrita no objeto do mundo é como a voz latente do fantasma a espera de ser provocada a falar.

O ambiente urbano, particularmente, inunda-se dessa vibração memorial: as cidades, em constante reconstrução, mas sempre deixando, de pé ou em ruínas, restos de suas múltiplas camadas superpostas (como na rua cujo asfalto descascado revela os paralelepípedos de antiga pavimentação), mostram-se semelhantes a “palimpsestos urbanos” (Huyssen, 2003) – remetendo-nos às pinturas daquele Max Aurach, de Sebald, que, sempre redesenhando, reconstruindo sua obra, deixa o rastro ainda vibrante do que foi abandonado, superposto ou destruído: “quem o contemplasse [o quadro] teria a impressão de que brotara de uma longa série de rostos ancestrais gris, cobertos de cinza, que continuavam assombrando o papel machucado.” (Sebald, 2002b, p.162). A constante referência a lugares do passado nos três autores aqui estudados, assim como a recorrência de mapas, impressos com frequência nas páginas dos livros de

¹ Mesmo o vazio deixado, por exemplo, pelas estátuas do Buda no Afeganistão ou pelas torres gêmeas do World Trade Center testemunha a história pela ausência sentida; de fato, todo arquivo é registro, mais do que tudo, *daquilo que se ausenta*, do que ele não pode guardar – o que o faz ser sempre traço, rastro, resto (o vazio é um resto – o nada resta).

W.G. Sebald e também em algumas obras de Valêncio Xavier, e indiretamente comentados na escrita de Nava – mas abundantes em seus arquivos, muitos desenhados por ele –, refletem, explicitamente, o olhar destes autores à resistência do passado que se reflete não só nos monumentos mas em cada esquina das cidades, como rastros, por vezes esquecidos, mas prontos a exalarem a memória e o testemunho que guardam em si; rondam, como espectros, a multidão de vivos que vagam por entre eles e que, por vezes, nem os percebem.



Figura 13

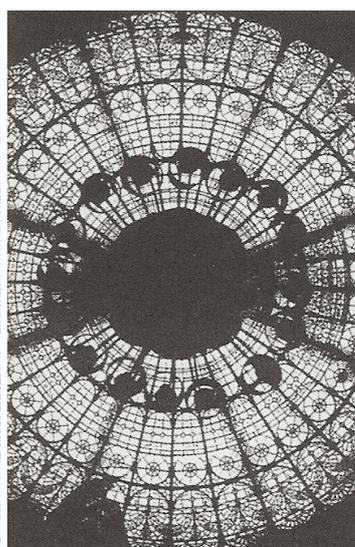


Figura 14



Figura 15

Na literatura de Sebald surge, insistente, um espaço memorial muito particular, que é figura exemplar de sua literatura, e que ilustra a inscrição da memória no mundo: o *cemitério* – ali onde os corpos dos mortos se sepultam entre monumentos e relíquias que tentam guardar em si algum traço memorial daqueles que já se foram e manter algo de suas presenças. O lugar por onde, não por acaso, começa e termina *Os Emigrantes*, por onde também passa em *Anéis de Saturno*, em *Austerlitz*, em *Vertigem* e que ganha atenção especial no texto curto, já comentado, e não à toa intitulado *Campo Santo*, publicado em livro homônimo, em que, a partir de suas reflexões sobre rituais funerários e fantasmas, Sebald constrói uma reflexão sobre a memória que teme desaparecer. Reflete-se o objetivo insistente na literatura de Sebald de se pôr contra o esquecimento. Através de um olhar sobre os ritos de despedida dos mortos, sugere um paralelo entre o enfraquecimento da memória e o esvaziamento cada vez maior daqueles cerimoniais – os mortos, marcas pungentes do passado, cada vez menos venerados e rememorados e, assim, como a memória, mais e mais afastados da vida presente (os mortos não voltam mais para nos assombrar): “We can no longer speak of

everlasting memory and the veneration of our forebears. On the contrary: the dead must be cleared out of the way as quickly and comprehensively as possible.”² (Sebald, 2005, p.31).



Figura 16



Figura 17

Pedro Nava, em *Baú de Ossos*, traz, presentes com perseverança em todo o livro, suas topologias espectrais. Tal como encontramos em seus arquivos aqueles mapas desenhados pelo autor, Nava parece buscar, em sua literatura, redesenhar os espaços do passado ao descrevê-los em detalhes, ao apresentar cada rua e cada esquina, as casas, os cômodos e os objetos que ali se guardam – faz, seguindo seu estilo metódico, verdadeiros inventários (afetivos) do espaço-tempo. O espaço urbano ganhará destaque na última parte do seu primeiro volume de memórias, quando, já inserido na narrativa, já fonte primária de suas próprias memórias, Nava relembra os tempos da infância no Rio Comprido, bairro do Rio de Janeiro. Para escrevê-lo, tenta reencontrar aquele espaço do passado já em parte desaparecido, desfigurado, e caminha por mapas encontrados ou desenhados, reconhece ruas cujos nomes não são mais os mesmos, procura edificações não mais existentes e o leito daquele rio comprido – e busca, no que restou do bairro de sua infância, qualquer *madeleine* que, quase involuntariamente, numa busca pelo acaso, faça voltar um pouco daquele tempo de sua infância como ferida pungente:

Assim, quantas e quantas vezes viajei, primeiro no espaço, depois no tempo, em minha busca, na de minha rua, na de meu sobrado... Custei a recuperá-lo. Aviltado pelos anos e reformas sucessivas, recoberto de uma camada de cimento fosforescente e pó de mica, que tinha substituído o velho revestimento e o ultramar da pintura da fachada – não havia meio da recordação provocada entregar-me a velha imagem. Foi preciso o milagre da memória involuntária. Eu

² “Não podemos mais falar em memória eterna e em veneração dos nossos antepassados. Pelo contrário: os mortos devem agora ser tirados do caminho tão rapidamente e compreensivelmente quanto for possível” – tradução livre.

tinha ido me refugiar na rua maternal, tinha parado no lado ímpar, defronte do 106, cuja fachada despojada esbatia-se na noite escura. Olhando as janelas apagadas. Procurando, procurando. De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação – como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. (Nava, 2005, p.289)

Refletindo a importância do espaço urbano na literatura de Valêncio Xavier e o caráter memorial que se impregna nas cidades, em uma das obras de Valêncio Xavier, não por acaso intitulada *Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada*, o autor constrói uma literatura de cunho memorial, no seu estilo fragmentário, através de uma peculiar topologia, colocando os espaços – e as memórias que estes suscitam – como guias da narrativa. Sintomaticamente, escreve nas primeiras páginas:

...é um meteoro!!
...é um avião!!
...é o Super-Homem!!
 É o Prédio Martinelli, o mais alto.
 Perdido em seu andar,
 o Menino se guiava por ele
 visto elevado ao longe,
 na cidade horizontal,
 para encontrar o caminho de casa
 bem no centro:
 o Edifício Timbiras, na Praça da República.³



Figura 18

E dos lugares referidos ao longo de sua escrita, pavimentando a narrativa, emergem os objetos documentais com os quais se entrelaçam, entre palavras quase anotadas que pungem como documentos ou imagens documentais que ora ilustram ora parecem a própria materialização gráfica e (em efeito) tátil de uma

³ Xavier, 2001, p.45

memória: a propaganda das meias Visetti, “É o prédio Martinelli, o mais alto”; as ilustrações de *Reinações de Narizinho*, “Doente na cama, o menino lia livros de Monteiro Lobato. *Nunca consigo guardar na memória o que contam as palavras, mas lembro bem das histórias pelas ilustrações*”; o mapa do Largo de São Bento, “Eu estudei lá, no fim do ano os padres não deixaram renovar minha matrícula *porque eu sou muito bagunceiro*”; a cartilha de Getúlio, “Lá por esses tempos, o Getúlio mudou a moeda brasileira *o mil réis agora tá valendo um cruzeiro*”; o *still* da Nioka apavorada diante da fantasia de gorila, “Quando eu me masturbava pensando nela nua, nem os azulejos brancos lisos do banheiro eram mais brancos, mais lisos, do que as coxas brancas lisas quentes de Nioka”; o anúncio da Casa do Tapete (“Tapetes orientaes persas e chineses, compre só na ‘A Casa do Tapete’”), “Tivessem outros nomes,/ teriam o mesmo encanto/ *da infância?*”; a ilustração em traços infantis do Pato Donald jogando tomate na cara de Hitler, “Assustado, ele pula rápido da cama e saúda com sua voz de Pato Donald: *Hual Hitler*”; o desenho de Flavio Carvalho da série *Minha mãe morrendo*, “*Nunca uma coisa me impressionou tanto. Minha mãe morreu naquele ano.*” (Xavier, 2001, pp.41-90) – palavras e imagens, da cidade memorial, entrelaçadas em sua escrita como marcas pungentes do passado em sua topologia espectral. (“Topologia tanto pode ser a mesma coisa que topografia – ‘Arte de representar no papel a configuração duma porção de terreno com todos os acidentes e objetos que se achem à sua superfície.’” – Xavier, 2001, p.89).



Figura 19

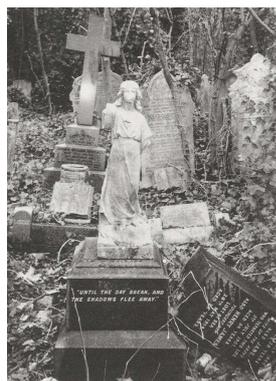


Figura 20



Figura 21

Expor em imagens (documentais) os rastros da história e do tempo na obra literária é não apenas trazer indicialidades que nos remetem às narrativas das obras, mas sugerir o mesmo caminhar pelos escombros, pelas ruínas, pelas cidades envelhecidas, destruídas ou reconstruídas, que o narrador de Sebald se põe a fazer; é deixar, possivelmente, um *punctum* do tempo atingir o leitor, ao

fazê-lo apto a atravessar, em “corpo”, por entre marcas materiais do passado. Nas imagens do autor alemão e nas de Valêncio Xavier sempre a presença espectral do passado memorial imposta pela força do *efeito de índice* que suas imagens documentais carregam. E fazer do texto uma materialidade (ao lado das imagens impressas) é, por sua vez, abrir a mesma possibilidade à própria palavra escrita: de tornar-se, em efeito, traço do mundo, de inscrever-se na realidade e no tempo e de quebrar, com isso, o distanciamento da representação, impondo uma proximidade que se figura *táctil*.

Evidentemente, não é apenas na arquitetura e na urbanística que a memória se insinua para dentro da materialidade do mundo, mas, sem dúvida, o espaço palimpsesto da cidade moderna, esquizofrênica entre o passado e o presente, possui esse efeito memorial, exalando, em si, em suas, por assim dizer, contradições, a presença ruidosa do tempo em sua voracidade incansável. Esta *memória* que se inscreve nos múltiplos objetos do mundo não é outra senão a reunião de dois aspectos entrelaçados, aqui já comentados: a espectralidade e a indicialidade. Se a memória pode muito bem ser definida como uma presença espectral daquilo que não se está mais efetivamente presente, uma memória indicial seria a inscrição dessa presença fantasmática num objeto do mundo, num objeto material que reverbera alguma ausência perdida no tempo – com a mesma voz latente do *arquivo* a espera de ser lembrado. Talvez os fantasmas só sejam vistos quando buscamos olhar para eles e eles nos fitam de volta (e nos assombram):

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas em algum ser inferior, em um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto da árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com nosso passado. [...] Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. (Proust, 2006, p.70)

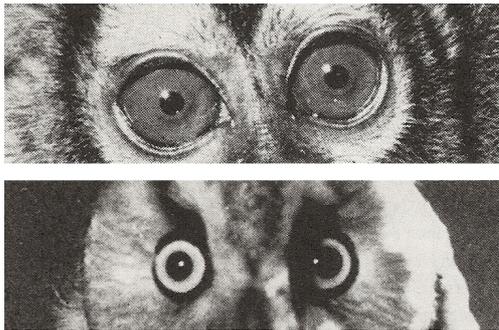


Figura 22

Walter Benjamin associa a memória involuntária *proustiana* à presença, no objeto provocador da memória, de uma *aura*, que provoca justamente um efeito de troca de olhares⁴: “Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso.” (Benjamin, 1989, p.140) Tocar em objetos de arquivo ou reconhecer um valor arquivístico num objeto qualquer do mundo, é, de certa maneira, acordar as auras memoriais dos testemunhos que se guardam nas matérias do mundo. É o objetivo do arquivista que, mesmo seguindo o rumo voluntário de remexer os restos do passado, espera poder, no levantar da poeira, deixar-se tocar por algum espectro fortuito do passado que faça retornar, se possível, algo de sua presença (um ar memorial, um sopro de passado, que se materialize naquele quase-corpo espectral). Por isso a pesquisa arquivística, por mais metódica, nunca se separa de uma expectativa do *acaso* que faça o passado vibrar e reverberar.

Entre os arquivos de Pedro Nava, nas anotações (inclusive anotações imagéticas em seus desenhos e caricaturas) do romance sempre por vir, tanto em suas fichas – reunião de notas várias, em papéis cortados, por vezes coladas umas sobre as outras, entre manuscritos e trechos datilografados –, quanto nos seus originais – com o texto batido à máquina, já na fase final de preparação das memórias, coberto de anotações e referências – diversos documentos se colocam ao lado das palavras do escritor, entre cartas, mapas, recortes de jornais e de xerografias de livros, cartões postais e fotografias. Rastros do tempo que Nava busca encontrar; impregnados de algum peso memorial que se inscreve nos

⁴ “Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (Benjamin, 1989, p.137).

objetos. Este peso se marca não apenas naqueles objetos documentais que efetivamente trazem um traço das pessoas e das épocas que se pretende narrar, como uma foto ou uma carta, mas também em outros que, por algum motivo, fazem o passado ressoar, mesmo que indiretamente, como representações memoriais (quase materializações de memórias) e como traços da realidade que remetem, mesmo que à distância, à existência passada daquelas vidas que serão narradas sempre em um olhar voltado para trás.

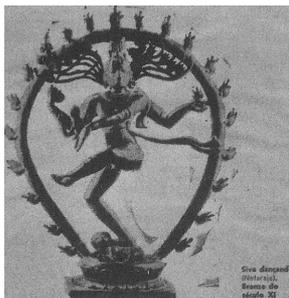


Figura 23

Um efeito ressoa: mesmo quando meramente ilustrativas (não-indiciais), como, por exemplo, a imagem de uma estátua da deusa hindu Çiva Vinadhara ilustrando, metaforicamente, a feitura do café por uma “das deusas escuras da cozinha” (Nava, 2005, p.28) na casa de Dona Nanoca, as imagens, quando documentais, isto é, quando retiradas do mundo e arquivadas na pesquisa de preparação do livro, ganham certo ar memorial. Mas talvez este seja o olhar de quem já vê aquele conjunto de notas e imagens como o arquivo literário que se tornaram (e arquivo de uma obra memorial). Tudo ganha ar memorial e tudo parece se misturar à história que se narra com um pé cravado no passado em uma literatura que deixa à mostra sua construção e que se coloca, portanto, como traço indicial de sua própria elaboração.

É este efeito que exploram Valêncio Xavier e W.G. Sebald no uso de suas imagens documentais: não apenas como rastros de um passado recolhido em seus fragmentos, as imagens documentais exibem a obra como construção – põem em destaque a materialidade da criação: *memórias da própria obra*. Em Sebald, as imagens documentam não apenas as vidas daqueles homens espectrais de suas narrativas ou os tempos em que viveram, mas documentam e constroem o percurso do narrador naquela via do pesquisador-escritor. Assim, ao lado das muitas fotografias, dos mapas e outros documentos ligados às histórias que busca esboçar pelas margens, colocam-se imagens dos objetos encontrados (como a

agenda do tio Adelwarth os as chaves do cemitério judeu), notas fiscais de restaurantes, bilhetes de ingresso, fotografias amadoras (em que o próprio Sebald até pode aparecer), imagens que inscrevem a narrativa no mundo e a própria obra, escancarada como construção – performaticamente. Mesmo as imagens que, por vezes, escapam a qualquer referência histórica específica ou ao caminhar do narrador, são imagens de algum modo documentais (pois se referem a uma exterioridade da obra no mundo), documentando, ao menos, como a foto da estátua de Çiva Vinadhara, a elaboração da obra e a presença de uma autoria.

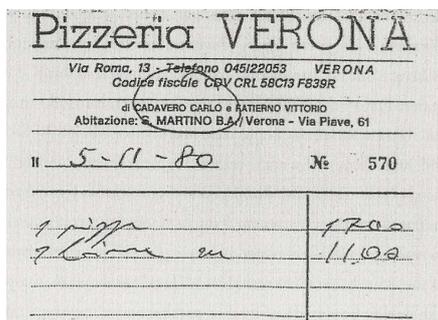


Figura 24



Figura 25

É nesse contexto que se fundamenta a inserção recorrente, em Valêncio Xavier, de elementos “extra-literários” (não apenas imagéticos), que, a princípio, fariam parte apenas da periferia do livro, como, por exemplo, a lista de referências de *Minha mãe morrendo*, disposta, jocosamente, na mesma forma versificada que explora na obra, ainda como parte integrante desta:

“sob o ladrar de cães”
é trecho de *Anabase*
de Saint-John Perse
a pintura da página 30
é de John Singer Sargent
(cartão-postal do Isabella Stewart Gardner Museum,
Boston / Bridgeman Art Library)
Minha vida de Cachorro (1985)
é um filme de Lasse Hallström
a foto da página 35
é de Júlio Covello

Este livro é dedicado
ao menino que morreu.⁵

⁵ Xavier, 2001, p.37.

Sempre de maneira intensamente fragmentária, Xavier explora a fundo o caráter tátil das imagens, construindo sua enigmática escrita *sensorial*, que, como já dito, nos remete, como o trecho acima citado de *Minha mãe morrendo*, justamente ao tatear (performático) por entre as fichas de elaboração da obra, mas que ganham aspecto, na articulação imagem/palavra, de peças de um jogo ou de um quebra-cabeça – sempre insolúvel. Por este caráter de jogo que marca a literatura de Xavier, em suas obras as imagens parecem ter menos uma inscrição temporal e histórica (embora não deixem de tê-la) em favor de um peso de presença da obra que se põe como um corpo fragmentar de objetos encontrados (sem dúvida inscritos no tempo) ali postos como se ao alcance das mãos e dos olhos do leitor, na absoluta fragmentação do distanciamento da representação.

Valêncio Xavier investe na *sensorialidade* das imagens, no efeito até agressivo que podem atingir, tanto pelo que mostram, quanto pelo que não mostram. E, nesse campo sensorial em que trabalha, explorará imagens particularmente pungentes, por vezes propriamente violentas (mesmo pelo que nelas se ausenta) – que retira, assim como o faz Sebald, das margens e dos escombros do tempo e da memória, mas, assumindo, aí, o caráter propriamente marginal delas e provocando-as a vibrar em *afetos* e *sensações*. Fazendo, com isso, a própria obra se fazer *corpo* afetivo e sensorial e, como ali repleto de pequenos restos memoriais nas relíquias que coleciona das margens, um *corpo* que pode vibrar o passado e se fazer, tal qual a coluna de ferro de Pilsen que assombra Austerlitz, um *corpo memorial* – um estranho animal-dejeto, frankenstein enigmático, exalando suas memórias que são as muitas memórias dos outros de que faz parte – memórias marginais do mundo. (Remete-nos ao modo como Florencia Garramuño descreve as obras de uma literatura de “restos de lo real”: “La escritura aparece más cercana a uma idea de organismo vivo irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluído que se expondria, incólume y soberano, ante la mirada de los otros”⁶ – Garramuño, 2008?, p.5).

⁶ “A escritura aparece mais próxima de uma idéia de organismo vivo, irracional, que respira, do que a de uma construção acabada ou objeto concluído que se exporia, incólume e soberano, ante o olhar dos outros” – tradução livre.

5.2 Fotografias: traços do tempo

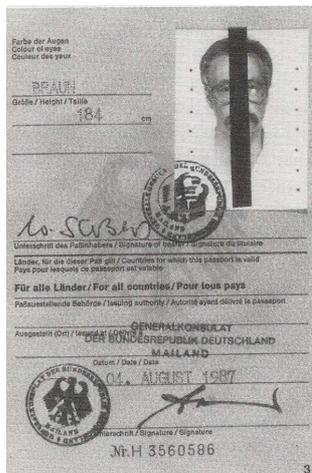


Figura 26

Somos, institucionalmente, registrados, documentados e arquivados a todo instante (temos nossas carteiras de identidade, nossos passaportes, nossas certidões de nascimento, enfim, uma multiplicidade de registros institucionais), mas também participamos ativamente de tal projeto de catalogação da vida, fazendo o inventário constante de nós mesmos. Há uma pulsão arquivista, através de uma imposição, uma “injunção social”, nas palavras de Reinaldo Marques, de nos registrarmos, de deixarmos nossas marcas, os rastros de nossa presença temporal, “como um cumprimento de um mandamento social: ‘arquivarás tua vida’” (Marques, 2003, p.146). Nossos corpos e nossas memórias se espalham pelo mundo, evidenciando, de certa maneira, “uma intenção autobiográfica” (Marques, 2003, p.147): escrevemos e guardamos cartas e diários (ainda o fazemos, apesar da *internet*, ou através dela, mesmo na efemeridade do registro digital), publicamos memórias, enviamos cartões-postais, colecionamos selos, latas de cerveja ou ingressos de cinema, montamos nossa biblioteca particular de livros, guardamos os brinquedos da infância e os objetos íntimos de entes queridos (ou mesmo “a amada inteira” no baú de ossos) e, mais do que tudo, desde meados do século XIX, *fotografamo-nos e colecionamos nossas fotos*, ou de pessoas próximas, ou de lugares de apego.⁷

⁷ Mais do que apenas nos fotografarmos, fotografamos o mundo e tudo que nele se encontra, como se houvesse uma ânsia de catalogação de todos os pedaços do mundo e de todos os pontos de vista: “O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado.” (Sontag, 2004, p.13) e o mundo parece se tornar “uma coleção de fotos potenciais” (Sontag, 2004, p.17)

Nas fotografias, resiste a presença fantasmática do passado: a imagem fotográfica parece assumir, mais do que qualquer outra, o caráter espectral e fazer-se já uma *imagem-arquivo*, desde o momento de sua concepção. Há, portanto, alguma especificidade na imagem fotográfica que a impõe, quase de imediato, como um arquivo do mundo; e, se num sentido amplo, as imagens documentais exploradas tanto por Sebald quanto por Xavier são todas fotográficas (pois a fotocópia não deixa de ser uma variação da fotografia) quando não são efetivamente simples *fotos* (no sentido comum), torna-se relevante um olhar atento às peculiaridades desta imagem, de modo a permitir uma reflexão mais aguda sobre os efeitos da inserção de imagens documentais, impregnadas de memória e de temporalidade, dentro da obra literária e, especificamente, no contexto de uma literatura que está sendo chamada neste estudo de *literatura do índice* (de um *efeito de índice*).

O termo “fotografia” se refere, de forma evidente por sua etimologia, a uma inscrição luminosa ou a uma gravação através da luz. Mas o que determina, antes de tudo, uma *imagem fotográfica* não é a mera composição gráfica como resultado da inscrição de raios luminosos sobre um suporte, pois não basta escrever ou desenhar com a luz para se obter aquele objeto imagético que entendemos por fotografia. O que determina o reconhecimento de uma imagem fotográfica como tal é o que nesta inscrição da luz se implica: um *contato físico* (através da luz) entre um objeto do mundo e o suporte de inscrição da imagem como condição de possibilidade do fotográfico – demonstrando que a imagem fotográfica se constrói, necessariamente, numa relação *material* entre o signo fotográfico e o objeto fotografado.

O que tais proposições iniciais afirmam, em outras palavras, é que a imagem fotográfica se constitui sempre por *traços indiciais*, pensando aqui no *índice* da forma como Charles Sanders Peirce o desenvolve em sua *Semiótica* (Peirce, 2008). Como antes já esboçado em capítulo anterior, diferentemente do *ícone* e do *símbolo*, o *índice* é, na tripartição dos signos de Peirce, aquele que se funda na conexão física entre o signo e aquilo que este representa; uma conexão singular e necessária que aponta à existência também singular do objeto representado. Em outras palavras, o índice é um rastro de um objeto que indica este em sua ausência ou distância, ou seja, representa-o pelo resquício material – este resquício é justo o que se constitui como traço indicial. O *ícone*, signo de

semelhança, além de não pressupor a existência no mundo do objeto a que remete na representação – pode ser simplesmente imaginário –, não prescinde de qualquer contato material, devendo apenas estabelecer uma relação de semelhança entre aquilo que efetua a representação (o “representâmen”), e aquilo que será representado. O *símbolo*, por sua vez, é marcado pela lei, por uma codificação convencional, não possuindo qualquer necessidade de semelhança ou de conexão material entre o representâmen e o representado, estabelecendo-se, portanto, por uma imposição (cultural) de associação, por mera arbitrariedade, entre o signo da representação e o objeto representado.

É importante ter a clareza de que as três categorias do signo, aqui brevemente apresentadas, não são excludentes e se atravessam constantemente, afastando a possibilidade de pureza absoluta para qualquer signo desta tripartição. De qualquer modo, pode-se afirmar, categoricamente, que, partindo desta ordem dos signos para uma reflexão sobre a fotografia, se não houver uma prevalência do indicial em uma imagem, não se constitui (ou não se reconhece) nesta nenhuma fotografia – e isto é um ponto fundamental para se começar a delinear os contornos da especificidade do fotográfico. Mais do que isso, deve-se ter em conta que a imagem fotográfica se apresenta como constituída de traços indiciais *verdadeiros*, por assim dizer, pois uma foto não apenas indica (no sentido de apontar, de meramente chamar a atenção para) o objeto a que se refere, como o expõe como singularmente existente. Como *marca de contato físico e material* com o objeto referido, a fotografia traz, em efeito, algo de sua presença, exigindo sua *existência* singular como condição de possibilidade da imagem.

Mais do que uma representação, portanto, a fotografia constitui um *registro*, uma aparente marca material de algo da realidade – pelos *traços indiciais*. É, assim, um registro daquilo que se coloca diante do dispositivo fotográfico e por cujos raios luminosos (refletidos, refratados ou emitidos) se forma uma imagem. Em outras palavras, só se faz fotografia do existente (no momento do ato fotográfico) e a imagem fotográfica é o rastro dessa existência efêmera entre o abrir e o fechar do obturador. Vejo, por exemplo, a foto de um homem: se reconheço a imagem como fotográfica, reconheço que o que foi fotografado existiu e, portanto, a imagem me impõe, pelo reconhecimento icônico daquele ser humano, uma aparente certeza: tal homem existiu – “eis este homem”. Tendo em vista que homens existem, a afirmação se fortalece – fosse a foto de um

ser imaginário, a situação seria outra. É uma imposição, sem dúvida, aberta ao erro: pode ser aquela foto, na realidade, a de um boneco de cera, a de uma pintura hiper-realista ou mesmo a de uma outra fotografia (de certa forma, toda foto analógica é cópia fotográfica positiva da “fotografia primeira” que está no negativo). Mas, de qualquer maneira, implica-se, se reconheço a imagem como fotográfica, que é a foto de algo (seja lá o que for) que existiu em sua singularidade temporal no momento da tomada, seja homem, boneco, imagem impressa ou qualquer outra coisa, mesmo irreconhecível na imagem – mesmo se fragmentada em pedaços numa montagem fotográfica.



Figura 27

Não posso fotografar quimeras, pois dessas não posso ter nenhum traço indicial. Se me vejo diante de uma fotografia do que me aparece (iconicamente) como um unicórnio, por exemplo, um ser que tenho por imaginário, então, ou, por um lado, eu digo que a foto é, de algum modo, falsa, ou, por outro, se digo que é verdadeira, devo aceitar a existência de unicórnios. E se a fotografia não me for aceita, posto que não existem estes seres fora da imaginação, então ou aquela imagem não é propriamente fotográfica (quem sabe, uma ilusão pictórica ou uma montagem); ou é fotografia de outra coisa, que pode se parecer bastante com o que imaginamos que seja um unicórnio (quem sabe não mais que um cavalo com um chifre colado à testa), mas que, necessariamente, não é unicórnio algum – embora represente-o iconicamente na imagem. Uma imagem pictórica (isto é, para efeito de estudo, uma imagem não-fotográfica) pode, por sua vez, representar qualquer ser da imaginação, sem nenhuma necessidade de existência do mesmo na realidade. A questão da existência não é, a princípio, um problema válido para a

imagem pictórica em si; só o é em usos especiais, em que se pretenda, pela imagem pictórica, algum tipo de retrato fiel da realidade (mesmo em se tratando do tipo geral e não do particular) ou mesmo para provocar um *efeito de índice*, como a pintura de retrato – não à toa, dos gêneros da pintura, um dos mais imediatamente afetados pelo advento da fotografia –, ou no raro caso de uma imagem pictórica marcada pelo índice (não é impossível). Uma foto pode iludir e remeter ao inexistente, mas está presa a essa necessidade da existência singular do objeto fotografado⁸.

Ao lado dos *traços indiciais*, condicionantes e necessários, a fotografia *tende*, entretanto, a ser marcada – como as reflexões sobre a imposição de existência já evidenciaram – por outra categoria daquela tripartição do signo de Peirce: o *ícone*. Quando se ressalta como *tendência* é justamente para evitar se cair no erro de impor à imagem fotográfica a necessidade da construção icônica. O *traço indicial* é necessário: sem ele não se têm nenhuma imagem fotográfica. O icônico, por sua vez, é contingente, embora não irrelevante. Na verdade, a grande força da imagem fotográfica, a sua especialidade, a sua peculiaridade fascinante e apavorante, está exatamente na possibilidade de reunir e coincidir o *icônico* e o *indicial* na representação de um mesmo objeto da realidade. Sem tal reunião, a fotografia não teria, de modo algum, o mesmo impacto na cultura, na sociedade e em todas as áreas de pensamento sobre a realidade e no campo da produção de imagens. É na coincidência entre a *representação icônica* e a *representação indicial* de objetos do mundo que a fotografia evidenciará o seu caráter de *registro* e alcançará um valor de *imagem-arquivo*.

O ícone na fotografia ganha um aspecto *especial*, pois, carrega em si alguma limitação referencial; isto é, o ícone se vê condicionado – até certo ponto, é claro – pelo objeto que representa, pois é sempre construído pelos traços indiciais do mesmo. Na realidade, mesmo sem o estabelecimento de qualquer relação de semelhança, a imagem, se fotográfica, terá esta imposição residual, que é a *imposição do traço indicial*. Assim, mesmo que se pense na situação hipotética em que uma fotografia não remeta, iconicamente, ao objeto fotografado, mas a

⁸ É exatamente por isso que a imagem pode ganhar a condição de prova num processo jurídico, embora contestável. Sempre é, pelo menos, um indício de um fato. No entanto, visto que a fotografia pode enganar, fundamenta-se o reconhecimento do objeto fotografado sempre, enfim, numa relação de crença (relação que, pelas técnicas atuais de captura e manipulação de imagem, tornou-se mais evidente e determinante).

outro objeto qualquer, ainda se impõe que tal imagem, se fotográfica, é constituída a partir dos traços materiais captados pelo dispositivo fotográfico a partir de um objeto obrigatoriamente existente no momento da tomada – seja ele representado ou não pela imagem. Então, dever-se-ia colocar, assim, de uma maneira mais exata, a fotografia não como condicionada por “*índice completo*”, por assim dizer, se entendido como *representação* que indica ou aponta para um objeto em particular (isto é, em que o representâmen se coloca em lugar de um ausente ou de um distante por uma conexão material), mas pelo que permite o índice: o *traço indicial*; isto é, pelo traço presente na imagem e que implica a existência singular do fotografado, mesmo que a imagem em si não possa efetivamente representá-lo – a mera forma da representação indicial, mesmo que em uma representação falhada, sem objeto de referência, já é suficiente para fazer reconhecer uma imagem como fotográfica. Em outras palavras, podemos dizer que é somente na coincidência de uma iconicidade fotográfica possível com os traços indiciais necessários que a fotografia pode se estabelecer propriamente como representação indicial, i.e. como este “índice completo” – só aí, através de algum traço icônico reconhecível, pode efetivamente representar o objeto cujos *traços indiciais* constituem a matéria-prima da fotografia, assim como a tinta para a pintura. Mas mantendo um teor indicial sempre presente em qualquer imagem que se tenha como fotográfica, implica-se que, quando se coloca como esse “índice completo”, ou, poderíamos dizer, *transitivo*, quando representa o objeto por seus traços, a fotografia apresenta-se como índice *verdadeiro*, por exigir e impor o contato material (pelos traços indiciais) com o objeto do mundo necessário (no momento do ato fotográfico).

O ícone fotográfico, construído pelos traços indiciais, pressupõe, portanto, uma conformidade a características visualmente perceptíveis (“naturais”) do fotografado, diferentemente do ícone pictórico não-indicial, que se estrutura sempre numa construção criativa livre, isto é, em uma representação desatada do mundo, que exigirá, pelo contrário, esforço técnico e criativo para poder alcançar algum valor fictício de indicialidade, pois não se configura como registro de fato, somente como *interpretação* – como um tipo de “registro intermediado” e sem traço. O ícone fotográfico, sempre indicial, fundará uma imagem que, se houver coincidência entre o icônico e o indicial, pode se confundir com uma captura de um pedaço do mundo ou mesmo de uma totalidade; o índice-icônico da fotografia

fundará uma *ilusão* de apreensão da realidade (ao menos uma parte dela).

Tal pretensão de captura da realidade se fundamenta tanto na construção da imagem por sobre traços indiciais, evidentemente, mas, sobretudo, pela capacidade que a fotografia tem, na reunião do icônico com o indicial, de promover, na bidimensionalidade do suporte fotográfico, o registro de uma aparente vista do mundo, perfeitamente análoga à “visão natural” do sistema sensorial de percepção humana – na conformação ao modelo da perspectiva, já presente, sem dúvida, na imagem pictórica, com relevância pelo menos desde a Renascença. A fotografia assume-se quase uma vista segunda do mundo, recortada deste – uma “janela” para o mundo. A fotografia, atingindo, através do dispositivo óptico, uma quase-perfeição icônica, parece, com isso, já impor aquela existência singular do objeto do mundo representado na imagem, mesmo sem o reconhecimento de qualquer traço indicial. Quase que pela mera iconicidade, na proximidade analógica à vista do mundo, a imagem fotográfica (se a impressão icônica coincidir com os traços indiciais) já faz o observador entrever (e supor) a indicialidade inerente à imagem fotográfica.⁹

A visão é, entre os sentidos humanos, aquele que permite a maior complexidade de informações a respeito da realidade sensível, pelo menos de uma forma (aparentemente) direta, isto é, pela simples organização mental dos dados da percepção. Ainda que a cultura visual (convencionada, atravessada pelo campo simbólico) do observador tenha participação efetiva nas formas de se olhar (mesmo na vista mais banal), o sentido da visão fornece, por si só, uma ampla complexidade de informações a respeito do mundo sensível. Pois, além dos dados meramente visuais da realidade que a visão sem dúvida pode oferecer – fundamentalmente aqueles referentes às cores e às gradações de luminosidade –, também pela visão temos informações sobre forma, textura, espaço, tempo, movimento, profundidade etc. A amplitude sensorial da percepção visual humana faz com que uma imagem como a fotografia, em sua analogia à visão natural, sonhe conter a realidade em si numa representação total.

É um equívoco insistente esta idéia, um tanto mágica, de que a fotografia guarda em si uma integridade do objeto fotografado; às vezes, quase sem se

⁹ Se a fotografia não pudesse gerar uma imagem quase perfeitamente análoga à vista do mundo pela coincidência indicial-icônica, o efeito de índice da fotografia se enfraqueceria, mesmo se se tivesse plena consciência da relação indicial que funda o ato fotográfico.

perceber, confere-se à imagem fotográfica um valor sobrenatural de captura dos objetos do mundo e dos momentos da história – como se eles coubessem ali naquela rasa superfície bidimensional. Em parte, isso ocorre, em efeito. A fotografia de um ente querido guarda algo de sua presença e pode fazê-lo retornar da morte ou viajar no espaço (junto conosco, na carteira), mas como dito, apenas *em efeito*. Efeito que está na base do valor memorial da fotografia e que lhe impõe certo valor espectral (de que voltaremos a falar à frente). Pragmaticamente, no entanto, a fotografia fornece escassos elementos da realidade, limitados sob diversos aspectos, mas suficientemente complexos para sugerirem a idéia de um corte, de uma fatia espaço-temporal (“A foto é uma verdadeira fatia de espaço-tempo.” – Dubois, 1993, p.103), como se tal recorte fosse materialmente possível. Aquilo que a fotografia guarda em si, objetivamente, é não mais que uma referência *forte*, por assim dizer. O que não quer dizer, de forma nenhuma, que a imagem fotográfica retenha o próprio ser referido ou a integridade de um acontecimento registrado pela câmera. A fotografia parece não afirmar, em efeito, muito mais do que um pungente “*isso foi*” (Barthes, 1984), podendo reter alguns poucos, embora significativos, traços visuais do objeto tais quais percebidos na realidade em um *momento delimitado*, no ato fotográfico, *entre o abrir e o fechar do obturador*.

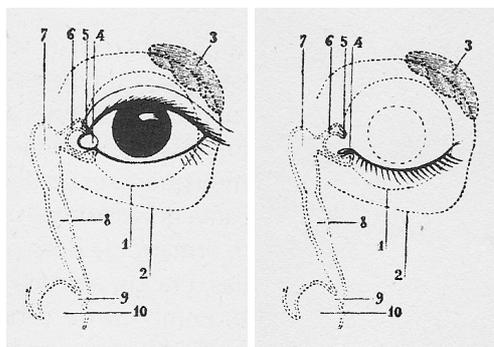


Figura 28

Figura 29

Se a imagem fotográfica se forma a partir de um registro de raios luminosos que se dá, necessariamente, no tempo e numa duração delimitada, a fotografia sempre se remete a uma *temporalidade*. Assim, o ato fotográfico está ligado, sobretudo, ao *acontecimento*, à ocorrência de uma ação ou inação captada através de outra ação, esta necessária, a do fotógrafo (ou mesmo meramente do dispositivo fotográfico, já que alguém poderia objetar essa colocação apontando

para a possibilidade de uma fotografia automática, mecanizada). A fotografia é, tecnicamente falando, um registro, sobre um suporte especial, de um recorte temporal de faixas do espectro luminoso, o que impõe que ela seja, assim, *o registro único de uma determinada configuração de objetos no mundo em um delimitado período do espaço-tempo* – por vezes, próximo ao instante, mas que pode ter a extensão de um evento, na imagem fotográfica seqüencial contínua, isto é a imagem em movimento ou *cinematográfica*. (Aqui o ponto em que podemos propor, apesar das proximidades, uma diferença entre esta fotografia de que tratamos como esse registro momentâneo de um recorte temporal e as variações fotográficas da fotocópia e do fac-símile, pois, nestas meras cópias fotônicas, não se configura propriamente o registro de um momento específico, embora ainda sejam registros associados a uma temporalidade, porém sem o caráter claro de um recorte espaço-temporal determinado – entre o abrir e fechar do obturador).

Quando uma fotografia (no sentido estrito) reúne o indicial necessário ao icônico latente, a imposição fotográfica de registro de um recorte espaço-temporal específico do mundo se amplia em peso, pelo modo como, dessa forma, a fotografia se inscreve de forma pungente na realidade. Dentro desta perspectiva, a fotografia, se se remete à realidade, esta sempre se põe no passado. A existência atual de um objeto fotografado somente pode ser suposta. Vejo a foto daquele homem e, pela força da representação icônica e pelo reconhecimento do fotográfico, incluindo o reconhecimento do traço indicial, posso afirmar que aquele homem existiu em algum momento (mesmo que eu possa me enganar e aquele suposto homem tenha sido mero boneco de cera). De qualquer forma, o objeto qualquer do mundo que foi fotografado, verdadeiramente homem ou não, ele existiu, ou não poderia ser representado pela imagem fotográfica. Mas não posso afirmar a permanência atual da existência do homem ou do boneco de cera ou de qualquer coisa por mera observação de uma fotografia. Aquilo que a foto nos representa, com a voz do passado, pode já não mais ser. De certa forma, considerando que o mundo está em constante devir, nunca poderá permanecer, pois, pode-se mesmo afirmar, que, assim que fotografado, o objeto representado já não existe mais, pelo menos não exatamente da mesma forma (morre, de certa maneira). Até porque a fotografia não registra um objeto em si, não o apreende como um todo, longe disso, apenas registra a configuração efêmera de um ou vários objetos do mundo num momento específico do espaço-tempo – o que não é

pouca coisa.

Em contraponto, portanto, a imagem fotográfica nos impõe, dessa maneira, o deixar-de-ser iminente das coisas do mundo, a própria marca (destrutiva) do tempo – que faz parte também, evidentemente, do sempre constante vir-a-ser. Podemos, sem dúvida, relembrar aqui mais uma vez a noção de “*isso foi*”, desenvolvida por Roland Barthes em seu livro sobre a fotografia, *A Câmara Clara* (Barthes, 1984), que vem sendo utilizada desde as propostas aqui levantas sobre o arquivo. É justamente isso que a fotografia reconhecida como tal nos impõe: isso ali fotografado, seja lá o quê for, reconhecível ou não, isso que talvez eu mal possa encontrar em sua representação icônica, *isso foi*: existiu inevitavelmente num momento do passado – e sempre no passado. Condição fundamental de existência da fotografia: se o fotografado não existiu, pelo menos ali naquele breve momento em que se realizou o ato fotográfico, não pode haver nenhuma fotografia do mesmo.

De fato, todo o ato fotográfico, mesmo o mais presente, já é passado, pois mesmo que eu fotografe com uma moderníssima câmera digital e veja o resultado praticamente de imediato (e poderíamos falar também da imagem ao vivo do vídeo – aceitando um sentido ampliado de fotografia), a ação de captura do dispositivo fotográfico já se dá a partir de um dado, a luz, que não é colada ao objeto ele mesmo – que, para falar de forma mais clara, *não é o objeto, funcionando* como rastro do objeto material, mas sem carregar, de fato, nenhum “pedaço” dele. Assim, sintomaticamente, fotografamos estrelas mortas há centenas de anos. Mas isso só nos expõe que a nossa percepção é, ela mesma, atrasada em relação às “coisas em si”. De fato, pode parecer um pouco inútil tratar dessa diferença temporal entre o objeto e sua percepção, já que, na prática, aquilo que percebemos pela visão ou por qualquer um dos sentidos, com raras exceções, aparece-nos como atual e imediatamente presente. A fotografia, ao poder coincidir com o nosso tempo de percepção ou chegar muito próximo a este, já poderia ser, assim, atual e presente o suficiente – assim a câmera de segurança funciona como percepção visual secundária e não propriamente como imagem. Mas tal argumento serve para nos lembrar que não é a realidade em si que a fotografia captura (e de forma alguma sua totalidade), mas traços sensíveis, processados de forma semelhante ao sistema visual, e que, portanto, respeitando o modelo da perspectiva, geram imagens semelhantes à vista humana (pela reunião indicial-

icônica), esta que, já em si, não pode, de modo algum, apreender a realidade como um todo, somente alguns aspectos sensoriais limitados, ainda que, sem dúvida, complexos.

Dessa forma, pela própria materialidade de que se constitui (os traços luminosos da realidade) e pelo objeto que produz (uma vista sempre parcial do mundo), por mais realista que se nos pareça a imagem fotográfica na representação, mesmo na reunião do traço indicial com a representação icônica, ela é sempre uma imagem falha – está sempre em algum descompasso com a realidade e mesmo com a nossa percepção sensorial da realidade. E a falha está presente também no próprio ato fotográfico, que sempre envolve um tipo de *automatismo*, que está, por um lado, relacionado ao modo como a imagem fotográfica se prende aos traços da realidade material (que limitam a representação), mas, sobretudo, por outro lado, pela incapacidade do fotógrafo de determinar completamente aquilo que vai ser registrado na imagem, não por uma incapacidade técnica, nem por uma incapacidade de adequação da imaginação à imagem, mas, sobretudo, por uma mera impossibilidade física. Pois como o ato fotográfico se dá numa temporalidade, a fotografia registra objetos do mundo num momento específico, isto é, durante um período de tempo, que pode ser tão curto que até mesmo se confunda com o instante absoluto. Por mais curto que seja, a fotografia se dá no tempo e este está em constante devir; o momento exato da captura fotográfica sempre escapará ao fotógrafo pois este e aquele estão na mesma temporalidade do *acontecimento*. Assim, há, entre o abrir e o fechar do obturador, justamente o registro desta impossibilidade de se controlar a imagem fotográfica – a imagem que se registra no suporte é justamente a daquele momento que o fotógrafo não pode controlar. É claro que algum controle é possível, sempre se pode ter alguma capacidade de previsão e planejamento, mas nunca de forma absoluta: há sempre um vão, por menor que seja, entre o fotógrafo e o que ele registra. Resta sempre uma imprevisibilidade que nada tem a ver com a capacidade técnica do fotógrafo.

Assim, se, por um lado, a fotografia parece tomar o mundo para si, por outro, deixa entrever a incapacidade de dominá-lo por completo numa representação – o acesso à realidade pela imagem fotográfica é limitado sob diversos aspectos. Além de serem limitadas ao campo visual do mundo (por mais complexo que este seja), como ao tempo passado, como ao vão entre o fotógrafo e

o registro e também à existência do objeto fotografado (e às qualidades visuais deste objeto), as vistas compostas nas fotografias são determinadas por *escolhas* arbitrárias. Deixando de lado a possibilidade remota de uma fotografia completamente automatizada num dispositivo independente (mas mesmo este deveria estar determinado por uma pré-programação), é o fotógrafo que define arbitrariamente como será a fotografia, ainda que reste alguma coisa que lhe escape pelo próprio processo fotográfico ligado ao *automatismo* necessário do dispositivo – que pode se sobrepor, em parte, às intenções daquele que planeja a fotografia. Mas mesmo o fotógrafo amador, com sua máquina automática, não se apaga diante do automatismo, pelo contrário – às vezes se faz mais presente do que o profissional, que pode tentar escamotear a sua presença.

Há sempre um direcionamento do dispositivo que impede qualquer naturalização da fotografia fora de uma autoria, de uma criação. Em outras palavras: a fotografia é sempre fruto de um *ato fotográfico*, que nunca é completamente automático, sendo realizado por um fotógrafo que opera o dispositivo de forma ativa e minimamente consciente do próprio *ato* e este ato, por sua vez, torna-se presente, fantasmaticamente, dentro da fotografia. Ao observarmos uma imagem fotográfica, temos, pelo menos em nossa cultura da imagem, não só a consciência de que aquilo que foi fotografado (não necessariamente reconhecível na imagem) existiu, mas temos também a consciência de que um ato fotográfico foi realizado – alguém produziu aquela fotografia num momento específico, alguém fez escolhas, alguém apontou para aquela direção, de certo ângulo, talvez saibamos com que câmera, com que lente, com que filtro, e clicou o botão do dispositivo de modo a fazer uma determinada imagem ser registrada sobre o suporte de inscrição. O que quer dizer, enfim, que a fotografia apresenta sempre vista *parcial* do mundo.

Mas se há a presença necessária do realizador, que não se deve perder de vista, implicando que a fotografia é também um tipo de *interpretação* do mundo, não uma catalogação inocente de vistas, por outro lado, é naquilo que se revela escapar do absoluto controle – e sempre algo escapa – que a fotografia mais parece se evidenciar e pungir. As imagens fotográficas que exibem o acaso, o incontrolável, o surpreendente parecem exibir o traço fotográfico de forma mais pungente do que poderia fazê-lo uma fotografia aparentemente controlada, em que tudo parece estar no seu devido lugar. Assim é que a fotografia envelhecida,

marcada pelo tempo, amarelada, quase apagada talvez, trazendo, quem sabe, um olhar postado em direção à lente, ou uma cabeça borrada pelo movimento, como a do cachorro em uma das fotos de *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier, ou o rosto de uma das mulheres, na mesma foto, levemente desfocado enquanto aquele da outra ao lado mantém-se em foco, ou a menina em foco doce (em um das fotografias de Sebald, em *Austerlitz*), parecendo começar a se apagar – estas fotografias impregnadas de materialidade, de tempo e de acaso representam a forma exemplar da imagem fotográfica.



Figura 30



Figura 31

Dessa maneira, a recepção da imagem fotográfica em sua especificidade pressupõe não apenas o reconhecimento da indicialidade inerente (que induz, pelo índice-icônico, à pretensão de apreensão da realidade), mas, sobretudo, um reconhecimento mínimo do ato fotográfico. Pois uma imagem pode conter um contato material entre o representado e o representâmen, constituindo um índice (se este contato for representativo), mas sem que se constitua qualquer imagem fotográfica – o Santo Sudário, supostamente, é imagem indicial não-fotográfica. Sem dúvida, o mero reconhecimento de uma indicialidade numa imagem já impõe uma relação diferenciada entre esta e a realidade, mas tal reconhecimento não basta para a completa recepção de toda a amplitude da imagem fotográfica. Este reconhecimento da fotografia como tal, isto é, como ato, como técnica, como matéria e como representação, faz-se necessário para a apreciação da mesma em suas qualidades propriamente fotográficas.

Jean-Marie Schaeffer sugere como necessário o conhecimento do *arché* da fotografia (Schaeffer, 1996), sem o qual não se poderia perceber nenhuma imagem

fotográfica (algo próximo do que seria o *noema* da fotografia para Roland Barthes – Barthes, 1984, 2005a). A relação entre o observador e uma fotografia não se daria, assim, por uma mera percepção dos elementos imagéticos da foto, mas por uma referência destes ao ato que a constitui. É claro que se pode pensar numa apreciação de uma imagem fotográfica sem que tal conhecimento seja necessário, em que ele não seja fundamental, mas, nesse caso, tende-se a não se apreciar propriamente uma fotografia, mas simplesmente uma imagem: é como um desvio do fotográfico ao pictórico. Não que seja preciso um conhecimento detalhado do processo técnico da fotografia. Não há necessidade de saber nada sobre sais de prata, sobre fotoquímica, sobre lentes e sistemas ópticos, nem sobre o código binário ou sobre o CCD das fotografias digitais, mas se deve, ao menos, ter a clareza de que a imagem se faz fotográfica por uma relação de indicialidade específica, que pressupõe uma referência da imagem a um objeto singularmente existente, em algum tipo de conexão física construída por um registro momentâneo da luminosidade, indicando uma inscrição dos traços indiciais numa *temporalidade* específica, delimitada em torno de um *momento* ou de uma *duração* – apesar de parecer uma exigência grandiosa, percebe-se que é intuitivamente apreendida culturalmente num simples gesto como pedir para repetir a foto porque “eu pisquei na hora”.

Dessa maneira vemos como a fotografia, que já nasce moderna, é uma técnica ou uma arte que já exige, para sua completa apreciação, a explicitação da sua própria materialidade e da sua própria construção, participando, portanto, daquela via da modernidade de explicitação do processo, do trabalho e da matéria, colocados em destaque como partes efetivas da criação. Se há uma arte fotográfica ela deveria estar justamente onde a fotografia se revela, onde a fotografia se faz imagem peculiar, pois do contrário, de que vale reservar um nicho entre as artes da imagem para a fotografia? Poderíamos dizer que a imagem fotográfica, pare se fazer aos olhos do observador uma *fotografia*, deve, sobretudo, *exibir os traços indiciais de sua própria construção*. E, a partir disso, poderíamos afirmar que o advento da fotografia exige uma consciência da materialidade e da construção de toda e qualquer imagem, atingindo, com isso, de forma contundente, um conforto da imagem pictórica, principalmente com respeito à possibilidade de representação da realidade. Não, a fotografia não é capaz de abarcar a realidade toda em si, longe disso, porém, mais do que qualquer outra imagem, a fotográfica,

na reunião índice/ícone, carrega uma presença imponente do objeto fotografado, ou dos muitos objetos fotografados, ou melhor, traz o registro único, sempre único, de uma *configuração* de objetos numa duração limitada da temporalidade, que pode ir da impressão do instante absoluto na foto estática aos longos minutos numa imagem cinefotográfica (chegando às horas com o vídeo).

5.3

Inscriver a realidade na imagem: da perspectiva ao traço

A invenção da fotografia, sem dúvida, provoca um desconforto às artes pictóricas, pois apresenta a possibilidade de uma construção imagética icônica fundada em traços indiciais a partir daquele registro de raios luminosos provenientes do próprio objeto que a imagem pretende representar. Mas se a fotografia sugere alguma apreensão da realidade, não é apenas pelo traço indicial, mas também e mais efetivamente por aquela já comentada possibilidade de *mimese* da vista humana, a partir da proximidade que a imagem fotográfica alcança com a imagem perceptiva do sistema sensorial, através de sua construção em *perspectiva*. Mesmo na bidimensionalidade do suporte e da representação e na monocularidade da vista perspectiva, a fotografia nos aparece como uma vista possível da realidade perceptiva, assumindo a figura de uma *janela para o mundo*.

Se o choque com o surgimento da imagem fotográfica não é maior no momento de seu surgimento, em meados do século XIX, isto se deve a alguns fatores: inúmeros inventos da época, como o registro de silhuetas (sombras), já prenunciavam o surgimento daquela nova imagem; a precariedade da imagem fotográfica dos primórdios (em preto e branco, por vezes pouco nítida) não a fazia tão impressionante diante das possibilidades da imagem pictórica e ainda não se atingira, nesta imagem precária, a especificidade do registro do tempo (exigia-se longa exposição em cada tomada – a foto era, antes de tudo, registro de uma *pose* muito pouco natural); a imagem pictórica, por sua vez, já tinha alcançado, mesmo antes da fotografia, certas qualidades “fotográficas” como a figuração do *momento* – na imagem estática (embora afastada da idéia do instante absoluto, isto é, do recorte espaço-temporal) – e, sobretudo, a vista *perspectiva* – que já se fazia presente, com relevância e em consciência artística, pelo menos desde o

Renascimento.

Se, por um lado, os artistas da Idade Média tendiam a colocar suas figuras, na pintura, em uma assumida bidimensionalidade (em que o efeito de profundidade pouco era cultivado), explorando as possibilidades esquemáticas em construções por vezes quase diagramáticas, não se pode pensar, por outro lado, que a noção de *perspectiva* estivesse completamente vedada e simplesmente não existisse na arte pictórica deste período. A visão humana se organiza em perspectiva, o que faz com que se tenda, em qualquer representação de um espaço visual numa imagem (com referência à realidade), a uma disposição gráfica com alguma proximidade, mesmo irrefletidamente distorcida, com a perspectiva visual. Desse modo, sintomaticamente, o que está “longe” do observador, se assim se quer representado, tenderá a aparecer menor, e o que está “perto”, maior. No entanto, várias obras medievais explicitam a quebra desta regra básica da perspectiva, ou melhor, explicitam propriamente a invalidade da mesma como “regra” na arte pictórica daquele período.



Figura 32



Figura 33

Com frequência, apresentam-se, em obras da época, figuras em tamanhos díspares não por nenhuma tentativa de representação perspectivista e nem por algum respeito a uma proporcionalidade realista dos objetos, mas pela simples organização simbólico-hierárquica das mesmas (geralmente, dentro dos preceitos

religiosos) – como exemplos, em *A Coroação do Sagrado Imperador Romano Otto III* (Mestre de Registrum Gregorii), do século X, e em *Madona de Ognissanti* (Giotto de Bondone), do século XIV, apresentam-se suas figuras centrais em total desproporção às demais figuras (coadjuvantes) dispostas em seus entornos, conferindo ao imperador e à madona, em nosso olhar, o gigantismo simbólico e hierárquico das divindades (e nenhuma sensação de proximidade ou de desproporção). Por outro lado, várias obras medievais já apresentam construções espaciais das figuras em perspectivas, ainda que tortuosas e distorcidas, como, por exemplo, *A Caminho do Calvário*, de Simone Martini, de 1336, e *A Adoração dos Reis Magos*, de Gentile da Fabriano, de 1423, antecipando as transformações no campo das artes visuais que ocorreriam nos séculos seguintes.



Figura 34



Figura 35

A pintura renascentista se marca justamente pela apropriação do modelo de *vista* do mundo como parte da criação imagética, a partir da qual a *perspectiva* será posta em destaque e se tornará uma questão em si relevante na construção das imagens. Se a pintura se aproxima de um *realismo*, isto se dá justamente pela tentativa de imitar não propriamente a realidade em si, mas, antes, a maneira pela qual a percebemos pela visão na percepção sensorial. O uso da *camera obscura*¹⁰

¹⁰ A câmara escura é um sistema óptico de projeção que permite a disposição provisória, sobre um suporte, de raios luminosos provenientes de objetos da realidade, constituindo um ponto-de-vista e um recorte do mundo visualmente sensível. Tal “quase-imagem” da projeção pode servir de base de referência para a criação gráfica dos artistas. É importante ressaltar que esta visualidade gerada por tal aparelho não passa de uma “quase-imagem”, como posto, aproximando-se da idéia de uma vista segunda, uma intermediação da percepção visual direta, um modo secundário de se acessar a realidade perceptiva atual (corrente, em fluxo) – não muito diferente de um periscópio, de um microscópio ou de uma luneta –, pois não se fixa

como ferramenta para a criação pictórica é marco desse processo que instituirá a *perspectiva* como modelo fundamental de representação visual do mundo. Evidenciada, a perspectiva deve ser especializada na representação, pois ela será, a partir de então, a ferramenta e o meio de organização do espaço visível de um mundo representado em imagens. As disposições narrativas/ilustrativas ou hierárquicas/simbólicas não desaparecem, de forma alguma, e surgem, com bastante freqüência, em diversas obras da Renascença. Mas, agora, tais disposições encontram naquela organização em perspectiva das figuras no espaço e, sempre, na analogia à vista da realidade, o seu modelo constante de imposição. A organização das figuras representadas através da perspectiva tenderá a substituir o modelo quase diagramático e profundamente simbólico predominante anteriormente na arte medieval. A associação entre um “realismo” em parte desinteressado da realidade em si, de um lado, e a manutenção da predominância do ilustrativo e do simbólico nas representações, de outro, tende à injunção de um modelo representativo de *encenação* nas pinturas renascentistas, em que as figuras parecem desempenhar, tanto quanto a própria perspectiva, *papéis esquemáticos*.



Figura 36

Mas numa obra como *Santo Agostinho em seu Gabinete de Trabalho*, de Vittore Carpaccio, de 1502, parece se evidenciar um desejo de representar uma vista possível do mundo; uma vista propriamente *realista*, indo até além de um realismo já presente no retrato posado, ao produzir um efeito de *casualidade* que se introduz dentro de uma idéia de representação do momento menor, quase do instante, idéia que parece se insinuar, desde então, com cada vez mais força para o interior de uma arte então marcada por uma rigidez representativa, que se afasta do realismo ao se aproximar de uma encenação esquemática (em outras palavras,

como objeto delimitado e não configura tão claramente uma representação.

ao se atar à verossimilhança clássica em que a arte se afasta do particular e se apega ao universal). Outro desvio pode ser percebido na obra de Pieter Brugel, já do fim do século XVI (insinuando-se na Era Barroca), que parece já se afastar do modelo classicista de representação ao retratar, em pinturas como *A Ceifa do Feno* (1565) e *O Banquete de Casamento* (1568), cenas de cotidiano.



Figura 37



Figura 38

No período Barroco, é possível se perceber um aprofundamento do interesse por uma mimese da sensorialidade visual do mundo, claramente perceptível nas obras da época pelo cuidado detalhista na representação das formas humanas e dos objetos, pela exploração de uma iluminação cênica explícita (isto é, que submete os “objetos de cena” a uma luminosidade que possui uma fonte e um foco reconhecíveis na representação), e, evidentemente, pelo respeito à perspectiva perceptiva de base monocular na disposição cênica dos objetos na imagem. Ainda que o artista barroco tenda, com frequência, a abrir mão do fundo, das paisagens distantes e dos espaços arquitetônicos, compondo imagens escuras e teatrais (a insistência na palavra “cena” e no adjetivo “cênico” não são casuais), a perspectiva serve a uma maior proximidade com o modo de percepção retiniana da realidade. Mas ainda a cena, o teatro, que afasta a pintura de um realismo mundano, por assim dizer, que ganhará terreno somente nos séculos seguintes. No entanto, percebe-se que o cotidiano e o particular pareçam já adentrar o espaço da arte com maior frequência, em obras como, por exemplo, *Jovem Mulher à Janela* (Gerrit Dou, 1662), *As Fiandeiras* (Diego Velázquez, 1659) e *Crianças Comendo Uvas e um Melão* (Bartolomé Esteban Murillo, 1645-1646). Mesmo se se tende a manter, nestas imagens, algo de cênico, como uma encenação do evento cotidiano e não tanto como um registro particular do mesmo, esta possibilidade já se esboça. A citada pintura de Murillo sintomaticamente se

aproxima claramente, em sua representação de uma vista do cotidiano, de um “instante fotográfico”.



Figura 39

De qualquer forma, a representação dos aspectos visíveis da realidade passa cada vez mais a fazer parte efetiva da obra, isto é, aprofunda-se o jogo ilusionista de se criar, pelas composições de cores em tintas, vistas do mundo, este em que vivemos, como que através de uma janela mágica. E, mais, a ilusão representativa passa a ser executada com cada vez maior consciência e começa a se exhibir dentro da construção da própria representação – é o que se evidencia, por exemplo, em duas obras de Diego Velásquez: *As Meninas* (1656) e *O Triunfo de Baco (ou Os Bêbados)* (1628). Nas duas pinturas, assume-se sutilmente a encenação, isto é, evidencia-se a construção da representação – a obra passa a ser, embora ainda ilusória (ou justamente a partir disto), representação da representação. O cuidado extremo na construção realista de vistas possíveis de mundos possíveis choca-se com a exibição sutil da própria construção representativa. Na primeira pintura citada, Velásquez mostra o que não se poderia ver: a vista representada no quadro é a do retratado, do modelo, que vê o pintor em seu local de trabalho e se vê, lá ao fundo, refletido num espelho (este elemento quase escondido na imagem é essencial). Na segunda pintura citada, em meio a uma cena com referências da cultura clássica, duas figuras – duas personagens da encenação – olham estranhamente na direção do observador ou, antes, do pintor; o ser representado ganha o poder de encarar (e não se trata de um retrato) aquele que o observa por aquela janela mágica aberta a outros mundos, tempos e lugares.

Tal efeito de tensão se estrutura exatamente sobre o realismo que a

representação atinge na imagem pictórica e na profundidade da encenação. É ainda um realismo encenado, mas que se vê desajeitado, com sutileza, por tais estranhos deslocamentos dos lugares do observador e do realizador, através de um investimento na quase-ilusão representativa daquele mundo, visto por aquela janela mágica, mas fraturada, no entanto, pela possibilidade de um retorno do olhar, no sentido inverso (não exatamente da mesma forma que aquela troca de olhares com o objeto “aurático”, pois, este olhar retornante é o simples efeito de uma “presenciação” causada pela percepção da *aura* do objeto, enquanto o retorno do olhar que surge na pintura barroca está dentro da representação – na encenação –, mas, por outro lado, é justo o olhar que faz a obra, como construção de representação, ganhar *presença*, e apontar para além da própria representação ao evidenciá-la). Com isso, a representação se deixa entrever, não propriamente em sua materialidade (não na explicitação da tinta, da tela, da pincelada, etc.), mas exposta em sua *encenação*. Algo próximo ao que ocorre no cinema quando um ator olha diretamente para a lente da câmera; o que tem, sintomaticamente, menor efeito na fotografia estática – explicitando como a imagem fotográfica *still* não se deixa atravessar tanto pela encenação ilusionista como a *cinematografia* tomada pela arte do cinema.

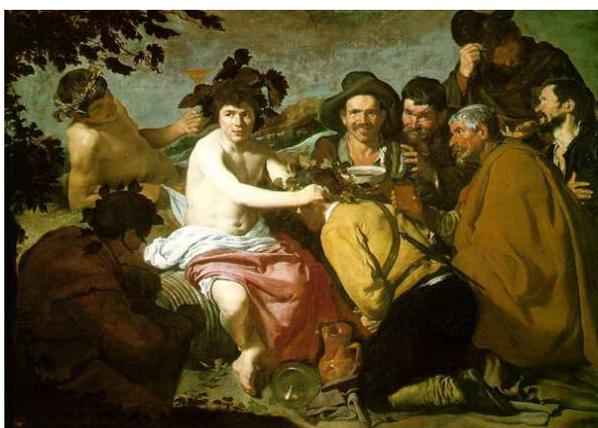


Figura 40



Figura 41

Na Renascença era recorrente, sobretudo em afrescos, a construção do efeito ilusionista do *trompe l'oeil*, produzindo a sensação de uma profundidade ampla num espaço reduzido, como se a pintura abrisse, nas paredes e nos tetos pintados das catedrais e capelas, um outro mundo, num alargamento, sustentado pela perspectiva, daquele efeito da janela mágica. Mas ainda tudo tendia a se manter dentro da representação cênica, sem se deixar introduzir nas imagens – com força transgressora ainda que sutil – aqueles desvios que exploraria

Velásquez (exemplificados nas obras citadas) nos quais a representação, no auge de sua encenação, aprofundando-se no realismo pictórico, deixa-se entrever encenada. De forma geral, na arte renascentista, a recepção das imagens pictóricas estava intensamente imersa na representação cênica e esquemática, afastada de qualquer relação crítica possível entre o observador e a construção da obra – não havia nenhum problema efetivo de representação nessas imagens. Nas obras citadas de Velásquez e em outras que começam a proliferar desde o período barroco, a obra se aproxima da ilusão de apreensão da realidade, pela extrema proximidade analógica entre a vista perceptiva e a daquela janela mágica, mas, por jogos sutis, como a transgressão dos pontos de vista, a encenação teatral que persiste desde o Renascimento se deixa entrever, não por revelar os bastidores (as tintas, as pinceladas, o tecido da tela), mas por uma cumplicidade numa troca de olhares com os atores ou por uma inversão em que subimos no palco e vemos a cena na platéia. A encenação teatral que resiste se choca ao realismo quase absoluto da imagem, na analogia à vista, evidenciando o problema da representação da realidade que irá se amplificar nos séculos seguintes.¹¹

Evidentemente, no gênero pictórico do retrato este efeito de representação explícita já tende a se fazer notar, sobretudo naquelas obras em que o retratado olha para o observador ou, antes, para o pintor – em efeito semelhante ao que ocorre com o cinema e com a fotografia, como já citado. Este gênero da pintura já tende a carregar, sem dúvida, a característica moderna de deixar à mostra, ao menos em parte, o trabalho e a presença do realizador. Logicamente, não se pode separar esta explicitação da construção da obra (algo que parece já tão moderno) do *efeito de índice* que o retrato pretende construir – afinal, o retratado e o retratista querem que a pintura tenha uma referência singular na realidade, mesmo que possa ser deturpada no processo de pintura (talvez para embelezar um modelo não tão belo assim). Insinuando as transformações no campo da realização pictórica dos séculos seguintes, Velásquez vai além, exibindo de forma absolutamente contundente a encenação da representação, ao ponto de deixar-se tomar, em *As Meninas*, pelo ponto de vista do retratado e não somente ser visto

¹¹ Algumas pinturas do período renascentista da arte, como *A Madona de Pesaro* (1519-1526), de Ticiano, já sugerem as mesmas transgressões sutis à representação de Velasquez. Na obra citada de Ticiano, em meio à encenação, uma criança olha furtivamente para o pintor/observador. Evidentemente, seguimos aqui – com intuito de fazer um esboço do percurso do realismo na representação visual – as divisões dos períodos artísticos instituídas na História da Arte, mas com a clareza de que são arbitrárias.

por este. É fundamental perceber o propósito do artista na colocação daquele *espelho* no fundo da sala: do contrário, a interpretação do quadro poderia ser simplesmente a da representação de um pintor retratando o outro, o que, sem dúvida, não teria nunca o mesmo impacto e, de forma nenhuma, o mesmo significado.

Nos séculos que se seguem do Barroco até o surgimento da fotografia, parece haver uma convivência entre um aprofundamento no realismo pictórico (que, por sua vez, parece ir por dois caminhos: de um lado, pela representação dos momentos cotidianos e menores e, de outro, pela representação de grandes vistas gerais – das cidades, dos portos, etc.) e a manutenção da representação cênica e esquemática, ainda norteadas pelos modelos da tradição clássica, apoiada na estrutura da imagem em perspectiva. Num outro viés, alguns artistas do período pré-fotográfico da imagem, como Francisco Goya, destacam-se por já explorarem, com maior evidência, a explicitação da pincelada e da construção pictórica, colocando a matéria da obra em foco e sua presença se sobrepondo, em parte, à representação icônica – insinuando um caminho da produção pictórica que, sobretudo diante da força da imagem fotográfica, irá se expandir, do impressionismo à abstração. Escancarada a representação cênica dentro da própria cena, a arte pictórica vai caminhar passos além para deixar cada vez mais se expor a própria construção da representação em sua materialidade – o que a fotografia já parece trazer como condição de realização e de apreciação de sua especificidade.

Neste rumo de pôr as matérias da imagem como sua parte integrante e não mais como restos residuais insignificantes, as artes pictóricas irão se afastar mais e mais da estrutura de imitação distanciada do mundo. A relação com este tenderá a se dar por uma intimidade afetiva e tátil entre realizador, obra, a realidade e o apreciador – a realidade se pondo na obra, sobretudo, através do corpo do autor, que se deixa em traços na sua criação (na pincelada evidente, no relevo da tinta, numa representação fragmentária, etc), a espera de serem “tocados” pelo espectador. A fotografia, em parte, já exige essa relação, uma vez que uma foto tende sempre a exhibir o seu ato e se mostrar como criação construída – pelo menos no registro do *acontecimento*, isto é, quando ela não se apaga completamente em favor da ilusão da reprodução (como ocorre na fotografia de produto ou no registro “neutro” – na *reprodução* – de pinturas, por exemplo). Desde a necessária relação de intimidade material com a realidade, a fotografia

exibe, para as imagens, a ampla possibilidade de se atingir o mundo em seus traços e, destes, fazer vibrar sua presença, mesmo difusa (na incompletude que define o traço), para além da representação icônica distanciada da imagem pictórica regida pelo modelo da perspectiva. Esboça-se um realismo fundado sobre traços da realidade e, como tal, marcado pela presença sempre fragmentária do mundo em seus rastros, como tais, sempre incompletos.

5.4

As ruínas e os espectros: o assombro da morte

ela não lembrava
Tia Filipina
uma velha tia minha
a quem muito eu não via
me chamou a sua casa
arrumando sua morte
encontrou umas fotos
da minha mãe Maria
ao lado de outra Maria
a Mariinha
de odaliscas ciganas
vestidas
estava passando a mim
o filho de Maria
para guardar para sempre [...] ¹²

Sob a marca da *materialidade* (como técnica que exige alguma consciência da sua construção na criação e na recepção), pelo traço indicial que a constitui e pela imposição de existência do objeto fotografado no momento do ato fotográfico e pela possibilidade de coincidência entre o icônico e o indicial na construção representativa de uma vista perspectiva análoga à visão humana, a imagem fotográfica se apresenta, sem dúvida, como uma *imagem-arquivo*. Mas um arquivo peculiar, pois, pragmaticamente, não arquiva nenhum traço verdadeiramente residual de uma época, isto é, não guarda nenhum “pedaço de mundo”: não é a mecha de cabelo, não é o dente, não é o fóssil do animal, não é a folha original do diário, não é a carta do avô, não é mapa do tesouro, não é caixa de músicas, não é roupa vestida, não é o quadro da prima morta em criança, não é o baú de ossos. O traço indicial da fotografia é um traço “indireto” – não é rastro

¹² Xavier, 2001, p. 17

efetivo do corpo do arquivado. É marca da existência deste, porque implica a necessária configuração de uma faixa do espectro de luz (que se imprime num suporte) determinada por um dado objeto do mundo – aquela imagem só irá existir se tal objeto refletir, refratar ou emitir raios luminosos que serão capturados, através de um dispositivo, por um determinado período de tempo, curto ou longo, gerando a impressão da imagem. Só se configura uma imagem pela necessária disposição, diante de um dispositivo técnico específico, de um dado objeto ou vários num momento determinado e único – numa disposição última do espaço-tempo. Assim, pelo caráter de índice-icônico da representação, a fotografia impõe-se como registro de objetos do mundo, mas não carrega em si nenhuma *ruína*. Talvez por isso, quando impressa, quanto mais for arruinada, quanto mais for envelhecida, quanto mais precária parecer a fotografia mais ela poderá exalar a presença do fotografado em sua temporalidade. Ali, na imagem arruinada, materializa-se tanto a condição temporal da imagem, atada ao passado, como sua condição de *vestígio* precário.

Se pensarmos novamente na fotografia como *o registro único de uma determinada configuração de objetos no mundo em um delimitado período do espaço-tempo*, podemos pensar que, mais do que qualquer outro documento arquivístico, a fotografia se mistura ao *tempo* e carrega em si a sua presença. Mais do que o registro de um objeto, a fotografia é registro de um *momento único* (mesmo que este possa se estender na imagem cinefotográfica) – é, assim, poderíamos dizê-lo, *mais arquivo do tempo do que da matéria*. Por isso o registro precário, com algum *punctum* que evidencie o ato fotográfico em sua relação com o tempo, parece conter a essência da fotografia, pois na precariedade de um desfoque, de um corpo que se esvai no movimento, de um olhar fortuito para a câmera, possivelmente de um defeito óptico, tende a se inserir a especificidade da imagem fotográfica como arquivo temporal ligado a um ato como ação (ou inação), como acontecimento (ou sua ausência). Não se quer dizer com isto que nada do objeto se archive na fotografia, mas o que se põe na foto é o registro ou, poderíamos dizer, uma *impressão* – no que há mesmo de precário nesta noção – do objeto num recorte temporal – e isso fica mais evidente na fotografia não-posada. A fotografia, dessa forma, remete-nos àquela imagem, sugerida por Philippe Dubois (Dubois, 1993, p.103), do recorte do mundo em fatias espaço-temporais (para talvez guardá-lo numa gaveta), muito semelhante ao

anteriormente sugerido sonho do arquivista.

Um arquivo efetivamente material, aquele que é um “pedaço do mundo”, um resto ou uma ruína (de fato, qualquer materialidade que perdure pode sê-lo – mesmo uma impressão fotográfica), dificilmente terá a mesma relação com o tempo que possui a fotografia (como representação), pois não se configura como nenhum recorte temporal e dificilmente reduz sua referência a um momento específico da história – o que é até possível em casos raríssimos de um objeto que contenha alguma marca de um evento único e localizável (talvez um buraco de bala). Na verdade, a própria referência a uma temporalidade passada, mesmo se não atada a qualquer momento isolado, não é tão evidente – e exige, por vezes, ser efetivamente *instituída*. Um vaso de porcelana ou um móvel antigo, objetos que podem ser arquivados (ao serem distanciados de suas existências cotidianas), possuem longas “vivências”, por assim dizer, e, portanto, não se referem a um único momento histórico específico (salvo casos especiais), enquanto que, com a fotografia, temos uma imagem indicial que se funda sob a figura do instante temporal. Mais uma vez vale reiterar: só a imagem fotográfica parece ter relação tão estreita com o tempo.

Se, por um lado, a caixa de músicas do escritor Cornélio Penna, guardada no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, faz-nos sentir a presença forte do objeto e nos sentir tocando, de algum modo, o próprio passado (evocando seus espectros naquele objeto memorial que guarda em si uma espécie de testemunho), por outro, há de se aceitar o distanciamento imposto que *suspende* aquele objeto de sua condição mundana do presente (para se afastar, esquizofrenicamente, de si mesmo e ser colocado fora do fluxo normal do tempo) para que ele assuma sua posição de arquivo e possa, aí então, remeter ao passado. Talvez só dentro de uma instituição (ou de uma institucionalização) se possa alcançar este efeito em sua amplitude. A imagem fotográfica, por sua vez, parece nascer espectral – é, desde sua concepção, descorporificada, pois é não mais que imagem, não é nenhum “pedaço” do passado, não é ruína alguma – nasce já em *suspensão*.



Figura 42

A fotografia é sempre uma espectralização do mundo, sugerindo o dispositivo fotográfico como uma *máquina de fantasmas* – ao fotografarmos alguma coisa, já efetuamos, imediatamente, aquele movimento de retirada da mesma de seu fluxo normal, colocando-a num espaço-tempo à parte, aquele tempo do fantasma, ainda que o que a fotografia registre seja apenas traço indicial do objeto, nunca o objeto em si e nunca um “pedaço” dele. A fotografia, tão-somente, é a presença de uma temporalidade que remete a uma vista de um recorte do mundo – é o corpo sem corpo que carrega o peso do tempo e nos afirma que aquilo ali, que aquela configuração espaço-temporal, “roubada do tempo”, posta imediatamente em suspensão, espectralizada, aquilo *ocorreu* – no tempo. Pela coincidência indicial-icônica e pela construção em perspectiva da imagem em analogia à visão humana, a fotografia torna-se a materialização de uma vista do passado, em que homens, animais, plantas, edifícios, carros, aparentemente todos os objetos visíveis (e até invisíveis) do mundo podem se dispor (em seus rastros luminosos feitos imagem), numa aparente integridade, configurando, na disposição dos objetos na vista perspectiva a partir do dispositivo fotográfico, *um momento irrepitível do espaço-tempo*. A imagem fotográfica evidencia-se, assim, imagem-arquivo e um arquivo muito particular.

Evidentemente, esta incorporidade da fotografia não dura – como imagem impressa, inscreve-se no mundo e torna-se, ela mesma, *objeto mundano* (a não ser que este seja retirado do fluxo normal do tempo e posto na suspensão do arquivo mais uma vez). Porém este objeto não consegue, de jeito nenhum, desligar-se de sua condição de arquivo. O uso cotidiano da fotografia demonstra a impossibilidade desta de se livrar de sua carga memorial – e, por mais inscrita no mundo cotidiano, mantém sua espectralidade, sempre reverberando o passado.

Encontramos fotos em álbuns de família, nos porta-retratos, na carteira, no pingente de um colar... A fotografia se assume *reliquia*, impregnada de memória – aquela memória posta para fora do corpo, fora da mente, uma memória fantasmática, que passeia pelo mundo e que, vez por outra, encontra alguém que a reconhece ora *indiretamente* (a fotografia de algo que não presenciei, mas que reconheço) ora *diretamente* (a fotografia da qual efetivamente participei, como fotografado, como fotógrafo, ou testemunha, ou mesmo aquela que remete a uma proximidade de presença – como a de um amigo numa festa de aniversário em que eu estive, embora eu não tenha tido parte no ato fotográfico em si).¹³ É tão forte a carga de memória da fotografia, que, muitas vezes, a imagem fotográfica se interpõe entre o fato lembrado e a memória mental e a substitui: de um evento antigo, quase esquecido no passado, mas sempre retomado por uma imagem fotográfica, podemos guardar não mais as sensações e imagens mentais do acontecido e substituí-las pela imagem fotográfica – ou, ao menos, misturá-las, incorporando, à memória sensorial do evento, a lembrança da fotografia impressa, como uma extensão da memória ou uma lembrança protética. Mas mesmo quando não a reconhecemos em nossas vidas, a fotografia impõe a memória ali guardada – aquele valor de *testemunho*.

É esclarecedor que o uso cotidiano da fotografia seja, de um lado, esta lembrança afetiva (no álbum de família, por exemplo) ou, do outro, o registro técnico (num estudo antropológico, por exemplo) – usos que se aproximam do arquivamento (mesmo na forma afetiva da coleção) quando não totalmente imersos nele. A fotografia é, desde o seu advento, a figura exemplar daquele processo moderno de auto-arquivamento que se insinua na sociedade ocidental. Desde o nascimento, dos primeiros dias de vida, o álbum de fotos. E cada etapa importante da vida, cada data especial, cada rito de passagem, cada viagem – a fotografia. Na morte, nos tornamos fotos: corpo escondido na tumba, restamos naqueles álbuns, nos porta-retratos, escondidos num belo pingente de um colar junto ao peito e, talvez, na foto-reliquia na lápide do cemitério. No âmbito afetivo, *só evitamos fotografar aquilo de que não queremos lembrar* – raramente se verá a fotografia de um velório ou de um enterro a não ser num trabalho jornalístico ou

¹³ Em uma das “páginas do lado” dos originais datilografados de *Chão de Ferro* (p.23), Pedro Nava cola uma pequena foto de 1916, representando duas pessoas identificadas como Adrien Delpech e Jean Paranhos, e escreve a lápis ao lado da imagem: “Assisti tirar essa foto...” Do Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

artístico desapegado das relações afetivas do acontecimento – um dos aspectos chocantes do filme de curta-metragem *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, é o registro estranhamente afetivo e vibrante do enterro de Di Cavalcanti.

Por mais que se possa fugir de fotografar a dor, a imagem fotográfica não consegue se livrar de sua remissão à *morte*. E nem sempre essa será negada à fotografia afetiva: pelo menos durante muito tempo foi hábito recorrente, embora sempre um tanto desconfortável, fotografar os mortos antes do sepultamento. Mas como último recurso: para se fazer ver o morto num suspiro último (e falso) de vida – e, assim, não é estranho que fotografar o morto seja algo muito próximo do trabalho do taxidermista: como na preparação do cadáver para entrar no caixão, deve-se apagar a agonia mórbida do corpo antes de se tomar a imagem derradeira. O retratista Adolphe-Eugène Disdéri comenta sobre o retrato pós-falecimento:

Por nosso lado, fizemos uma grande quantidade de retratos após falecimentos; mas confessamos francamente, com uma certa repugnância. Por que, aliás, para ter o retrato de um parente, de um amigo, de uma criança, aguardar que a morte venha arrancá-los de nossa afeição? [...] Toda vez que fomos chamados para fazer um retrato após falecimento, vestimos o morto com roupas que usava normalmente. Recomendamos que lhe deixassem os olhos abertos, sentamo-lo perto de uma mesa, e, para operar, esperamos sete ou oito horas. Desse modo, conseguimos captar o momento em que, desaparecidas as contrações da agonia, foi possível reproduzir uma aparência de vida. (Disdéri apud Dubois, 1993, pp.169-170)

Mas é, antes, na absoluta e necessária espectralidade da imagem fotográfica que reside a sua profunda proximidade com a *morte*, pois se é, por um lado, registro dos traços indiciais de uma configuração da realidade num momento do espaço-tempo, podendo figurar um ou vários objetos da realidade na perfeita reunião icônico-indicial da imagem marcada pela estrutura em perspectiva análoga à vista humana, por outro lado, a imagem, como já exposto, não traz nenhum resto verdadeiramente material de nenhum objeto, apesar de ter alguma validade de “prova de existência” pela necessidade, condicional de sua possibilidade, de que existem ou, melhor, existiram, no momento do ato fotográfico, quaisquer objetos do mundo que tenham se posto diante do dispositivo fotográfico (refletindo, emitindo ou refratando os raios que se imprimiram na imagem). Em outras palavras, a fotografia, impõe, na sua recepção, que aquilo ali registrado na imagem *já não é mais*.

Aquilo que a fotografia representa como imagem é sempre o rastro

espectral, absolutamente espectral (presença corporal sem propriamente um corpo vivo), de um *momento* da história, de que nem pode guardar o resto – daquele momento, nada resta, nada pode restar, pois o tempo é o constante devir. Assim, mais do que qualquer outro registro, a fotografia é o espectro por excelência anunciando a efemeridade do tempo – este que, no fluxo constante do deixar-de-ser e do vir-a-ser, é a condição da mortalidade. Pois se a imagem punge, como nos afirma Barthes, que aquilo ali fotografado – quando reconhecido iconicamente na imagem e imposto seu traço indicial pela mesma – que aquilo “foi” (Barthes, 1984), ao mesmo tempo se impõe que, embora ganhe uma presença espectral pela fotografia, aquilo ali deixará de ser ou já deixou de ser – e nada de sua materialidade resistirá na imagem, somente sua representação visual sempre fragmentária. É onde se faz o *punctum* do Tempo, segundo Barthes:

Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, “a ênfase dilaceradora do noema (“isso-foi”), sua representação pura.[...]”
 [...] Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. [...] O que me punge é a descoberta dessa equivalência [...] ...estremeço [...] *por uma catástrofe que já ocorreu*. Quer o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.
 Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer. (Barthes, 1984, pp.141-142)

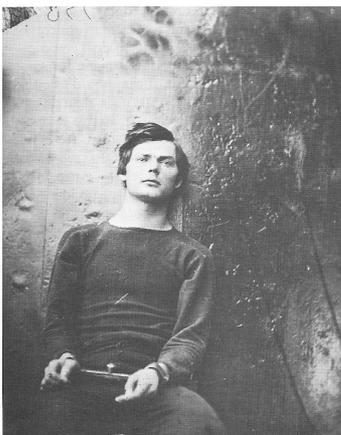


Figura 43

O arquivo material ou, poderíamos dizer, o *arquivo-ruína*, é, como antes sugerido, “pedaço do mundo”, e, portanto, a sua remissão ao passado não se dá por registro de um tempo específico, mas pelo reconhecimento neste objeto

fragmentar de um vestígio de uma existência passada a partir da necessária inscrição do objeto na realidade e na história. Reconhecimento este que, freqüentemente, dependerá, ao menos em parte, daquela *institucionalização*, não encontrando no objeto nenhuma evidência absoluta de inscrição deste no passado como rastro. Não há dúvida que há muitos elementos que um objeto-ruína pode carregar em si que já o faça ser recebido como rastro do passado – mas nunca terá, de forma tão pungente como a fotografia, uma relação com o tempo que sugere a morte (pelo menos se houver o mínimo conhecimento do *arché* ou do *noema* da fotografia). Mas, ao mesmo tempo, como *ruína*, este objeto que resiste no mundo, quando é reconhecido como resto material, parece impor com maior força a presença daquilo que falta; mesmo sem testemunhar em si o tempo, a força testemunhal do arquivo-ruína parece ser mais pungente em sua presença do que a da imagem fotográfica, pois, mais do que a fotografia, quando reconhecido, o arquivo-ruína é a prova do “já não é mais”, pois é a própria presença vestigial do que *era*. Ver e tocar nas fichas com os manuscritos em lápis e caneta saídos das mãos de Nava, folhear as páginas marcadas com a tinta preta dos tipos da máquina de escrever nos seus originais, achar as pequenas notas escondidas entre estas páginas, sentir a textura do papel amarelado (mesmo através das luvas de algodão do pesquisador), sentir o cheiro do envelhecimento, traz-nos uma presença que nenhuma fotografia poderia nos dar. Mas a fotografia nos diz de pronto: isso foi e isso não é mais, ou “isso está morto e isso vai morrer”. Assim, se os objetos materiais de arquivo, os arquivos-ruína, nos trazem essa presença única de testemunho do objeto (este objeto cicatrizado, que se lembra, que possui memória, em efeito) e, nisso, parece residir sua *aura* de “fenômeno irrepitível de uma distância” (Benjamin, 1989, p.140), a fotografia também possui sua *aura*, não no objeto-fotografia em si (a impressão, que pode, ela sim, se tornar arquivo-ruína), mas por ser justamente aquele *registro único* de um *momento único* do tempo¹⁴, evidenciado, justamente, que o tempo é, de certa forma, uma seqüência ininterrupta e infinita de momentos únicos, *irrepitíveis*, inalcançáveis e colados um ao outro num fluxo constante.

¹⁴ A possibilidade de reprodução infinita da foto não parece afetar esta aura aqui proposta da fotografia, pois ela se funda no ato fotográfico, no reconhecimento implícito na imagem do ato de impressão primeira (original) da imagem no suporte de registro – a reprodução infinita das fotos somente reitera a impossibilidade de se repetir o ato (amplo) que constitui aquela foto, da mesma maneira que a reprodução fotográfica não consegue apagar completamente o efeito aurático de uma pintura original.

A possibilidade da fotografia de se aproximar da sensorialidade visual humana na incorporação da perspectiva, faz com que uma fotografia possa se tornar, em efeito, uma janela para o passado, mas que só nos deixa ver um resquício do tempo – um corte de duração mínima na infinidade da história. E é aí que a fotografia estática parece conter em si uma presença temporal e uma força fantasmática (do passado que retorna) inacessível à fotografia em movimento (a *cinefotografia*), pois esta tende a se aproximar do *acontecimento*, como se estivéssemos, na sua recepção, ainda diante do mundo em seu fluxo cotidiano, o que a leva a ser logo subsumida pelo espetáculo e pela ilusão na arte do cinema. Mas, com ou sem movimento, não deixa de ser fotografia; e a passagem dos anos tende a conferir a toda imagem fotográfica, mesmo a cinefotográfica, a condição de registro único de um recorte espaço-temporal – e, mesmo envolta em ilusão e espetáculo, a imagem nos fere com a pungência da morte que a imagem fotográfica sempre carrega (sintomaticamente, é comum, num filme antigo, o ator deixar de ser a personagem e se tornar, diante dos olhos do espectador, um homem perecível).

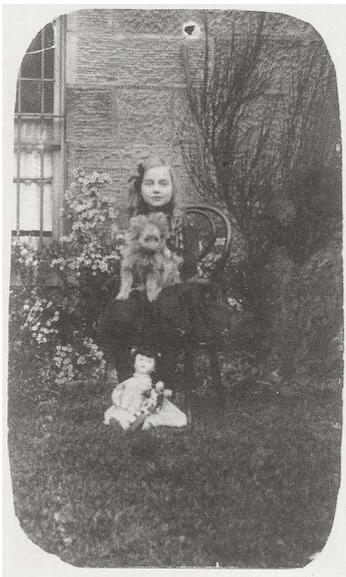


Figura 44

A fotografia, no sentido mais comum (aquela *foto* cotidiana das coisas do mundo), é imagem recorrente nos trabalhos de Valêncio Xavier e W.G. Sebald, sobretudo nos deste último. Nas obras do autor alemão, atravessadas pelo pesar da destruição e pelo pairar da sombra da morte que cobre todas as suas personagens melancólicas, a fotografia, na pungência da morte e da inexorabilidade do tempo,

faz-se fundamental ao seu trabalho e não apenas na construção do *efeito de índice* (que coloca a obra naquele entremundos entre a ficção e o fato pela força referencial da fotografia). Grande parte de suas fotos são antigas e arquivísticas (pesquisadas ou encontradas), que nos trazem todo o peso daquele passado que já não existe mais. Quando a menina com o cachorrinho no colo, na imagem envelhecida e precária, em seu rosto quase desfocado, nos olha, em uma das fotos de *Austerlitz* (já citada), somos pungidos pelo tempo, pelo deixar-de-ser inevitável, e aquela forma já um tanto fluida da menina ganha ares fantasmagóricos diante dos nossos olhos e nos assombra. Assombra porque a imagem nos impõe a raridade daquele registro que ressoa ali a existência singular da menina, mas existência passada, restando-nos este breve rastro absolutamente espectral que assume, na precariedade da imagem, sua própria espectralidade – remetendo-nos à descrição dos fantasmas, tanto em *Austerlitz* quanto em *Campo Santo*, como seres que nos pareciam normais, mas que “de perto, os seus rostos borravam ou tremeluziam um pouco no contorno” (Sebald, 2008, p.57). E nos assombra porque a fotografia é também sempre *mistério*, pois, por um lado, como qualquer arquivo, falta-lhe algo que nos instiga a encontrar (para sempre nos depararmos com nosso fracasso), e, por outro, porque em toda imagem (seja qual for, fotográfica ou pictórica) vibra um murmúrio, um burburinho, que nos sussurra incessantemente em múltiplas vozes e que não podemos compreender por completo (voltaremos a este assunto mais à frente). Por mais que tenha referencialidade forte no mundo, uma fotografia parece, por vezes, murmurar ainda mais do que uma imagem pictórica, talvez porque a ouçamos burburilar com as mesmas vozes “esganiçadas” (Sebald, 2008, p.58) daquela horda de fantasmas que Sebald nos apresenta em *Campo Santo* e novamente em *Austerlitz*. Como por entre os demais rastros do tempo expostos nas obras, o narrador caminha por entre os espectros do passado, entre os quais aqueles que emergem das imagens fotográficas impressas em seus livros. E, assim, não é surpresa quando o narrador Jacques Austerlitz nos conta:

Às vezes eu chegava mesmo a imaginar ter visto um ou outro personagem das fotografias do álbum andando pela rua em Bala ou lá fora nos campos, sobretudo nos dias quentes de verão por volta do meio-dia, quando não havia ninguém indo de lá para cá e o ar tremulava um pouco. (Sebald, 2008, p.57)

Em *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier, a fotografia também é investida em sua espectralidade e carrega a mesma maldição funérea do mensageiro da morte. A narrativa circunda algumas fotografias de família: uma identificada no texto como do próprio autor (vestido de Aladim) ao lado do irmão (vestido de cossaco) e da babá (que também parece fantasiada), outra retratando um casamento de mentira em que a mãe de Valêncio aparece vestida de noiva ao lado do “falso marido/ Mariinha transvestida” além de “convidados inventados” e uma pequena seqüência de três fotografias retratando duas mulheres vestidas de “odaliscas ciganas”, uma delas identificada como a mesma Mariinha e outra Maria, a mãe de Valêncio, que morreria ainda jovem – e Valêncio ainda menino (Xavier, 2001). A fotografia nos traz o rastro quase imaterial do corpo da mulher que irá morrer. Tal qual a menina com o cachorro de Sebald, a mulher está levemente desfocada na seqüência de três fotografias e sem completa nitidez na outra foto em que aparece, aproximando-se, nestas imagens, como a menina, daquele aspecto dos fantasmas na descrição de Sebald, *borrada e tremeluzindo nos contornos* (Sebald, 2008, p.57). Está morta e irá morrer, pungem-nos as fotografias – a catástrofe anunciada.

As imagens fotográficas parecem ganhar, todas, o mesmo ar daquelas fotos obituárias de que se falava há pouco – com o tempo, o álbum de família se torna uma coleção de mortos, pequeno cemitério particular. O *corpo* (mortal) da mãe, cujos rastros se deixam em traços nas fotografias, é o eixo da narrativa – o mesmo corpo que o autor viu nu enquanto criança pela porta aberta e que viu pouco antes de sua morte. As imagens (desenhos) de estudos de anatomia feminina, que também compõem a narrativa de Xavier, trazem, de forma periférica, o rastro do corpo nu e morto. Complementando essa espécie de ensaio sobre o corpo e a morte, outras imagens e escritos que são como desvios da memória – memórias periféricas que participam da recordação memorial, no seu rumo sempre errante. O texto todo, e isso é uma marca da narrativa contemporânea, parece um caminhar torto daquele que busca algo na memória e segue sempre a se “distrair”, errando por vias tortuosas e encontrado o buscado e o não buscado – aquelas “coisas aparentemente sem importância” (Terron, 1999, p.53)¹⁵, diria Valêncio Xavier em entrevista.

¹⁵ Entrevista de Valêncio Xavier concedida a Joca Reiners Terron.



Fig. 45 Fig. 46

Fig. 47

Fig. 48

Mas, mesmo nessa obra de cunho afetivo em torno da morte materna, a imagem fotográfica em Xavier não parece contrair o mesmo peso de *mortalidade* de Sebald, pois o autor brasileiro sempre constrói sua narrativa em torno do jogo e do enigma, em que parece estar, até certo ponto, sempre *brincando*, mesmo com a morte – como, de forma mais evidente, em *Meu 7º dia* e *Coisas da noite escura*. As personagens das fotografias em *Minha mãe morrendo* estão todas, sintomaticamente, *fantasiadas*, evidenciando que mesmo ali na representação fotográfica, a referencialidade falha, nos remetendo ao termo “mentido” que usa em seu outro trabalho “memorial” *Menino mentido*, como se assumindo, pela *mentira* ou pela *fantasia*, a impossibilidade de representar a realidade ou o passado.¹⁶ Daquela comentada “mentira segunda” (Barthes, 2005a, pp.224-225), sempre entre o verdadeiro e o ficcional, estas fotografias “fantasiadas” são exemplares.

Mesmo investida na mentira, a fotografia, sobretudo a fotografia que se mostra antiga por algum aspecto, carrega aquele peso do Tempo implacável e da morte; numa obra em que caminha nas margens da mortalidade do corpo, Xavier opta pelo uso das fotos (o que não é tão freqüente em sua obra, embora também não seja absolutamente raro). Assim como a foto (no sentido comum do termo, não como fotocópia) estará em outros escritos seus que tratam do tema da morte (ainda que não em todos). Como em *Rrememбранças da menina de rua morta nua*, uma coletânea de imagens e textos, entre fotos, notícias de jornal, recortes, etc, em que expõe, de forma pungente, a violência através da incapacidade de tais

¹⁶ O próprio título *Menino Mentido* explicita esse abalo, ao assumir, num texto de tons memoriais, a presença fundamental da mentira, isto é, da criação e da invenção fora do escopo da verdade. Se a obra parte da realidade, não tem nenhuma pretensão de abarcá-la na escrita. Substitui-se a figura do mistério tenso de Sebald pelas figuras do *jogo*, da *brincadeira*, do *enigma*, em que os restos da realidade quase se tornam meros materiais de trabalho, mas sem perder a indicialidade que as mantêm atadas ao mundo e ao tempo.

imagens e palavras chegarem sequer perto de qualquer revelação sobre aquela morte absurda. Através do corpo espectral de cada uma daquelas imagens/textos que nos assombram, fere-nos com aquele sussurro perturbador: “isso foi” – é isso o que cada página parece murmurar de forma inquietante aos nossos ouvidos, através da profusão de textos-imagens sobre um único acontecimento que se acumulam diante de um quase-silêncio desconfortável e ao mesmo tempo um barulho ensurdecedor, numa sensação de indizível frente ao terror – onde o passado, marcado por um pesar, aproxima-se do *trauma*. A morte é a figura pungente que nos fere diante da irreversibilidade do tempo – a fotografia é sua imagem mais contundente. Aquilo que *resta* são apenas os rastros que reafirmam a *perda*. Por caminho semelhante segue outro relato de Xavier sobre um assassinato: *Sete (7) O Nome das Coisas*. As imagens, sobretudo fotografias do local do crime, remetendo-nos ao trabalho de Atget nas ruas vazias de Paris ¹⁷, tentam esboçar a morte violenta, mas fracassam – a imagem-morte revela um limite no indizível, em que se figura o mistério e o horror.



Figura 49



Figura 50

A imagem fotográfica, entre o sussurro e o mistério inerentes, na aproximação com o indizível, em sua *afasia* murmurante tão próxima e tão afastada da realidade, freqüentemente nos sugere uma *sobrenaturalidade*, tanto em um rumo místico, quanto em um rumo científico, isto quando ambos não se misturam (o que é inclusive mais comum). Aquela “janela” da imagem fotográfica, por vezes parece se abrir não somente ao mundo ou ao passado do mundo, mas para algo além. A fotografia consegue, reunindo índice e ícone, a partir da complexa construção visual/gráfica análoga à visão humana e do reconhecimento mínimo daquele *arché* fotográfico, atingir uma complexidade de

¹⁷ “Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime?” (Benjamin, 2005, p.107)

registro que se impõe ao observador como se este estivesse diante daquela fatia recortada do espaço-tempo, quase como a materialização de uma vista, quase uma transfiguração do espaço-tempo em imagem. E nessa transfiguração, a fotografia, por vezes, parece ser não o registro da realidade em sua totalidade, não *apenas* isso: parece ser *mais*, parece ser um *hiper-registro*, que em vez de se mostrar limitado e falhado, pelo contrário, coloca-se como acesso a uma *hiper-realidade*, por assim dizer, uma realidade ainda mais “real” do que aquela que podemos perceber por nosso sistema sensorial e cognitivo.

Assim é que, nos primórdios, a seqüência fotográfica veio nos mostrar como *verdadeiramente* andavam os homens e os animais, como no trabalho de Eadweard Muybridge e Etienne Marey e que hoje a *cinematografia* (a fotografia em movimento) nos mostra, nas câmeras lentas e lentíssimas, os mínimos detalhes do estouro de um balão de água ou de uma bala atravessando um corpo ou do atleta olímpico movendo os músculos para superar os adversários; assim como se registra o microcosmo das células e o macrocosmo do sistema solar. Neste realismo um tanto desligado da realidade, é que a fotografia pôs-se a desejar fotografar o que, absolutamente, não se pode perceber: as almas, as auras, a última imagem registrada na retina da vítima assassinada (o *optograma*¹⁸).

Atreladas à realidade pelos traços indiciais que as condiciona, as imagens fotográficas, por outro lado, parecem ficar aquém e além da realidade mundana. Nesta qualidade irreal da fotografia se estabelece uma presença um tanto mágica, sobrenatural, que, somada à sua capacidade de registro arquivístico, confere à imagem fotográfica uma qualidade espectral inalcançável por qualquer outro tipo de imagem. “Temos, portanto, aqui uma nova máquina de fantasmas, uma ficção científica extrema, uma encenação irresistível do ver e do ser visto, do acreditar e fazer acreditar, do ser e do não ser.” (Dubois, 1993, p.232). No auge da sua perfeição icônica na representação do mundo, a fotografia deixa-nos entrever, na sua pretensão de apreensão do mundo ou do além, a sua face ficcional – que Valêncio Xavier nos exhibe através das fantasias de seus mortos fotografados.

¹⁸ “O optograma foi um outro grande fantasma científico que assombrou a segunda metade do século XIX. É a história, muito criminal, de uma fotografia de qualquer forma extraordinária [...] Em 1870, o doutor Vernois, membro da Sociedade de Medicina Legal de Paris apresenta a questão do optograma num artigo da *Revue Photographique des Hôpitaux* de Paris intitulado ‘Estudo fotográfico da retina dos sujeitos assassinados’ com o objetivo de nela encontrar a imagem dos assassinos” (Dubois, 1993, p. 231).

5.5

Os testemunhos marginais: recolher os detritos

Em Valêncio Xavier e W.G. Sebald, não são apenas fotográficas (meras *fotos*) as imagens exploradas em suas obras. Nas páginas de seus livros, múltiplas imagens de documentos e objetos de arquivo (e reproduções de outras imagens, como pinturas) são dispostas ao lado das palavras ou, mesmo, contendo estas (como na reprodução de uma página de jornal, de livro ou na de um anúncio publicitário). Ao lado das fotografias (como aquelas imagens que registram um recorte específico do espaço-tempo na figura de um momento delimitado), põem-se também, nas páginas dos livros, imagens, sem dúvida, fotônicas, mas não propriamente fotográficas, no sentido aqui delimitado, pois são fotocópias ou fac-símiles, que, ainda que possuam algum efeito de registro temporal na impressão de traços luminosos, não se marcam pela figura do momento específico, pois não se registram naquele abrir e fechar de obturador (mas, fundamentalmente, por um registro progressivo de varredura). Ao lado destas imagens fotocopiadas, põem-se algumas que não são fotocópias ou fac-símiles, mas propriamente fotografias (no sentido estrito), no entanto desviadas em favor de uma ilusão de reprodução, num registro em que o específico da fotografia, como aquela “imagem do tempo” em que se registra *momentos específicos*, tende a se diluir em favor da mera referencialidade, apostando na coincidência índice/ícone – apostando, como o faz a fotografia de produto, em produzir um efeito ilusório de acesso ao objeto em si.

Mas, tanto quanto as fotos, estas imagens documentais (fotocópias ou reproduções fotográficas) sempre carregam o peso de uma *exterioridade*, um peso de *indicialidade* de um mundo alheio à obra literária, pois são imagens que remetem a uma existência exterior, isto é, para além da obra e que, inseridas no tempo e na história, de alguma maneira, mesmo às margens da História, tendem a fazer o passado ressoar nelas em suas presenças mundanas. Sem dúvida, para circular pelo mundo, para não ficar restrita ao pesquisador que vai até o acervo de uma instituição tocar com as próprias mãos e ver com os próprios olhos os possíveis arquivos do escritor, a obra, se quiser contar com objetos documentais, deve aceitá-los pela *reprodução* – aceitar, minimamente, a ilusão da possibilidade de reprodução do mundo, ou de uma parcela dele, pela fotografia num sentido amplo – isto é, pelo registro fotônico.

As fotografias (propriamente ditas) destes livros também são, é claro, reproduções a partir de um original (ou talvez até reproduções de reproduções, a partir da matriz primeira em negativo), mas, como antes já dito, o que *punge* particularmente na foto é menos a imagem ali materialmente impressa (seja no negativo, no positivo, no papel fotográfico ou na página do livro) do que o reconhecimento, nesta, do *ato fotográfico* pelo qual se captura um *momento único do espaço-tempo*, em que objetos da realidade se impõem existentes singularmente no intervalo entre o abrir e o fechar do obturador – assim, mesmo reproduzida (e a reprodução, até certo ponto, faz parte do processo fotográfico), a fotografia (no sentido estrito) não perde sua *pungência*, pois o efeito daquele *registro de um momento único* se mantém.

O arquivo-ruína, por sua vez, seja documento escrito (como a declaração dos *carabinieri* italianos que aparece em *Vertigem*, de Sebald), seja um objeto pessoal (com a agenda do tio Adelwarth), ou um objeto qualquer (como a chave do museu judeu em Kissingen, no final de *Os Emigrantes*), seja o que for, *pungenos*, sobretudo, através de sua *presença* (afetiva e sensorial) – portanto, estar ali somente em imagem, reproduzido por fotografia ou fotocopiado, enfraquece sua ferida em nossa percepção, pois há uma perda de *textura*, de *tangibilidade*, em suma, de *corporidade*. Dessa maneira, em favor da sustentação mínima da presença do arquivo-ruína ali reproduzido (sempre parcialmente), se a reprodução for fotográfica (no sentido estrito), esta deve abrir mão de sua inscrição temporal em favor de alguma ilusão de pura referencialidade – de acesso direto ao objeto. Algo que se faz implícito na fotocópia (que já não sustenta um registro temporal tão específico quanto a fotografia). Por outro lado, seja a fotografia seja a cópia fotônica, a imagem documental poderá emprestar a sua *indicialidade* necessária (que a faz documental) para reforçar a força de arquivo do objeto reproduzido ou fotocopiado nas páginas do livro, podendo inclusive conferir aspecto indicial e arquivístico a um objeto inventado (ficcional) – e aí até mesmo a explicitação da precariedade material do registro fotográfico, sem apagar por completo o caráter ilusório, também pode ser útil.



Figura 51

Explorando as variedades que os registros fotográficos ou meramente fotônicos permitem atingir, construindo coleções de *rastros e pedaços de mundo* ou de *recortes espaço-temporais da realidade*, tanto verdadeiros quanto forjados, W.G. Sebald e Valêncio Xavier por vezes se aproximam da figura do *trapeiro* de Benjamin: “Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou [...] [o trapeiro] cataloga, [o trapeiro] coleciona” (Benjamin apud Cantinho, 2003). Em Sebald, de forma encenada através da figura do narrador, e em Valêncio Xavier, através de sua estranha construção textual entre palavras corporificadas e imagens-dejeto, encontramos figura parecida com este trapeiro, mas que percorre não propriamente a cidade grande, mas a História, por suas margens, e recolhe nelas os detritos rejeitados, os pequenos restos, coisas quase esquecidas (“coisas aparentemente sem importância” – Terron, 1999, p.53), mas impregnadas de temporalidade e memória. Poderíamos dizer que o narrador de Sebald segue “o passo do trapeiro que pára a cada instante no seu caminho para recolher o detrito sobre o qual acaba de cair” (Benjamin apud Cantinho, 2003) e os leitores o seguem nos seus encontros ora buscados ora casuais com as marcas do passado – caminho que está implícito também em Pedro Nava, na pesquisa minuciosa que se explicita no texto, e que se mostra ainda mais evidente na observação direta sobre os seus arquivos, que incluem desde documentos oficiais a uma foto suja e mal-recortada de um jornal ou mesmo um recorte de obituário.

Nos livros de Valêncio Xavier, se o percurso não é tão visível talvez seja porque ainda estamos, em efeito, no próprio tumultuoso caminhar por entre os dejetos com que o escritor compõe sua literatura. Xavier parece efetivamente construir sua literatura *sobre* os detritos do mundo, chegando, em algumas de suas “novellas”, a uma elaboração absolutamente alegórica e fracassada – absoluta fragmentação que exige que o leitor assuma, ele mesmo, a figura do *trapeiro* e caminhe por entre aquelas coisas desimportantes que o autor vai despejando através das páginas. Assim é que o autor vai construindo aquele “menino mentido”, por esse caminho tortuoso, das margens, de um caminhar rumo ao passado por fora dos documentos oficiais, sempre ao redor do menino que não se encontra, catando aqui e ali pequenas pistas de sua presença, restos distanciados do corpo, mas aproximados da memória. Assim, ao longo das narrativas fragmentadas em seus jogos infinitos, somos confrontados, tropeçando como o *trapeiro*, com ilustrações reproduzidas de livros, requadros destacados de histórias

em quadrinhos, capas e desenhos de cordéis, mapas de cidade, peças de publicidade, fotografias jornalísticas, fotogramas ou *stills* de filmes, desenhos técnicos e diagramáticos, etc – e, inclusive, atravessamos as próprias palavras, que se assumem, num gesto semelhante às aquelas frases em itálico de W.G. Sebald (que remetem, “indicialmente”, à voz das personagens, incorporando, inclusive, suas línguas originais “intraduzíveis”), como *traços materiais* (inclusive através de recursos como, por exemplo, utilizar fontes góticas para a escrita da voz do padre professor ou organizar a narrativa em torno de perguntas e respostas como numa prova escolar – o que nos remete àquela reprodução de cola encontrada no acervo de Nava¹⁹).



Figura 52

Todas aquelas imagens, embora não tragam resíduos da presença direta do menino mentido, impõem, pela ausência sentida, um peso de existência (pelo efeito de índice) por colocarem a narrativa memorial numa relação material, fragmentária e táctil com o mundo, através destes detritos e dejetos que, por estarem às margens, por escaparem da Grande História, parecem reter, no mistério que guardam, uma presença mais instigante e pungente do passado. Em Xavier e em Sebald prevalece, portanto, uma imagem marginal, como, exemplarmente, a reprodução da figurinha da bala Zéquinha (em Xavier) – que parecia destinada ao lixo ou ao *fundo de uma gaveta*. Podemos nos lembrar, aqui, de Clarice Lispector:

Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? [...] Porque publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (Lispector apud Garramuño, 2008?, p.16)

¹⁹ Datiloscrito de *Chão de Ferro*, p. 35. Do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Sobretudo em Valêncio Xavier este caráter marginal se põe à mostra, inclusive na sua exploração das imagens eróticas, violentas, pornográficas – imagens que, evidentemente, participam do caráter opaco, tangível e sensorial de sua escrita. Nas margens da Grande História, acumulam-se múltiplos dejetos do tempo. O mundo, sobretudo desde a modernidade, não pára de deixar seus rastros documentais/memoriais que se acumulam, a maior parte escondida sob a sombra da História. É por esta escuridão em escombros que caminham Sebald e Xavier e de onde nos trazem os restos do passado nas imagens que se fazem partes (indispensáveis) das obras literárias destes autores, construindo suas narrativas infames.