3

Retratos em branco e preto: texto, imagem e memória

“Você começa a fotografar quando nasce: suas lembranças, as histórias de sua infância. Você fotografa com o aparato das ideias que tem na cabeça. Muitos dizem que é ideologia, eu digo que são ideias. A fotografia é um meio fabuloso. Ela pode ir para uma revista, para um museu. Eu faço as fotos, mas elas não me pertencem”.

(Sebastião Salgado)

No filme *Sociedade dos poetas mortos* (Estados Unidos, 1989)¹, dirigido por Peter Weir, o professor de literatura John Keating, em sua primeira aula em um tradicional colégio interno, pede que todos os alunos se levantem e acompanhem-no até a sala de troféus. Chegam à sala e deparam-se com fotos dos ex-alunos da rígida instituição centenária. Calmamente, o professor, interpretado pelo ator Robin Williams, pede que os alunos observem todas as fotos daqueles que, um dia, alimentaram sonhos e desejos como eles, que lutaram para ter suas conquistas realizadas, mas que estão mortos, tornando-se apenas fotografias penduradas na parede. O professor pede que os alunos aproximem-se dos retratos e “ouçam” o recado que os jovens fotografados têm a dizer, enquanto ele sussurra aos seus ouvidos: “aproveitem sua vida, colham as pétalas enquanto há tempo, carpe diem”. O professor usou as fotografias em preto e branco expostas na sala, que os espectadores do filme veem em closes, como instrumento benjaminiano: o passado inacabado servindo como conexão para o presente. As fotos trazem em si um índice misterioso, abrem uma cortina de possibilidades que modifica o olhar dos alunos.

A cena é muito emblemática de toda mensagem que o filme deseja passar. O professor pretende, via literatura, libertar aqueles alunos da escola-prisão imposta por seus pais e, naquele momento, mediando o contato dos alunos com os ex-alunos através das fotos, ele consegue fazer despertar neles um sentimento de aproveitamento do tempo, da vida, porque, ao final, o que fica da vida vivida é

¹ Filme disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ms2EJb9fdcE>>. Acesso em: março de 2015.

uma imagem cristalizada numa foto e as lembranças que elas podem despertar em quem está diante dela. O olhar do presente dos atuais internos sobre o passado congelado dos antigos alunos funciona como catalisador da energia presa daqueles meninos sem qualquer liberdade.

Neste uso apropriado que o professor faz das imagens antigas como forma de redimensionar o presente, cabe bem a definição de Walter Benjamin de que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (1985, p.94). O uso que cada aluno fará daquela primeira aula de literatura, mediada pelas fotografias e pela leitura do poema de Walt Whitman, depende do espaço a ser percorrido de forma inconsciente a partir do despertar da imagem. O professor, para engendrar nos alunos o conceito de “carpe diem”, recorre à bifurcação do tempo descrita por Bergson ao tratar da questão da percepção subjetiva: o presente se desdobra simultaneamente em um passado imediato e um futuro iminente (1990, p. 133). Podemos pensar também no conceito de Deleuze - elaborado a partir das ideias de Bergson sobre tempo, matéria e memória - de imagem cristal: uma imagem direta do tempo, que dá a ver o tempo puro na sua perpétua bifurcação entre um presente que passa e um passado que se conserva (1990, p. 102). As fotos, naquela sala, eram uma imagem direta do tempo. Portanto, para que a vida dos meninos valesse a pena, era preciso que observassem esta imagem cristal, compreendessem a mensagem de Keating e que passassem a aproveitar a vida. Mesmo um pouco assustados com o método inusitado do professor, a maioria dos alunos consegue entender o recado e o filme mostra de que forma cada um se transforma. O longa, vencedor de muitos prêmios, é uma verdadeira aula de como cada um é responsável pelo álbum de fotografias da própria vida. Que imagem-lembrança, para citar outro conceito de Bergson, queremos deixar de nós mesmos?

Analisando a relação do fotográfico com o tempo e o espaço, Susan Sontag afirma que “a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos” (2004, p. 172). Pensando a foto como uma forma de aquisição, de aprisionamento, utilizaremos como corpus, neste capítulo, o texto da peça teatral

O incrível menino preso na fotografia, do livro *Histórias Extraordinárias*, de Fernando Bonassi, publicado em 2005, os curtas-metragens *Baba 105* (Brasil, 2013), de Felipe Bibian e *Vó Maria* (Brasil, 2011) de Tomás von der Osten e o romance *O livro das emoções*, de João Almino, publicado em 2008 – todas as obras para discutir a questão da fotografia e da temporalidade. Eduardo Neiva Júnior, em *A Imagem*, diz que a fotografia *fala* a ponto de recusar as palavras. Nessas obras citadas, veremos como a fotografia *convida* ao uso das palavras, através da ativação da memória, para tecer um contexto que imprima sentido à imagem.

Em todas as obras analisadas aqui, é a fotografia que dá início ao processo de memorização: a imagem funciona como o bolinho Madeleine que desencadeia as memórias proustianas, é a imagem funcionando como elemento catalisador das recordações. Elas funcionam como o despertar, no sentido que Benjamin (2012) descreveu, de certo mecanismo que, acionado, consegue fazer vigente algo que já passou. Segundo Cinara Melo (2012), a fotografia pode ser vista como uma das mais nostálgicas formas de expressão artística por sua capacidade (e objetivo primeiro) de fixar o instante perdido. Para psicanálise, as lembranças não são um resgate de fatos que aconteceram em um passado finito, são construções no presente que elaboram o passado e terão desdobramentos no futuro. Assim, uma imagem fotográfica não é apenas uma representação instantânea, mas também os desdobramentos que provoca, suas potências e suas inconsistências. É justamente isso que acontece nas quatro obras selecionadas: nenhuma foto é somente “um estado temporal em suspensão, destituído de espessura” (Fatorelli, 2013, p. 41), sendo necessário contextualizá-la. Para Fatorelli, a fotografia comporta um intervalo no qual se inscrevem múltiplas temporalidades: um passado, um presente e um futuro. Ao mesmo tempo, uma foto carrega em si um tempo suspenso onde coexistem várias temporalidades sobrepostas: “um antes e um depois, um passado e um futuro, um atual e um virtual” (2013, p. 49). As obras que veremos a seguir podem nos remeter para uma tensão entre tempo linear e circularidade.

Em *O incrível menino preso na fotografia*, peça escrita por Fernando Bonassi, temos uma reflexão sobre passado, presente e futuro a partir de uma foto de um menino, típica das fotografias feitas na época do colégio, na década de

1970, que se transforma num terrível pesadelo. A foto serve como mote para que o autor discorra sobre a passagem do tempo a partir do ponto de vista do menino de 12 anos que cresceu tendo a infância e a adolescência marcadas pela ditadura militar. Na publicação da peça em livro, a cena da clássica fotografia de estudantes se desdobra num álbum pronto a ser aberto: “o autor, além do texto, lançou mão de imagens desenhadas por Caeto² para ressaltar a confrontação entre a passagem do tempo cronológico, percebida pelas mudanças inevitáveis que imprime ao corpo do menino, e a imobilidade, a paralisação, imposta pelo tempo histórico”³.

O tempo passou e o menino de 12 anos, que hoje tem 40, ficou aprisionado na foto. “Uma cena antiga e ultrapassada. Uma piada” (Bonassi, 2005, p. 16), como se a foto fosse um pedaço do tempo. Ele não deixou de crescer, mas não consegue sair daquela foto, ocasionando situações incômodas e desconfortáveis como o uniforme esgarçado e puído, o sapato que não cabe mais. O menino da foto continuou cumprindo as ordens da escola, do fotógrafo, mesmo depois de ter crescido. Ele ficou sentado, à espera de novas ordens, à espera de mudanças, à espera do futuro radioso anunciado pelos economistas na época do regime militar. Enquadrado numa moldura, o menino foi impedido de crescer. Uma situação tão absurda, quanto comovente. Tão pouco plausível, quanto metaforicamente muito possível. Como define Bonassi, na peça, “o passado, o futuro e o presente se misturam numa sucessão sem sentido de direção, causando indigestão aos que tentam se orientar nessa complicação” (2005, p.18). Para Barthes, a fotografia é uma realidade passada e uma realidade presente, é sempre ambas as coisas. Toda fotografia é a manifestação de uma disparatada temporalidade (1981, p.134). A imagem do menino que foi impedido de crescer é uma imagem dialética, uma imagem que sugere a fragilidade do menino e a força do sistema, que sugere um congelamento do tempo linear e uma imposição do tempo histórico. É uma imagem suspensa.

² As ilustrações de Caeto são inspiradíssimas e ganham destaque na diagramação da edição, pois a cada página de texto, segue uma inteira de ilustração. Nos desenhos dele, o menino preso se transforma em muitos: branco, negro, múmia, marciano, velho, bebê. Transforma-se também em rato, jumento, coelho, em partes do corpo humano, sempre mantendo o mesmo cenário, fixo, imóvel.

³ Observação feita pela Prof^a. Vera Follain de Figueiredo, em sala de aula.

O menino, confinado à foto, lembra-se da peculiaridade do fotógrafo que falava com os alunos sem tirar os olhos das lentes, que se relacionava com as pessoas como se estivessem do outro lado do mundo e preferia olhar para as cenas a serem fotografadas apenas pelos “orifícios curiosos daquele equipamento obscuro” (2005, p. 26). O fotógrafo que enxergou a mão charmosa na mão nervosa, que viu um sorriso perfeito num sorriso amarelo, que achou a cara certa, quando o menino achava-a torta, ensaiou toda a cena que se vê agora na foto do álbum. O fotógrafo tinha o poder de construir uma verdade “meio mentira, meio piada, meio pateta, meio inventada” (idem, p. 28). “O fotógrafo queria controlar tudo controlando a nossa aparência efêmera. Além de compor esse cenário oficial, ele se sentia mal com a qualidade do sol que não vinha, não entrava no recinto, não preenchia a escuridão reinante em tudo⁴, não surtia o efeito desejado” (idem, p.24). A vida nada fotografável do menino - que estava cheio de sono, com remelas nos olhos, que tinha que se esforçar para tirar uma boa foto logo na primeira aula - exigia demais do fotógrafo: era preciso parecer natural uma situação absolutamente antinatural, com a vantagem de “o que não sai bom retocam, editam, cortam” (idem, p. 28).

“Minha memória me trai” (idem, p. 58) diz, em determinado momento, o rapaz da foto. Como observa Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (1984, p. 16). A foto é responsável por desenrolar o fio da memória. Há uma angústia neste desencadeamento de lembranças causada pela imobilidade diante daquilo que não pode ser modificado, pela inexorabilidade do tempo e pela sensação de paralisia e inércia que a foto provoca. *O incrível menino preso na fotografia* é uma reflexão sobre quem somos frente a tudo que nos é imposto por forças maiores. No texto, por diversas vezes, o autor discorre sobre as obrigações da escola, sobre a professora, o fotógrafo: era obrigatório cantar o hino, prestar homenagens, sentar-se ereto para foto, cruzar os braços sobre a escrivaninha, ficar imóvel no instante do clique e sorrir. Sorriso compulsório que ele não conseguia. É uma peça sobre

⁴ Interessantíssimo notar que, ao longo de toda a peça, há referências sutis, outras nem tanto, ao período histórico da Ditadura Militar: “a escuridão reinante em tudo” não diz respeito apenas à falta de luz adequada para a foto, mas também à nebulosidade do período em questão. Em outra passagem, ao descrever a escola, ele diz: “existiam funcionários de avental branco, como se todos estivéssemos muito doentes de alguma coisa, talvez toda a infância do país” (2005, p. 32). Outra crítica feita de forma bem sutil, mas contundente.

como “somos todos nós com esses nós pra desamarrar” (2005, p. 20) diante de uma foto envernizada e emoldurada, colocada numa estante, “onde marca o tempo como um relógio apavorante: “olha como você era... era... era... era...” (idem, p. 24).

Se a peça de Bonassi permite um olhar para os anos de chumbo - “No tempo desta fotografia, convém obedecer. Depois... a tudo se acostuma.” (idem, p.56) - dialoga também com a angústia da imobilidade daquilo que não pode ser mudado: uma imagem congelada no tempo e no espaço. Comodismo, medo, angústia e paralisia misturam-se. A foto de um menino imóvel num álbum esquecido numa gaveta de uma casa abandonada é uma alegoria de cidadãos paralisados, seja por comodismo ou por incapacidade de agir. Numa época em que, com as novas mídias digitais, fala-se tanto em uma “revolução de sofá”, a peça teatral é um convite ao movimento para que mudanças aconteçam no mundo real. E a peça assume que pretende mesmo causar um mal-estar na plateia: deixando o ator do monólogo estático, mexendo apenas os olhos, pretende-se tirar as pessoas da zona de conforto e propor que saiam da inércia, do estado de imobilidade voluntária:

Nesta situação absurda, o personagem, um aluno dos primeiros anos do falecido ginásio, ficou paralisado no tempo e retrata o que entreviu da história recente do país. Esse menino somos todos nós, os brasileiros nascidos na primeira metade dos anos 60, que aprendemos a nos acostumar e acumular frustrações (...). Sabemos o que está acontecendo, mas não mudamos nada. Esse é o retrato do Brasil.⁵

Tendemos a olhar o passado de uma forma mais amena, mais suave. Somos condescendentes com o passado, tendemos a romantizá-lo. Benjamin (2012) considera que o passado carrega consigo um índice misterioso pelo qual é remetido à redenção. Para ele, são mistérios que, trazidos para o presente, abrem uma cortina de possibilidades que impelem à redenção. Nesta peça de Bonassi, contrariando a teoria de Benjamin, não há espaço para redenção. Pelo contrário, o olhar do presente sobre o passado só faz aumentar a sensação de amargura e impotência de uma geração que tentou girar a roda da História e, segundo o olhar

⁵ Entrevista: “Fernando Bonassi discute a história recente do Brasil em *O incrível menino na fotografia*”, disponível em: www.arteppluralweb.com.br/atualizacao/releases/07/05/sesc_paulista_menino_fotografia.htm. Acesso em: outubro de 2014.

do autor, acabou atropelado por ela. Ao personagem não coube fazer, não coube opinar, coube, apenas, não crescer, não existir. A cada vez em que o álbum é aberto, sentimentos de euforia, tristeza, decepção, medo, angústia, expectativa e tédio se misturam. Bonassi afirma numa entrevista: “A sensação de impotência do personagem preso revela toda a angústia de transformação que não se realizou e que culminou no atual estado de coisas. Será possível sairmos do imobilismo e tomarmos alguma posição de destaque cultural ou histórico”?⁶

O incrível menino preso na fotografia suscita aquele deslocar-se da consciência da imagem para a inconsciência do pensamento a que se referia Phillipe Dubois (1995, p. 170). Caminhar sempre do olho à memória, das aparências ao irrepresentável, simulando o trabalho de um arqueólogo, adentrando camadas e estratos da foto. Trata-se de um exercício dialético do olhar. A fotografia escolar como fragmento de uma história pessoal, que reflete a história de um país⁷, é a maneira encontrada por Bonassi para tratar, como se fosse uma peça da escola francesa do teatro do absurdo, a história inusitada de um corpo adulto, preso a um cenário infantil, de um senso crítico que ficou perdido no meio desse processo.

Como já dissemos, em *Imagem-tempo*, Deleuze reafirma as teses bergsonianas sobre o tempo: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado (1990, p. 103). Bonassi leva ao máximo esta condição do “passado que se conserva em si” com a história do menino que não conseguiu sair da fotografia, ficando preso nela. Ainda segundo a teoria deleuziana, o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer - mais uma vez, Bonassi potencializa essa ideia e faz com que o ato de percorrer (o presente) seja um movimento limitado – limitado por forças

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ Vale aqui mencionar o projeto fotográfico intitulado “Ausências”, do fotógrafo argentino Gustavo Germano, que ficou em exposição em São Paulo, em julho de 2015. Seu irmão, Eduardo Germano, é um dos milhares de desaparecidos da ditadura argentina. O fotógrafo decidiu reconstituir fotos de famílias cujos parentes tenham desaparecido na Argentina e no Brasil, de forma que a ausência do parente ficasse marcante na foto refeita. Segundo Germano, trata-se de “uma maneira de representar através da fotografia o que significa o vazio da ausência”. As fotos chocam e emocionam e remetem a uma lembrança dolorosa. Bonassi propõe um efeito semelhante com a imagem congelada no tempo: uma fotografia que denuncia o vazio da ausência. Projeto disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/fotografo-refaz-imagens-de-familias-para-mostrar-ausencias-da-ditadura.html?utm_source=facebook&utm_medium=share-bar-desktop&utm_campaign=share-bar>. Acesso em: setembro de 2015.

“ocultas” ou “superiores” que o impediram de se movimentar. Trata-se de um personagem cujo passado ele pretende esquecer, com um presente angustiante e sem perspectiva de futuro.

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si (Deleuze, 1990, p.106).

A outra teoria de Bergson redefinida por Deleuze é a de que nós somos interiores ao tempo, o tempo é a interioridade na qual estamos inseridos, onde nos movimentamos, onde nos situamos. “O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza” (1990, p. 28). Bonassi explicita isso de forma irônica ao expor o ponto de vista do menino preso, ou seja, o que ele sente quando abrem o álbum: “(...) a luz entra, e eu fico sabendo um pouco na cara do louco que me vê. Presto atenção pra ver o que eu quero. Vejo tudo do meu jeito. Vejo que envelheceram como eu tinha previsto. Vejo que me veem como o fotógrafo tinha me visto (...) eles falam do que acontece por aí enquanto eu estou aqui. Aqui não acontece nada” (2005, p. 36/38). Se o tempo é a forma inalterável preenchida pela mudança, Bonassi reafirma o caráter crítico de sua peça ao modificar o menino, mas mantendo-o sempre na mesma posição: há mudanças que não modificam nada, apenas ratificam o estado de coisas.

Lucia Santaella e Winfried Nöth (1998) situam a fotografia entre a iconicidade, seu aspecto mais comum, e a arbitrariedade, seu aspecto mais revelador. Segundo os autores, a foto não congela apenas um instante: a partir do momento em que se olha/desvenda uma foto, todo um novo contexto está sendo criado a partir de uma rede de temporalidades que são justapostas: tempo em que a foto foi feita e tempo em que a foto está sendo retomada. Se o ato de fotografar envolve inúmeras seleções como enquadramento, cor, contraste, ângulo etc., o ato de ler uma foto envolve desenrolar todos os fios da trama que compõem uma imagem. E contemplar uma imagem é exatamente isto: você enxerga aquilo que você quer ver e não apenas o que a foto mostra, não é a ela que vemos, segundo

Barthes (1984) ou ainda segundo Pierre Sorlin: “só vemos numa foto aquilo que desejamos ver” (1994, p. 86).

Voltando à foto de Bonassi, ela deixa de ser “apenas” um ícone - e como tal mostrar os códigos, trejeitos e indumentárias de uma época – e passa a ser um verdadeiro convite à reflexão sobre a vida do menino e do homem que ele se tornou. O menino que não gostaria de sair da foto por não ter garantias de como seria a vida do lado de fora do álbum revela um retrato de um país que se acovardou diante do *status quo*. Sente-se um misto de pena, pesar e certo desprezo pela história do menino preso acostumado a obedecer, o mesmo sentimento que se sente pelo país que não consegue um protagonismo no cenário mundial. “O impasse é a melhor síntese do meu movimento” (2005, p. 62). Impasse do menino e do país.

Se analisarmos bem, em todas as fotos tradicionais que constam nos álbuns, as pessoas fotografadas foram convidadas a olhar pra frente, encarando a câmera e, muitas vezes, foram obrigadas a sorrir: “olha o passarinho!”, “diga x!” são expressões que todos já ouviram com frequência. Este olhar fixo para a câmera esconde, segundo Eugênio Bucci, uma súplica do fotografado: “não me esqueçam quando eu já não estiver aqui”, trata-se de “um olhar que implora pela imortalidade” (2008, p. 85)⁸. Se pensarmos dessa forma, seria um duplo apelo feito pelo menino preso na fotografia: que não seja esquecido e que não esqueçam a sua história e, numa analogia maior, que não esqueçam a história recente do país. Para Walter Benjamin (1987), a história é objeto de uma construção cujo lugar é um tempo saturado de “agoras”. Como sinaliza Natalia Brizuela, “para Benjamin é importante que a imagem seja entendida como o movimento do pensamento que suspende seu movimento no instante – e só por esse instante – em que o antes e o agora geram um sentido” (2014, p. 136). Com a história do menino preso numa fotografia do passado, impedido de crescer, Bonassi atualiza esta concepção de temporalidade não linear para tecer um retrato do país.

Segundo Fatorelli, as fotografias parecem encerrar um passado e autorizar a reconstituição memorial das circunstâncias contemporâneas à sua realização. A imagem instantânea exhibe o status múltiplo e reprodutivo da

⁸ E é justamente com este olhar que o professor Keating do filme *Sociedade dos poetas mortos* trabalha e tenta motivar seus alunos: os olhares do ex-alunos nas fotografias imploram a imortalidade, mas já estão todos mortos.

fotografia, além de despertar relações problemáticas com o tempo e o referente imediato (2013, p. 47). Essa é a senha para os dois curtas *Baba 105* (Brasil, 2013) e *Vó Maria* (Brasil, 2011), que analisaremos a seguir. Ambos, partindo de um dispositivo simples, articulam um discurso em que se consideram os deslocamentos provocados pelo intervalo entre quando se tirou a foto e a observação e, naturalmente, a expansão do domínio afetivo por parte de quem observa a foto, pois são fotos de avós. Os dois curtas reafirmam o papel que o cinema tem no armazenamento da memória em movimento. Na peça de Bonassi, o menino preso afirma que fotografias de parentes “são radiografias de uma superfície obscura de carne e pêlos, mas são profundas no que nos revelam, à flor das peles. (...) Basta observar como as rugas se arranjam umas por cima das outras num simples sorriso, na pose de um esquecimento, a cor branca dos cabelos, as costas tortas pelas colunas, a velhice” (2005, p. 20). É exatamente essa leitura que propõem os diretores dos dois curtas: que os parentes observem além das coisas, o que está para além da imagem, acionando a memória afetiva.

Para Vilém Flusser, o significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. Segundo ele, ao vaguear por uma superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais com os elementos presentes na imagem. O vaguear do olhar é circular, tende a voltar sempre a pontos já analisados, já relacionados. É o que Flusser chama de eterno retorno: o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem (2002, p.8). O olhar de cada um para uma imagem vai buscando elementos preferenciais que vão sendo costurados e estabelecendo relações significativas que podem ou não estar em consonância com a linearidade do tempo. O caráter mítico das imagens, a que se deve a magia descrita por Flusser, é essencial para compreensão delas e é fundamental para mediação entre o homem e o mundo. Baudrillard (1991) compartilha da ideia de que a imagem é também a representação da nostalgia quando o real já não é o que era. Nos dois curtas, temos essa representação da nostalgia. Para André Bazin (1991), esta tentativa do homem de fixação das imagens responde ao antigo anseio de vencer o tempo, seria um salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes. Os retratos deixam de ser meros registros de família e passam a ser, segundo Bazin, uma presença perturbadora de vidas detidas em sua duração.

Baba 105, vencedor do Festival de Finos Filmes Curtos de São Paulo, em 2013, é um curta-metragem brasileiro, feito por um diretor brasileiro, mas todo falado em língua lituana, com legendas em português. O curta parte de uma foto de uma senhora lituana de 105 anos. No lado avesso da imagem, uma anotação em que se lê “Vovó, já com 105 anos, mas ainda muito bem”. A partir daí, estabelece-se um diálogo imaginário entre a tataraneta, de posse do registro fotográfico, com Dona Ana, a fotografada. A distância de cinco gerações encurtada por uma foto e uma pequena legenda. Aqui, é preciso registrar o quanto são fundamentais estas pequenas e breves anotações no verso de uma foto. São capazes de despertar o fio da memória. Às vezes, basta uma data para que muito se recupere da história aprisionada no papel.

O curta impressiona por estar na contramão dos apelos excessivos das imagens, concentrando-se numa só imagem, alternando com um momento sem imagem alguma, com a tela toda preta. É um filme bem construído visualmente a partir de uma única imagem. Como bem definiu Cássio Starling Carlos, “com mínimos recursos, *Baba 105* gera o máximo de emoções”⁹.

A foto da tataravó foi tirada dois dias antes de ela morrer, ou seja, segundo a tataraneta, ela não deveria estar tão bem assim, quanto a anotação no verso sugere. Vó Ana, com um olho aberto e outro fechado, um pano enrolado na cabeça, olha fixamente para a foto, ao lado da janela. Dessas constatações, surgem muitas outras: quem tirou a foto? Quem estava na sala com ela? Quem fez a anotação no verso? Desencadeiam-se algumas lembranças, como a cor da pele, o cheiro de cebola e de cigarro. Interessante observar que, nesse momento, a tela fica preta, some o retrato da tataravó: a imagem mais sugere do que informa e aquele é um espaço de divagações e não de certezas. A trilha sonora, delicada, tem forte presença, sobretudo quando a tela está preta, e constitui-se num elemento importante dentro da narrativa.

Na finalização, um editor de som entrou e abraçou o projeto. Por ser apenas uma foto - e em um momento brincar com a falta de imagem, a tela preta - era muito importante o som no filme. Ele conseguiu construir um ambiente sonoro bastante rico com elementos de uma casa lituana do começo do século XX. Pássaros,

⁹ Trecho da análise crítica de *Baba 105*, publicada na *Folha de São Paulo, Ilustrada*, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/168588>>. Acesso em: outubro de 2014.

cadeiras, chão de madeira rangendo, portas, painéis, chuva compõem o cenário daquela casa do interior da Lituânia do início do século passado.¹⁰

Em seguida, abre-se espaço para uma grande nostalgia, reforçada por esta cuidadosa trilha sonora: constata-se que ela nunca saberá de fato se a cor e os cheiros correspondem, não saberá do sorriso “porque não tem na foto”, tampouco a tataravó saberá da saudade que sentem dela, até porque ela, sendo lituana, não saberia o significado da palavra, exclusiva da língua portuguesa, “saudade”. Felipe Bibian explora o fascínio que a fotografia exerce ao contrapor um olhar do presente que revisita o passado e uma imagem do passado que invade o presente. Segundo Fatorelli, “o trabalho de crítica das imagens é muitas vezes investido do propósito de desnaturalizar a percepção, de modo a fazer ver a imagem em seus desdobramentos internos, suas potências e suas inconsistências” (2013, p. 40). O curta de Bibian potencializa a questão da percepção e dá voz à memória. Segundo o Ronaldo de Oliveira Corrêa,

O relato intimista agencia as memórias inventadas no desejo de (re)conhecer a personagem. A montagem parece seguir a premissa de Barthes a respeito do *punctum*. A imagem – a única imagem – fere o espectador. A imagem desconstruída/fragmentada em muitas imagens indaga o espectador a respeito das suas experiências pessoais, por meio das experiências narradas – roteiro inteligente. O estranhamento provocado pela narração em outra língua é apaziguado por uma voz de mulher que deseja (re)conhecer a si no outro, ou melhor, na outra. Valor de uma montagem com pouca afetação, em integração com os cortes e transições.¹¹

No processo de produção do curta, o diretor achou que convinha substituir a sua própria narração por outra que falasse a língua de sua tataravó Ana – que é, na verdade, mãe do bisavô, um imigrante que havia deixado a Lituânia e que aplacava a saudade da mãe através dessa foto¹². Segundo o Felipe Bibian, o

¹⁰ Trecho da entrevista feita por mim ao diretor do curta-metragem, Felipe Bibian, realizada por email, em outubro de 2015.

¹¹ Trecho da análise crítica, disponível em:

<<https://www.facebook.com/mouc.mostradecurtas/photos>>. Acesso em: outubro de 2015.

¹² Na entrevista que fiz por email, o diretor conta algumas curiosidades como esta: “Eu me permiti também alterar algumas informações históricas para adequar melhor à narrativa. Por exemplo: no filme, cito que ela é “mãe da mãe da minha mãe”. Na verdade ela é “mãe do pai da mãe de minha mãe”, mas achei que não fosse ficar tão sonoro e perderia essa brincadeira. Outra coisa é que essa não é a única fotografia que há dela no mundo [isso é dito no filme]. No total são três, mas achei que o fato de haver um registro único, uma imagem apenas poderia trazer uma discussão de como a fotografia, uma imagem capturada, pode ser efêmera e frágil”, afirma Bibian.

recurso da outra língua foi usado para que a tentativa de se estabelecer um diálogo entre quem narra e a pessoa fotografada ficasse mais plausível. Bibian articula a fotografia antiga a um som de uma voz melancólica na tarefa de construir um filme dedicado à memória familiar. Trata-se de um curta poético e bastante delicado. A sensibilidade do diretor consiste em não deixar claro se temos um documentário em primeira pessoa ou uma ficção criada pela tataraneta e nesse jogo reside um dos grandes trunfos do filme. Na sinopse do curta, lê-se: “Encontrei a foto no fundo de uma gaveta. Um único registro. No verso, estava escrito: *Vovó, já com 105 anos, mas ainda muito bem. Um filme de família*”, o que sugere uma mistura de documentário “feito para família” com a ficção gerada pelo imaginário familiar.

Em um ensaio intitulado *Meu pai, meus irmãos e o tempo*, Eugênio Bucci discute a relação entre a fotografia e o tempo e é dele uma frase bem emblemática: “A fotografia é o relógio que arranca fragmentos da vida para armazená-los na posteridade” (2008, p. 76). Todo álbum de fotografia é, portanto, um convite ao olhar para apropriar-se afetivamente do tempo. Segundo Bucci, esta temporalidade, própria dos álbuns de família, que ele nomeia de presente expandido, “resulta de uma vivência que funde os espectadores-protagonistas com os fatos do passado, pois as raízes daquelas imagens encontram-se inscritas no corpo de cada deles” (idem, p. 79). É o que acontece com o curta *Baba 105*: o sujeito, ligado afetivamente àquela imagem, é movido pelo desejo de construir uma narrativa que atribua sentido e lhe dê a sensação de vitória sobre o tempo, pois, ainda que a pessoa fotografada esteja morta, as fotos de família estão sempre “vivas”, no sentido benjaminiano de buscar o que há de vivo na história. A foto da Dona Ana sugere que a imagem do álbum de família é “um presente que não se fecha. É vida em aberto” (idem, p. 82).

O curta *Vó Maria*, de Tomás Von der Oster, com o subtítulo instigante “Memória em três tempos”, aponta para a reconstituição da memória a partir do afeto e da imagem. Uma neta precisa dizer o que se lembra da avó que está na foto. Em seguida, bisneta e tataraneta vão emitindo suas impressões. À medida que vão recordando, a foto vai sendo montada, num jogo muito interessante a partir dos inúmeros recursos que o cinema tem. As imagens partem de um olhar

abstrato até chegar à imagem total da avó. Segundo Sontag (2004), as fotos nos ensinam um novo código visual, modificando e ampliando a ideia do que vale a pena olhar. Os depoimentos dos familiares, baseados na memória, reconstituem a foto amarelada. A partir dessa reconstituição, a história de uma família é resgatada, ainda que a lembrança da tataraneta seja a mais distante e mais austera, desprovida do carinho do convívio familiar. Entre a foto amarelada e o depoimento dos familiares, neste hiato temporal, surge a Vó Maria, Maria Lourdes Correia, reconstituída a partir dos limites impostos por uma imagem desgastada e pela fugacidade da memória.

Para a neta, que conviveu com ela, a avó era enérgica, de personalidade forte, proibia assobios e não gostava que lhe chamassem de “vó”, apenas de “madrinha”, revelando uma vaidade pessoal naquela que se tornou avó muito cedo. Já a bisneta conhece a bisavó “pelas histórias que ouvia na infância”, também destaca a altivez, mas traz o componente forte da religiosidade – mais um pedaço da fotografia vai se montando como um grande quebra-cabeça feito à luz da memória. O último ato é regido pela tataraneta que, com sua voz adolescente, também resgata o autoritarismo e a postura controladora. Ela também revela possuir “medo” dos quadros pendurados na parede, como vultos em constante vigilância, em especial deste retrato, porque a tataravó usava preto, parecia vinda de um enterro. A adolescente não sabe nada sobre a tataravó, ela detém-se então a descrever uma foto que, assumidamente, incomoda e a foto vai se apagando, lentamente, encerrando a projeção. O curta que usa a linguagem como forma de construção da imagem remete à ideia de Benjamin (1985) de que a linguagem é o lugar onde encontramos imagens genuínas.

Tomás Von der Osten estabelece, dessa forma, um jogo interessantíssimo de construção e desconstrução do retrato por meio das memórias familiares. O filme, que recebeu o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Tiradentes em 2011, aborda questões interessantes sobre a representação, sobre a fugacidade da memória e sobre os limites da imagem. Ambos os curtas analisados aqui trabalham com a concepção de tempo não como uma linha reta, mas como um emaranhado. Sob a ótica deleuziana, “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo

qual todos os presentes passam” (1999, p.45). Como observa Fatorelli, as fotografias estão sujeitas a uma condição temporal complexa e multidirecional (2013, p. 47) e é justamente essa condição que os curtas exploram: a complexidade temporal que uma fotografia comporta.

Segundo Deleuze, as máquinas de imagens são “máquinas de explorar o tempo, de maquinar o tempo”, através de uma imagem é possível engendrar novos tempos (*apud* Fatorelli, 2013, p. 86). Para o pensador francês, há que se considerar os deslocamentos temporais entre o momento em que a foto foi feita e o momento em que é vista, analisada. Os curtas estudados aqui partem justamente dessa premissa e consideram os deslocamentos temporais significativos, pois proporcionam o aumento das potencialidades perceptivas e críticas por parte do observador. Ou seja, trabalha-se, nos dois curtas, com a expansão do domínio afetivo por parte do observador. Para Bergson, a questão da percepção é, por definição, subtrativa: o objeto não é apresentado como um todo, privilegiam-se algumas partes em detrimento de outras. Isso significa que não temos a Dona Ana e a Vó Maria por inteiro, temos apenas a visão dos seus parentes que nos ajuda a construir a imagem que teremos delas. Em um exercício metonímico, a memória afetiva vai recortando aquelas imagens já quase apagadas e nos fornecendo os ângulos selecionados. Como afirma Bucci, o álbum de família convida o seu público particular, formado por seus próprios personagens, a uma apropriação afetiva do tempo. “As imagens ali expostas, abertas, admitem múltiplas sequências narrativas; os fatos passados se expandem e se ligam entre si movidos pela carga afetiva do olhar que costura as associações possíveis” (2008, p.78). Para Bergson,

Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro, lembrança (*Apud* Deleuze, 1990, p. 100).

Na peça de Bonassi, há uma passagem que se aplica à leitura que estamos fazendo desses dois curtas: “quando a memória falha, as datas deixam de ser importantes. Pelo menos pra quem não lembra. Não lembrar e não saber, na verdade, são a mesma coisa. (...) Há muita coisa pra guardar nos armários e nas

gavetas da mente” (2005, p. 40). No capítulo 2 desta tese, mencionamos Pierre Sorlin e sua posição sobre a validade das imagens quando não estão datadas ou quando nada se pode afirmar historicamente sobre elas. Para o historiador, são absolutamente descartáveis, fazem parte do lixo da História. Ele dá o exemplo das fotos feitas na Primeira Guerra Mundial, sobre as quais não há datas, locais, observações: “O que informa é a palavra. Isto significa - o que é essencial, por exemplo, para um arquivo audiovisual - que uma imagem sem data, sem menção de local ou de autor é uma imagem inutilizável” (1994, p.85). No entanto, quando se trata de fotos de arquivos pessoais, que fazem desencadear a memória afetiva, ainda que não haja qualquer menção de data/local, a foto pode trazer à tona inúmeras lembranças, justamente por conta de rede de temporalidades, tão bem exploradas pelos dois diretores em seus curtas. Como resume o menino preso na fotografia: “Há um tempo enorme se passando agora mesmo” (2005, p. 36) e todo esse tempo corrobora para a leitura de uma imagem. É o que Sorlin chama de aspecto emocional que, para ele, é responsável tanto pela qualidade da leitura de uma foto quanto pela histeria em torno dela: “Nossa relação com a imagem analógica é, fundamentalmente, uma relação sentimental” (1994, p.86). Sorlin ainda destaca que as fotografias privadas comportam um enorme investimento emocional, “todo um emaranhado de relações se esboça diante dos nossos olhos” (idem, p. 93). E é a isso que assistimos nos dois curtas. Os dois diretores dão voz à emoção familiar (ou mesmo a ausência dela) que se instala quando se está diante de uma foto que pertence ao acervo da família.

A questão do afeto envolvido ao se deparar com uma foto foi discutida por Roland Barthes em *A câmara clara*. Ele procurava, entre as muitas fotografias de sua mãe, uma que emanasse “a verdade do rosto que eu amara”. Quando finalmente a encontra, Barthes decide que não é possível compartilhá-la com seus leitores, porque a foto só emana “a verdade” para quem tem algum envolvimento afetivo com ela. Ele aproveita essa questão para fazer a distinção entre *studium* e *punctum* que derivam do registro fotográfico. *Studium* corresponde a toda moldura possível de leitura na foto, tudo que é “externo” à foto, qualquer um pode “ver”. *Punctum* corresponde à vivência afetiva, toda carga emocional que aquela foto pode despertar, são pequenos detalhes que podem ser “vistos” por poucos observadores. Sobre a foto única da mãe, Barthes diz:

(...) não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do "qualquer". Ela não pode constituir em nada o objeto visível de uma ciência; não pode criar uma objetividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida (1984, p. 48).

É o que o semioticista chama de “o retorno do morto”, “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia” (idem, p. 20). Uma imagem impregnada de significados permite que se possa perceber toda vida inerente àquela pessoa que já está morta através de uma leitura feita sob a ótica do afeto. A fotografia seria, portanto, um registro palpável de algo que já aconteceu e que não pode mais se repetir. Podemos ler os dois curtas analisados também através da definição de Susan Sontag: “Uma foto é tanto uma *pseudopresença* quanto uma prova de ausência” (2004, p. 25). Mais adiante, no capítulo 5, trataremos dessa questão entre fotografia e morte e então discutiremos as diferenças teóricas entre as abordagens de Roland Barthes, Phillippe Dubois e Boris Kossoy.

É como ver uma enorme quantidade de fotos de casamento, de viagem, de bebê de outra pessoa. Por mais afeto que haja, por mais próximo que seja, aquelas imagens têm um valor afetivo e emocional muito maior para quem as mostra do que para quem as vê: a produção de sentido é muito maior. Por essa razão, a foto no jardim de inverno da mãe de Barthes tem todo um significado para ele. Para nós, restringe-se ao interesse histórico. De qualquer forma, é inegável a importância da fotografia como construção de memória familiar, o que Susan Sontag chama de “vestígios espectrais”. Os álbuns vão se constituindo como crônicas familiares, equivalendo-se à presença simbólica de tudo o que (ou de quem) já passou. “As câmeras acompanham a vida da família. (...) Por meio das fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (2004, p. 19)¹³. É a prova mais contundente de como o tempo associou-se, de forma inseparável, à imagem

¹³ Sontag também afirma que a fotografia se torna um rito da vida em família numa época em que a instituição família começava a sofrer uma grande reformulação, nos países em industrialização na Europa e na América. “Ao mesmo tempo em que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a descrente amplitude da vida familiar (...). Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (2004, p. 19).

fotográfica, resultando numa ideia (ainda que frágil) de imortalidade, o grande desejo do homem sobre o tempo.

Para Barthes, todo interesse dele pela fotografia residia neste poder expansivo proporcionado pelo tempo de observação prolongado que uma foto permite, nesta disponibilidade da imagem ao olhar. É a qualidade de pensatividade. É como se a fotografia fosse uma pele que pode ser tocada em função da possibilidade de todas as partes da imagem serem examinadas. Uma foto não conta uma história, mas desperta o interesse que uma história seja contada a partir dela. Esse é o fascínio que a imagem desperta. Não existe imagem que seja meramente icônica; qualquer imagem, quando vista, é contextualizada.

Essa é a base dos dois curtas e do texto de Bonassi: diante de uma foto, é possível imaginar muitas histórias. Os dois curtas articulam um discurso entre imagem e som. O livro de Bonassi articula um discurso entre imagem e texto escrito. Todos trabalham com a ideia, defendida por Phillippe Dubois (1993), de que as imagens não são inertes e, mesmo quando estão “fixas”, como por exemplo em um álbum, elas se mexem, circulam e se deslocam. “A imagem é um complexo e é essa complexidade que coloca questões”, afirma o teórico francês.

As três obras operam a partir de uma distância física: da lente da câmera à foto capturada, do olho humano ao olho da fotografado, da voz à memória e do texto à imagem. Segundo Krauss, “a fotografia restitui sobre uma superfície contínua o traço ou o rastro de tudo o que o olhar apanha em um piscar de olhos” (1990, p. 119). As três obras trabalham como uma ideia presente em Didi-Huberman de que, diante de uma imagem, por mais antiga que seja,

(...) o presente jamais cessa de se reconfigurar (...) Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja – o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna possível em uma construção da memória (2010, p.10).

Georges Didi-Huberman se aproxima da ideia benjaminiana de imagem como vestígio. Se as imagens são vagas, imprecisas, deficientes, incompletas, cabe a quem pretende analisá-las tentar o preenchimento das lacunas. Há que se empreender, segundo o historiador francês, um esforço para “fazer as fotos falarem”, ainda que se faça uma leitura precária delas. O esforço nunca renderá

uma leitura satisfatória, porque as imagens são ambivalentes e, mesmo que consigamos “decifrá-las”, as imagens sempre nos instigarão, nunca darão todas as respostas. Em outras palavras, sempre haverá lacunas:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (2010, p.77).

É possível também, a partir dos curtas, refletir sobre o que Arlindo Machado (1993) chama de mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica. O autor defende que, a partir do excesso de imagens alteradas digitalmente, da popularização e maior alcance desses instrumentos de alteração da imagem digital, este mito da foto como verdade desapareceria do inconsciente coletivo para dar lugar à “ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual”. O curta *Vó Maria* trabalha justamente com essa noção da memória construindo a imagem. De certa forma, os curtas reformulam a afirmação de Susan Sontag de que “fotos fornecem um testemunho” (2004, p. 16), porque, em ambos os casos, é o discurso associado à memória despertada pela foto é que fornece o testemunho e não apenas a foto. A foto, guardada a distância que a separa dos seus familiares, poderia ficar restrita apenas a um canto da parede, a um hiato na história.

A rememoração de uma imagem como forma de atualização do tempo presente é o mote do conto *A mocinha da foto*, de Adriana Lisboa¹⁴, publicado pelo jornal *O Globo*, numa coletânea publicada, em 2015, na época do Carnaval, intitulada “Pra quem é doente do pé”. No conto, uma dona de casa, Odete, suspeita da traição do marido, que já passava dos 60 anos de idade, por seu comportamento diferente: preocupado demais com a saúde, fazendo exercícios físicos e modificando hábitos alimentares.

¹⁴ Conto publicado no Jornal *O Globo*, no dia 15/02/2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/pra-quem-doente-do-pe-mocinha-da-foto-15345876>>. Acesso em: fevereiro de 2015.

Por acaso, Odete deparou-se com a foto no celular do marido. Acácio quis mostrar-lhe as fotos do macaco-prego que encontrou na sua caminhada e, passando as fotos no visor, acabou chegando à foto da mocinha. Reparou que tinha olhos grandes e rosto redondo. Perguntou quem era, o marido desconversou, deu uma desculpa qualquer: “ninguém, não”. Mas quando Acácio parou de beber e começou a tomar guaraná ao invés de cerveja,

Ficou tudo claro por que é que ele estava daquele jeito, e agora ficava um tempão penteando o cabelo grisalho no espelho. E às vezes quando tinha jogo dizia vou ver o jogo na casa do Fulano, que Odete não conhecia, e ela sabia que Fulano era a moça da foto. Acácio depois chegava em casa alvoroçado igual a um adolescente (Lisboa, 2015).

Odete não sabia como proceder, nem o que estava sentindo ao certo em relação à traição do marido com a “mocinha da foto”. Pediria ajuda à filha, que lancharia em sua casa, junto com o irmão. Talvez a filha lhe indicasse a melhor forma de proceder. Chega a hora do lanche, Acácio ainda está tomando seu banho demorado, quando o filho chega com a nova namorada. Rosto redondo, olhos grandes: era a moça da foto, estava ali, diante dela, era a namorada nova que o filho trouxe para apresentar. Sem saber ainda o que sentia, Odete ofereceu um café. “Odete tirou a tampa da chaleira e ficou observando as bolhas encresparem a superfície da água. Nunca tinha pensado nisso antes, não nesses termos, mas a água fervendo era um espetáculo e tanto” (idem, *ibidem*).

Odete vive um presente que se estabelece pela dialética do olhar. A imagem da mocinha da foto era tão marcante em sua memória que não teve dúvidas ao abrir a porta e ter diante de si, ao mesmo tempo, a confirmação da traição de que tanto precisava e uma vertente da história da qual Acácio sequer desconfiava: a jovem com quem o marido saía era namorada do filho. Como sinaliza Natália Brizuela, “toda fotografia é o descontextualizado aparecimento de algo” (2014, p. 118), apontando para o poder de desnaturalização e de estranhamento presente numa foto, que fica à espera de uma leitura. Podemos dizer que, neste pequeno conto, a imagem da mocinha da foto adquire o sentido estabelecido por Didi-Huberman (2010), o de que uma imagem é um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas. A foto da mocinha

no celular, servindo como mediação para a crise daquele casamento de quarenta anos e como confirmação da traição, serve como linha de fratura daquela relação.

Nas palavras de Benjamin, a memória é a mais épica de todas as faculdades (2012, p. 40), não por acaso Mnemosine, a deusa da memória, era a musa da épica para os gregos. A faculdade de atestar o que se passou e de reter o que se desvanece é a memória. A memória é constitutiva da nossa condição humana e isso já estava presente na *Odisseia*, quando Circe, a feiticeira, transforma Ulisses e sua tropa em porcos; ela deixa claro que os separa do mundo humano, ela os bestializa, porque fez com que esquecessem o passado. A aventura de Ulisses é a prova da importância da memória como faculdade essencial do ser humano. Ulisses pode se perder em sua aventura, em sua busca, porque há, em Penélope, uma forte lembrança da sua identidade. Na épica, a narrativa tradicional consagra a organização, o distanciamento e a memória. No romance, tal como a narrativa moderna que conhecemos, quebra-se o distanciamento e engloba-se o elemento tempo. A questão da temporalidade, com todas as nuances, põe em diálogo passado, presente e futuro. Segundo Lucilia Delgado,

O tempo é um movimento de múltiplas faces, características e ritmos, que inserido à vida humana, implica em durações, rupturas, convenções, representações coletivas, simultaneidades, continuidades, descontinuidades e sensações (a demora, a lentidão a rapidez). É um processo em eterno curso e em permanente devir. Orienta perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o presente e projeções sobre o futuro. Assim sendo, o olhar do homem no tempo e através do tempo traz em si a marca da historicidade. São os homens que constroem suas visões e representações das diferentes temporalidades e acontecimentos que marcaram sua própria história (2003, p. 10).

Tempo, espaço, memória e história, seja ela coletiva ou individual, são elementos que caminham juntos na construção da identidade do sujeito, são os suportes do homem. A fotografia, quando é criada, marca o surgimento de uma nova concepção do tempo, do espaço e da história e vai se ligar, fundamentalmente, à memória. Para Margarida Neves, o conceito de memória é fundamental “porque na memória se entrecruzam a lembrança e o esquecimento; o pessoal e o coletivo; o indivíduo e a sociedade, o público e o privado; o sagrado e o profano. Crucial porque na memória se entrelaçam registro e invenção; fidelidade e mobilidade; dado e construção; história e ficção; revelação e

ocultação” (1998, p. 218). É a partir desse papel fundamental da memória¹⁵, entrelaçada à fotografia, que analisaremos o próximo romance, *O Livro das emoções*, de João Almino, escrito em 2008, que aborda a intrigante e melancólica associação entre cegueira e fotografia.

¹⁵Interessante registrar a questão do medo, cada vez mais atual, de perder a memória, da necessidade de manter a memória “ativa” o tempo todo, a nossa insistência em decorar uma infinidade de senhas - uma imposição da vida mediada pela tecnologia. Estamos sempre buscando uma maior capacidade de “armazenamento” de dados em nosso cérebro ainda que, paradoxalmente, estejamos cercados de muitos aparatos tecnológicos que nos permitem guardar um sem-fim de dados. O resultado dessa busca desenfreada de explorar ao máximo o cérebro é uma memória cada vez mais fragmentada. Em *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche relata a importância fundamental do esquecimento para o Homem, tão fundamental como a faculdade da memória como potência criadora. Para ele, é o esquecimento que permite que o homem desvincule-se do passado e viva o presente e é dele a famosa afirmação: “sadio é quem esquece”, pois a memória pode se tornar uma prisão e uma doença. Não nos aprofundaremos nessas questões aqui, o foco é a relação entre a fotografia e a temporalidade.

3.1

Voyeurismo cego

Ítalo Calvino, autor que sempre discute a relação entre imagem e palavra em sua obra, no ensaio *A luz nos olhos*, afirma que, desde a Antiguidade e a Idade Média, as metáforas que servem de modelo para o funcionamento do olho mudaram várias vezes: o bastão, a flecha, a lente, a pirâmide, depois, já na época de Leonardo da Vinci, a câmara escura, em seguida o “espelho do mundo”, a “janela da alma”, metáforas que se tornaram decisivas a partir do momento em que o alemão Christoph Scheiner, em 1619, secciona a esclera, observa dentro do olho, vê “como de uma janela” a imagem na retina “refletida como num espelho”.

*Janela da Alma*¹⁶ (Brasil/França, 2001), documentário dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, tematiza questões do ver e da visão a partir de inúmeros depoimentos de pessoas com maior ou menor grau de deficiência visual: do músico ao escritor, do cineasta ao vereador. O título faz referência justamente à frase célebre de Leonardo da Vinci, também citada por Calvino (2010): “O olho é a janela da alma, o espelho do mundo”. Logo no início do documentário, o poeta Antônio Cícero, em depoimento, questiona um pouco esta metáfora de que o olho seria a janela da alma, pois a janela não olha, exige que alguém olhe através dela, criando uma estrutura labiríntica entre quem olha, o que é olhado e através de que se olha.

É um documentário pungente. Os depoimentos variam entre o divertido e o emocionante, as histórias são todas contadas a partir da dificuldade de enxergar, seja por conta de uma miopia, seja pela cegueira total. O interessante recurso é o uso que os diretores fazem da imagem: focam, desfocam, deixam ora embaçada, ora nítida, em um jogo com os depoimentos que vão se sucedendo na tela. Os diretores contrapõem um mundo saturado de imagens com paisagens que em nada atraem o olhar, expondo a tese de que a visão é uma construção cultural. Os próprios diretores, aliás, são míopes.

¹⁶ Documentário disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci_gwg>. Acesso em: outubro de 2014.

Há algo em *Janela da Alma* que soa paradoxal: trata-se de um documentário que pretende pensar a imagem, conduzido quase que exclusivamente pela palavra. São as histórias contadas pelos quatorze entrevistados que acabam por compor o amplo painel sobre a reflexão do olhar. Reflete-se sobre as imagens, mas sem necessariamente usá-las, exatamente como no romance de João Almino, *O livro das emoções*. No depoimento de Wim Wenders, o cineasta alemão destaca que, diante de uma vida em que tudo é excesso, o que nós temos de menos é o tempo. E em um mundo de imagens em excesso, o que as pessoas querem é a segurança e o conforto que a estrutura narrativa oferece, fazendo uma bonita alusão ao fato de as crianças gostarem tanto de ouvir histórias. Não são as histórias que as atraem efetivamente, é a condução delas, é o conforto que a narração transmite. As pessoas precisam de uma narrativa que dê conta da onipresença de tantas imagens.

No documentário, aparece o filósofo esloveno Evgen Bavcar, que é cego, mostrando como tira ótimas fotografias. A perda da sua visão chama atenção por acontecer em duas etapas: aos 12 anos, quando um galho de árvore perfurou seu olho esquerdo e quando teve o olho direito atingido pela explosão de uma mina. Bavcar costuma dizer que o horizonte de um cego é aquilo que ele pode tocar - seu limite e, paradoxalmente, ponto de partida. Se o *ver* depende exclusivamente do aparelho ótico, o *olhar* resulta de um conjunto de ações que envolvem todos os sentidos. Bavcar parte das ideias benjaminianas para apontar o risco de supor como reais as imagens fotográficas, televisivas e cinematográficas, que estão prontas para serem consumidas, sem um distanciamento crítico. É preciso superar o senso comum de que uma imagem técnica é reflexo objetivo da realidade exterior. Ser cego, no mundo de hoje, é quase uma redundância, porque há, segundo ele, uma cegueira generalizada. As pessoas não enxergam mais nada, apesar de *ver* tudo em um mundo de forte apelo visual, mas fora de foco. Bavcar ainda brinca dizendo que ele leva vantagem por ser Narciso sem o espelho, portanto sem correr o risco que os videntes narcisistas, que precisam dos espelhos para se ver, correm. A imagem que faz falta a ele é a que faz falta a todos nós: a capacidade de olhar a si próprio, a capacidade de olhar-se com os próprios olhos.

É impossível não pensar em Bavcar ao se deparar com Cadu, o protagonista do romance de João Almino, um fotógrafo cego, cujo objetivo é

reinventar e reorganizar suas memórias a partir da memória que guarda das fotos feitas ao longo da vida, para o projeto de um álbum fotográfico, uma espécie de diário íntimo. O romance discute uma questão dialética entre a visão objetiva e a cegueira, a fotografia como registro mimético e como possibilidade de registro sentimental. Trata-se de uma narrativa em que os outros sentidos se sobrepõem à visualidade de uma forma um tanto quanto inusitada: através da fotografia que, por definição, reitera a primazia do olhar. No ensaio *A luz e o cego*, Bavcar afirma que as longas polêmicas em torno da iconofilia e do iconoclasmo são muito reveladoras desta relação entre o verbo e a imagem e que a dialética entre esses dois termos persiste incansável: de forma recíproca, opõe ao visível o invisível, à imagem a palavra. Em *Janela da Alma*, ele aponta para a necessidade de o verbo voltar a se sobrepor à imagem para reverter este quadro de mundo fora de foco. Para ele, é o verbo que pode organizar o excesso de imagens e aqui o pensamento de Bavcar coincide com os pressupostos estabelecidos por Flusser: as imagens como feitiço abstrato. Seria um erro substituir a capacidade conceitual por uma capacidade imaginativa de segunda ordem (2002, p. 16) e Bavcar exemplifica que Michelangelo, antes de fazer uma das suas principais esculturas, *Moisés*, leu sobre ele nos livros, ressaltando a importância da palavra.

No capítulo 2, quando analisamos *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, há uma cena em que Amélie, já imbuída da vontade de fazer o bem às pessoas, conduz um cego a atravessar a rua e povoa o mundo dele com imagens, narrando tudo o que acontece em sua volta. O narrador do filme, nesse momento, chama-a de “madrinha dos abandonados” e de “nossa senhora dos mal amados”, pois Amélie insere, através da palavra, o cego no mundo. No romance de Almino, é o próprio fotógrafo cego que pretende povoar a sua vida de imagens, ele próprio que vai narrar as fotografias que fez ao longo da vida e organizá-las num diário.

O romance é o quarto de um longo projeto do autor, que, além de escritor, é também crítico literário: todos os quatro permitem leitura autônoma, sem dependência entre si. Todos possuem Brasília como cenário, há personagens que se repetem e se encontram nas quatro obras, o que faz com que críticos apontem um ambicioso projeto de uma fundação escritural de Brasília, como aponta Alcir Pécora, no prefácio da obra de João Almino. Há também uma outra grande ambição do autor que é o diálogo com a obra de Machado de Assis. Em *O*

livro das emoções, é claríssima a pretensão de se estabelecer um diálogo constante com as mais diferentes obras machadianas, através de inúmeras referências. Nesse romance principalmente, pois o que pretende Cadu, o protagonista, é o que pretendia o narrador Bento Santiago, de *Dom Casmurro*: escrever suas memórias com o objetivo de atar as duas pontas da vida, numa tentativa de construção ou reconstrução de si mesmo. Almino dialoga com as estratégias narrativas machadianas. Cadu começa narrando em 2022, num exercício futurista, para tentar juntar a parte da vida em que enxergava com a fase em que já não enxerga mais.

Percebe-se também, no romance, uma preocupação do autor em tematizar a questão das imagens na cultura contemporânea. “Hoje em dia a cultura é de imagem. O mundo inteiro se faz e se refaz em filmes e fotografias. E a televisão tem poder de encantamento; dá outro sentido até mesmo a uma conversa banal” (2008, p. 29). Em *O livro das emoções*, ele elege a fotografia como centro da discussão. O fotógrafo, que ficou cego já na maturidade, cuja ambição é montar um diário fotográfico composto pelas fotos que lhe são mais importantes e pelos comentários delas, suscita o debate: como Cadu consegue enxergar tantos detalhes de uma foto que ele não consegue mais ver?¹⁷ Os comentários de Cadu, ricos em pormenores, são todos feitos à luz da memória. Cadu vai se lembrando do momento em que a foto foi feita, do local onde a imagem foi capturada e, dessa forma, vai tecendo uma rede de comentários a respeito da imagem. Para usar uma expressão do próprio narrador, trata-se de um *voyeurismo cego*. Vamos “vendo” as fotos a partir do que o narrador conta. De forma instigante, não há nenhuma imagem no livro. É apenas através dos comentários, das descrições, que podemos “visualizá-las”. Como o narrador mesmo explica, as fotos ficaram gravadas na mente:

Tinha o hábito de andar com a máquina a tiracolo para registrar o que passava pela frente, como um escritor tomando nota, um historiador desmemoriado que quisesse deixar um testemunho ou um cientista fazendo um inventário do mundo. Fotografar é ver com olho treinado; recortar e guardar o que se vê. Ao disparar a

¹⁷ Em *Janela da Alma*, chama atenção o vereador mineiro que, ao andar de ônibus, vai dizendo exatamente por onde está passando e o que há na rua. Ele, que ficou cego aos 17 anos, relata ter feito uma grande maquete da cidade e é através dessa maquete mental que se orienta, a ponto de ele próprio sinalizar ao motorista o ponto onde deve saltar.

máquina, as fotos ficaram gravadas na mente, como espelhos do que fui. São instantes eternos, empalhados num museu íntimo (2008, p. 9).

Dessa forma, vamos, ao longo do romance, acompanhando a seleção das fotos mais importantes para compor o seu diário íntimo. Dentre tantas vidas fotografáveis, ele pretende se dedicar ao exercício de recomposição da memória daquelas que lhe foram mais importantes. O narrador descobre, na cegueira, uma forma melhor de ver as imagens que registrou, pois, segundo ele, “para melhor ver uma fotografia é preciso fechar os olhos” (idem, p. 10). Cadu vai, ao longo do desenvolvimento do seu projeto, buscando incentivos pessoais para que pudesse obter êxito na empreitada. Ele lembra que, quando Homero compôs *A Ilíada* e *A Odisseia*, ele estava cego. Por essa razão, sente-se capaz de escrever a sua “odisseiazinha particular” (idem, p. 12). Aliás, podemos perceber também, no romance, a presença das concepções pagã e cristã sobre a cegueira. Se, para os deuses, a cegueira é punição, para os cristãos, é passível de reversibilidade, caso haja merecimento ou ajuda santa, sob a forma de milagre. Na história, Cadu fica cego porque, ao longo da vida, viu demais e não recupera a visão, porque não teve oportunidade de redenção, não encontrou ninguém suficientemente bom que pudesse regenerá-lo.

Às vezes me vejo como Tirésias, castigado com a cegueira por ver Atena nua. Eu a vi nua não apenas uma, mas várias vezes, até que ela finalmente decidiu cobrir meus olhos com suas mãos. A deusa não foi capaz de restaurar a minha visão, mas em compensação me deu o dom de usar a escrita como chão de minha memória. Sei que isto deveria me bastar, pois convém aos velhos viver apenas de memórias (idem, p. 14).

Se a foto é, como Barthes definiu, a prova do que aconteceu, o “isso foi”, para o narrador cego ela é também possibilidade de reflexão do passado, permite que exercite o seu *voyeurismo* cego, relembrando o contexto em que a imagem foi capturada¹⁸. Se na época em que era fotógrafo o “visível era real, e o real era o visível, conhecer e ver eram a mesma coisa” (idem, p. 20), a cegueira permitiu

¹⁸ Cabe aqui lembrar o filme *A prova* (Austrália, 1991), dirigido por Jocelyn Moorhouse, vencedor do Festival de Cannes. O protagonista Morin, interpretado pelo ator Hugo Weaving, cego de nascença, foi proibido pela mãe de conhecer o mundo através do tato. Passa a fazer registros fotográficos, pede que sejam descritos por pessoas que enxergam e, a partir dos relatos, fabrica, em Braille, etiquetas a fim de catalogar as imagens. Essas fotografias passariam a ajudá-lo a “ver o mundo”, constituindo-se provas do que ele viveu. A diferença entre Cadu e Morin é que Cadu dispensa o leitor, talvez porque sua cegueira não seja de nascença e suas fotos tenham sido feitas enquanto enxergava.

que o fotógrafo “enxergasse” na fotografia um tempo de reflexão, observação e descoberta. “Diante de uma fotografia, é possível fechar os olhos, não para deixar de ver, mas para ver mais. Por isso não me surpreende que, embora cego, continue vendo – vendo mais – aquela foto de Joana e Eduardo Kaufman, que, com seus reflexos e planos superpostos, é também a foto de um pesadelo” (idem, p. 21). Essa constatação também fica clara num diálogo entre Aída e Cadu sobre o “realismo da fotografia”: “A fotografia é única arte que precisa de um objeto concreto, real, na sua frente. Mais do que o cinema. A essência da fotografia é representar a realidade, você sabe disso”. Ao que Cadu argumenta: “Uma realidade instantânea, passageira e muitas vezes mentirosa” (idem, p. 67).

Como já dissemos, há muitas referências às obras de Machado de Assis. Para um leitor que tenha tido algum contato com a literatura machadiana, é fácil encontrá-las ao longo do livro: a proposta da narrativa em si, semelhante à de Dom Casmurro; o fato de o irmão do protagonista, Guga, batizar seu cachorro de “Quincas Borba”; Marcela, como é chamada a cadela de Cadu; as muitas mulheres presentes na vida do protagonista. As referências são bem variadas e trazem uma grande carga reflexiva à narrativa. O final de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador exalta o fato de não deixar a herdeiros o legado de sua miséria, aparece como referência à declaração de Cadu, também sem filhos: “- Entendi. Por culpa de meu caráter dispersivo, eu de fato nada construíra” (idem, p. 39).

Outros pontos em comum com a obra machadiana seriam as digressões por parte do narrador e as inversões da cronologia, embora o livro esteja organizado por datas, em forma mesmo de um diário, as fotos que vão sendo resgatadas não obedecem, necessariamente, a uma ordem cronológica linear, como ocorre, por exemplo, em *Memorial de Aires*. No capítulo 2, citamos uma interessante afirmação presente em *Esau e Jacó*: “o olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco a um silêncio” (1997, p. 82). A mesma afirmação surge, de forma mais simplificada, no livro de João Almino. “O olho do homem serve de fotografia ao invisível” (2008, p. 38) aparece sob a

forma de conselho do enigmático e metido a filósofo Guga, irmão do narrador e, não por acaso, o dono do cachorro chamado Quincas Borba¹⁹.

A frase aparece em *Esau e Jacó*, no capítulo XLI, intitulado “Caso do burro”, que trata do burro de carga que empaca a carroça, impedindo a passagem da carruagem, e da leitura que o Conselheiro Aires faz a partir do olhar do cavalo, assistindo à cena. Formula-se então a teoria da “fotografia do invisível”: o olho que ultrapassa a barreira do real, penetra a superfície e enxerga o que há por dentro. O olho humano como uma metáfora para uma máquina fotográfica. Vale lembrar aqui que Machado de Assis é contemporâneo à invenção da fotografia e, desde o início, juntou-se aos que fizeram coro enaltecendo o invento, em oposição aos que criticavam. Thomas Sträter, que estudou o olhar fotográfico de Machado de Assis²⁰, afirma que, se para muitos o olho é a janela da alma, “na prosa machadiana, o olho se transforma numa máquina fotográfica que reproduz imagens enigmáticas a ser decifradas e interpretadas por um observador” (2008, p. 114). No ensaio De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis, Sträter afirma que há, em toda a obra de Machado de Assis, o que ele chama de “percepção da reprodutibilidade” (idem, p. 94). Diz o autor:

Lendo e relendo os romances e contos machadianos da segunda fase depois de 1880, torna-se difícil rejeitar a impressão de que toda a obra desde então é uma grande digressão sobre o fenômeno perturbador das aparências e das semelhanças, sobre o original e a cópia, sobre a questão da identidade (2008, p. 98).²¹

Há, na obra machadiana, uma grande reflexão sobre a questão da verdade. Katia Muricy (1988) afirma que o ato de escrever, para Machado de Assis, não instaura nem a unidade subjetiva da experiência, nem a sua verdade. Isso talvez explique o enorme interesse de Machado de Assis pelas imagens, pela

¹⁹ Em *Janela da Alma*, uma das cenas mais emocionantes é quando Bavarcar mostra uma fotografia que fez da sobrinha enquanto ela corria e tocava um sino em um campo. Na foto, não aparece o sino, que ficou muito forte na memória do fotógrafo. Ele diz que aquela imagem é, portanto, “uma fotografia do invisível”.

²⁰ Thomas Sträter situa a obra de Machado de Assis comprometida com “esse bazar sem forma” do seu tempo, resgatando uma expressão de Balzac, pois tematiza e problematiza a passagem do século XIX para o século XX, “focalizando esses desacordos complexos em vários níveis, tanto na temática quanto na linguagem e estrutura” (2008, p. 91).

²¹ No capítulo anterior, falamos sobre o filme de Bressane, *A erva do rato*, baseado em dois contos machadianos, em que a questão da reprodução era central, o que reforçaria o conceito de “percepção da reprodutibilidade”.

fotografia²². Em sua obra, é possível ver um distanciamento da ideia, ingênua e inicial, predominante na sua época, de que a fotografia era uma simples reprodução do real.

Para Machado de Assis, fotografar era construir um discurso, como pintar e escrever. Nesse sentido, *Dom Casmurro*, segundo Sträter, seria a obra machadiana na qual o olhar fotográfico está mais apurado, tratando-se de um “romance das reproduções por excelência” (2008, p. 96). Não é à toa que o narrador Bento é fascinado por retratos e pelas leituras que se pode fazer a partir deles. Para Carolina Carvalho, que faz um inventário destes retratos presentes no artigo *Fotografia e Fantasmagoria em Dom Casmurro*, a fotografia não é apenas uma imagem, mas também objeto no qual se depositam desejos, raivas e afeições (2011, p. 59). No capítulo de *Dom Casmurro*, intitulado “A Fotografia”, ele “comprova” a suposta traição de Capitu por considerar o filho Ezequiel parecido com o seu amigo Escobar. Mais uma vez temos uma construção de discurso, a partir de uma fotografia que o leitor não vê, mas que está a serviço da narrativa. Aqui é conveniente para o narrador que a foto seja uma prova incontestável de um “crime”, tornando mais instigante e ambíguo o seu uso.

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: — "Mamãe! mamãe! é hora da missa!" restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa (1997, p. 238).²³

²² Vale ressaltar que, diferentemente de Balzac que só se deixou fotografar no fim da vida, Machado de Assis deixou-se fotografar diversas vezes. Há inúmeras fotografias de Machado de Assis, como é possível atestar em *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. Carolina Carvalho lembra que “ser fotografado no século XIX significava, entre outras coisas, entrar para essa respeitável comunidade” (2011, p.51). Para Machado de Assis, sempre foi muito importante fazer parte desse círculo respeitado, ou seja, a fotografia era também um meio de inclusão social e um atestado de pertencimento ao grupo privilegiado daqueles que podiam se fazer fotografar. Como já dissemos, tratava-se de um objeto caro, para poucos. Portanto, a fotografia fazia parte do imaginário coletivo, como objeto de consumo, e ajudava a constituir uma imagem em sociedade.

²³ Vale registrar também a observação que Thomas Sträter faz: este capítulo “Fotografia” é justamente o de número 139 (CXXXIX), ano da invenção da fotografia. Isso não seria um dado ao acaso e provaria a admiração e o interesse que Machado de Assis tinha pela fotografia, como uma forma de homenagem (2008, p. 110).

Temos aqui, no capítulo machadiano, um pouco do que Jean-Luc Nancy discute no artigo *Imagem, mimeses & méthesis*: “De fato, o retrato fala, ele já está prestes a falar, e ele nos fala a partir da sua privação da fala” (2015, p. 55). Essa privação da expressão verbal de um retrato se manifesta como a única falta que separaria a representação da vida, e nos leva já a um sentimento ou a uma sensação da fala do retrato. Para Bentinho, a fotografia “falou” a sua verdade. Estamos sempre, diante de uma foto, buscando entender a voz da ausência da fala ou, como afirma Nancy, falando da falta da fala. A falta que afeta o retrato é preenchida pela nossa fala.

De certa forma, o que o narrador faz em *O livro das emoções* é interpretar e decifrar imagens captadas pelo aparelho, atribuindo-lhes a fala que falta. Cadu é um observador (cego) das imagens, que vai construindo, a partir das fotos que tirou e selecionou para o projeto do diário, as imagens que o leitor vai “visualizando”. Em seu diário íntimo, constam 62 fotos, ou 62 “emoções”, como ele diz. O projeto está lá, concluído. Mas, para o leitor da obra onde não há uma foto sequer, o diário só se torna acessível, “legível”, através da palavra. Muitos críticos sinalizaram aí um jogo estabelecido por Almino e uma resposta: a literatura, no mundo contemporâneo dominado pelo audiovisual, ainda detém o poder da palavra, da narrativa. O ambicioso projeto do fotógrafo cego, mergulhado na cultura da imagem, só é possível pelo resgate da narrativa, pela retomada da palavra. É o que acontece no documentário *Janela da Alma*: o espectador envolve-se a partir da narrativa e não através das imagens na tela. Ambos pensam a imagem usando como recurso a palavra. Como diz o depoimento do poeta Manoel de Barros no filme: “O olho vê. A lembrança revê. E a imaginação transvê, transfigura o mundo. Para o poeta, para o artista, essa transfiguração é a coisa mais importante do mundo”. As imagens de Cadu existem através das suas descrições, de sua atividade mental, das suas transfigurações. É possível imaginar todas as fotos a partir de seus comentários, como neste exemplo:

Na foto que fiz, a de número 9, um cego está sentado à beira da calçada de pedra portuguesa que imita os desenhos de Copacabana. Sua cabeça está levemente reclinada, o olho direito fechado, enquanto o esquerdo, de íris esbranquiçada, deita o olhar morto e fixo sobre a água que a chuva acumulara e na qual seu corpo

se reflete. Ao fundo, a placa 104/304. No chão, à sua esquerda, lê-se na tabuleta: “Ajude o cego” (Almino, 2008, p. 49).

Pode-se reconhecer aqui, nesta obra de João Almino, o procedimento metodológico utilizado por Didi-Huberman no processo de montagem interpretativa em *Images malgré tout*. Há um esforço, por parte do narrador, para remontar as condições em que as suas imagens de arquivo foram feitas, um esforço para estreitar o ponto de vista, buscando a gênese da imagem, mas também “ampliar o nosso ponto de vista para devolver às imagens o elemento antropológico que as faz trabalhar” (2003, p. 41). No caso de Cadu, a tarefa torna-se mais fácil por serem todas as imagens feitas por ele, em determinado momento da vida. Por outro lado, a dificuldade reside quando se entra o componente emocional, que pode “afetar”, no sentido barthesiano de estabelecer afeto, a leitura das fotografias. As imagens, apesar da cegueira, fazem um grande sentido para Cadu. Mas para nós, leitores, elas só ganham significado se atreladas à palavra, como defende Pierre Sorlin. Bavcar, em *Janela da Alma*, vai afirmar que “logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades” (*apud* Barros, 2003, p. 234). O livro de Almino caminha na contramão do império do olhar como absoluto, do império das imagens, fazendo delas o centro da narrativa, mas tornando-as invisíveis aos olhos dos leitores. Logo no início, Cadu diz: “Parodiando o poeta, penetro cegamente no reino das imagens” (Almino, 2008, p. 15). Na verdade, Cadu vai, através da palavra, resgatar as imagens que ficam retidas na mente à espera da ativação da memória.

Esta foto número 9, a do cego, serve também para Cadu refletir sobre os limites éticos da fotografia, discussão bastante pertinente em época de paparazzi e invasão de privacidade a partir de roubos de fotos feitos de forma virtual. Mas Cadu, na obra, refere-se ao fato de alguém fazer uma bela foto explorando o sofrimento alheio, como ele fez: ao invés de sacar uma nota para ajudar dando a esmola, sacou a câmera e, aproveitando-se da invisibilidade, registrou a cena.

A cegueira do pobre coitado me ajudou a perder o escrúpulo que de manhã me havia impedido de fotografar os mendigos. (...) Meu respeito pela fotografia era maior do que minha compaixão por um miserável. Frio e calculista, me senti como fotógrafo que, entre impedir uma morte e tirar uma foto, prefere a foto. A oportunidade, que faz o homem e faz o ladrão, faz também o fotógrafo e sua ética (*idem*, p. 50).

A passagem de autocrítica de Cadu faz pensar no fotógrafo Kevin Carter, que ganhou o prêmio Pulitzer ao fotografar, em 1993, no Sudão, uma criança desnutrida ao lado de um abutre, mas não resistiu às inúmeras críticas que lhe foram feitas e suicidou-se logo depois. A foto, que dispensa legenda, uma metáfora cruel do problema da fome pelo qual passava o país, rendeu-lhe, além de muitos prêmios, críticas por ter posto seu lado profissional como prioridade, ao invés de resgatar o menino daquela posição de perigo²⁴. O fotógrafo controlou a cena para obter o clique perfeito. A criança sobreviveu, tendo morrido em 2006, não de fome, mas vítima de uma doença. O fotógrafo sucumbiu à dor de registrar acontecimentos como esse. Segundo Eugênio Bucci,

O fotógrafo é um traidor de seu sentimento, um escravo do olhar. É sempre dividido, repartido entre dar uma esmola ao mendigo e fazer-lhe o retrato, entre apartar a briga e emoldurá-la, entre alimentar a criança que vai morrer de fome e clicar seu rosto que será a capa da revista no final de semana (2008, p.85)²⁵.

Há também um embate no romance entre Cadu, fotógrafo sem reconhecimento, marginalizado, e Escadinha, fotógrafo consagrado a partir de quadros feitos com excrementos e que chegou a fazer fotos com criminosos na Papuda, prisão de Brasília, a quem Cadu critica. Cadu exalta a qualidade de seu próprio trabalho e usa uma explicação semelhante a que Sebastião Salgado dá no documentário *O sal da Terra*, lançado em 2015, ainda sem link disponível para visualização. “Não fotografo por fotografar. Minhas fotos são um jeito de reagir ao que me incomoda” (Almino, 2008, p. 33). Trata-se da fotografia que nasce de um incômodo e inspira projetos que buscam modificar a essência do ser humano.

²⁴ A foto pode ser vista em: <<http://www.lomography.com/magazine/259734-bedeutende-fotografien-hungerndes-kind-1993-von-kevin-carter>>. Acesso em: agosto de 2015.

Há muita polêmica em torno dessa foto, alguns dizem que a criança já estaria sob os cuidados da ajuda humanitária por portar uma pulseira que as dividia de acordo com o grau de desnutrição e que, portanto, a foto foi “encenada”. Encenada ou não, as críticas foram enormes por colocar a criança em uma situação de perigo real. Há um filme *Repórteres de guerra* (Canadá/ África do Sul, 2011) que retrata a vida de quatro jornalistas registrando o fim do apartheid na África do Sul, um deles é justamente Kevin Carter.

²⁵ Há muitas fotos marcantes como essa de Carter. Uma das mais conhecidas por todo mundo é a da menina nua correndo após um bombardeio no Vietnã, feita por Nick Ut, em 1972, também vencedora do Prêmio Pulitzer. A menina, Kim Phuc, sobreviveu e hoje trabalha como embaixadora da boa vontade da ONU e ajuda vítimas de guerra. Mais recentemente, temos a foto do menino sírio, morto em uma praia da Turquia, após tentar fugir da fome, da miséria e da guerra de seu país. São imagens carregadas de simbologia. O jornal britânico *Independent* questionou na época (setembro de 2015): “Se estas imagens com poder extraordinário de uma criança síria morta levada a uma praia não mudarem as atitudes da Europa com relação aos refugiados, o que mudará?”.

Como já dissemos, Cadu discute as questões éticas relacionadas à imagem, embora se veja, em várias ocasiões, abrindo mão delas por uma boa foto. Ao fazer referência ao trabalho de Escadinha, Cadu insinua que é um trabalho voltado para os holofotes, para a mídia, não para uma preocupação com a qualidade e com a finalidade das fotografias em si. Afirma ainda que o apelido dele sugere, como o famoso bandido homônimo do Rio de Janeiro, uma ascensão rápida na vida. Um dos presos da Papuda é filho de Cadu, fruto de um “escorrego de minutos” (2008, p. 41) com a empregada, que nunca foi registrado, reconhecido. Cadu se imaginou tirando uma foto melhor do filho: melhor que a de Escadinha, a fim de dar uma certa dignidade ao filho, dignidade que sempre lhe negou, privando-lhe da sua companhia. “No instantâneo feito pelo Escadinha, meu filho não se sente à vontade diante da câmera. Seu movimento brusco, de quem quer sair do campo de visão, provoca um ligeiro desfocado em sua imagem. Seu olhar é inquisitivo e descontente” (idem, p. 41).

No capítulo 2, ao analisar o filme *A erva do rato*, comentando a relação da obsessão do personagem de Selton Mello com a vulva da mulher, mencionamos a tela “A origem do Mundo”, de Courbet. A vulva como origem, mistério e erotismo. Na obra de João Almino, Cadu também teve a mesma obsessão. Aída, a namorada, gostaria que ele fizesse um projeto “realista, um ensaio fotográfico sobre miseráveis ou bandidos” (idem, p. 79), mas Cadu se pôs a fotografar vulvas para compor um painel diversificado delas. É também possível notar uma referência ao norte-americano Alfred Stieglitz que, na primeira década do século XX, revolucionou a fotografia e polemizou com seus retratos de uma jovem mulher nua. A jovem modelo era Georgia O’Keeffe, que se torna sua esposa e, mais tarde, uma das maiores pintoras norte-americanas modernistas. Uma das fotos de Keefe, feita por Stieglitz, com as pernas abertas, em que seus pelos pubianos são comparados a um impenetrável triângulo negro, tal como no quadro de Courbet, também parece servir de inspiração ao projeto fotográfico de Cadu:

Minha prioridade seria expor a criação atual. Numa parede, montaria três painéis gigantescos de formas geométricas, lembrando Volpis multicoloridos, uma floresta de pelo púbico, em várias formas: triangulares, retangulares, losangulares, elípticas, góticas, barrocas, de bigodes breves ou de pelos exuberantes. Minha busca do absoluto. Disparara a câmara milhares de vezes como quem tomava posse do objeto fotografado. Colecionei aquela forma como

quem arquiva e cataloga experiências; como quem quer preservar para si um pedaço do mundo. Para simplificar, eu chamaria todas aquelas formas, até mesmo os retângulos e as elipses, apenas de triângulos (2008, p. 75-76).

Exatamente como no filme de Júlio Bressane. A câmera fotográfica dispara milhares de vezes na tentativa de tomar posse do objeto fotografado. Assim faz o protagonista do filme, assim faz Cadu, ambos na tentativa de tomar posse do objeto fotografado. Como afirma Susan Sontag (2004), a fotografia é um meio poderoso para o possuir e o controlar. A fotografia funcionaria como um substituto da posse de algum objeto ou de alguma pessoa. Em determinado momento da narrativa, Cadu se diz parecido com Bertrand Morane, do filme *O homem que amava as mulheres* (França, 1977), de François Truffaut. Seu projeto, de certa forma, confirma que foi um homem envolvido em diversas relações amorosas. Aída, que queria fotos com bandidos ou mendigos, não compactuava e nem se permitiu fotografar para o projeto. Ele vai mais além e compara o sexo feminino ao triângulo que falta nas “bandeirinhas” de Alfredo Volpi, pintor brasileiro também modernista. Segundo Antônio Gonçalves Filho, “ao projetar vulvas enfileiradas como bandeirinhas de Volpi, o fotógrafo de Almino demonstra ter aprendido a principal lição do cubismo, a de que a modernidade está condenada à fragmentação, a ver o todo através de estilhaços”.²⁶ Seu irmão Guga, que é dado a reflexões filosóficas, dá sua opinião sobre os painéis:

- São fotos de desejos não realizados. Do sofrimento. (...) Deseja-se o que não se tem. O desejo insatisfeito causa sofrimento, e cada desejo satisfeito é substituído por outro. (...) A vida oscila entre o sofrimento e o tédio.
- Chega de filosofia, Guga, o que acha das fotos?
- Se queres que eu seja sincero, são monotemáticas e, por isso mesmo, de uma monotonia soporífera.
- Toda foto é única. Nenhuma é jamais igual à outra, e isso por uma razão muito simples: porque nenhum instante da vida se repete. Concordas? (2008, p. 78)

Dentro desta concepção de que nenhum instante da vida se repete, voltamos à questão central deste capítulo: a fotografia e a temporalidade. No livro *8x fotografia: ensaios*, coube a Eugênio Bucci discutir a questão do tempo e da fotografia. Ele parte de um slide familiar e de alto valor afetivo para desenvolver

26 Trecho de: Ensaio sobre a cegueira brasileira, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, em 26/07/2008.

uma ideia particular sobre o tempo, partindo das noções que já temos, que costumam veicular o tempo à metáfora da água, desde a afirmação de Heráclito de que não se pode banhar duas vezes no mesmo rio, e da definição de Isaac Newton, de que o tempo é algo que flui uniformemente sem relação com nada que lhe seja externo. Ele usa como exemplo um ditado popular bem comum entre nós: “muita água vai rolar debaixo desta ponte”. As águas passando seriam uma alegoria perfeita para o tempo que se modifica e que passa. Partindo dessa analogia, Bucci vai dizer que a fotografia não congela o tempo, nem recorta um fragmento desse: “simplesmente guarda um pedaço da matéria que iria escorrer na curva das águas, e por ter ficado armazenada, não escorreu. Quer dizer, ela escorreu, mas na forma de luz, através das lentes da Canon (...)" (2008, 73). Se o tempo é deslocamento ininterrupto da matéria sobre a matéria, a fotografia, para o autor, não seria nem um fragmento do tempo, nem o faria viajar pelo tempo, retornando a um passado: trata-se de um vazio temporal, o tempo da foto não se foi, está ali, o espaço que se curvou e fez com que a água passasse. A foto guarda o seu tempo como quem guarda uma cicatriz:

Posso declarar que ao menos no âmbito do meu álbum de família predomina uma temporalidade outra. Posso ir mais longe e afirmar que todos os álbuns de família (...) encerram esta temporalidade própria, bem distinta daquele velho rio absoluto que foi abraçado como verdade pelo senso comum. As imagens da família vivificam o passado e, assim, expandem o presente (2008, p. 74).

Eugênio Bucci defende o que estamos afirmando aqui a partir das obras analisadas: existe uma temporalidade diferente da linear. Existe uma temporalidade afetiva, sobretudo quando a relação que se estabelece é com uma imagem de um álbum de família. É o que ele chama de presente expandido. Ele compara à temporalidade do sonho: não cronológico, não linear. É possível, em apenas uma foto, comportar diferentes temporalidades.

Em *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*, Georges Simmel fala sobre a importância fundamental da difusão geral dos relógios de bolso e da importância, para a organização das cidades e da vida das pessoas, da pontualidade a fim de que se evitasse “um desperdício de tempo insuportável” (2009, p.7). Ele afirma que, se em apenas por uma hora, todos os relógios de Berlim se desencontrassem, haveria um colapso na vida comercial e financeira da

cidade. Tal importância do tempo é também lembrada por Walter Benjamin, no ensaio *Sobre o conceito de história* (1985), quando relata que tiros foram disparados contra os relógios das torres de Paris, na Revolução de Julho de 1830, por terem se tornado símbolo do controle do tempo dos empregados por parte dos patrões, símbolo do poder político, econômico e social. O relógio estabelece uma promessa de ordenação social. Já a fotografia estabelece uma promessa de congelamento do tempo, de fragmentação do tempo em um fotograma. Jacques Le Goff, em *A civilização do Ocidente medieval*, afirma que o controle do tempo, o controle do espaço e o controle social se mesclam. “A fotografia é um relógio carnívoro”, afirma Bucci em seu ensaio, criando uma metáfora interessante. Essa ideia da fotografia que se apodera da carne será retomada no capítulo 5. No próximo, analisaremos a fotografia usada como forma de construção da identidade do sujeito.

Para finalizar este capítulo, destacam-se três sábias lições sobre fotografia e a sua relação com o tempo:

A primeira lição é do menino preso da fotografia: “Devo esclarecer àqueles que se comovem com os lamentos e a ferida da minha história interrompida, ou inacabada: antes de mais nada, o que eu quero dizer é que cada um enxerga o que quer ver...” (2005, p.32). Tal conselho serviria para compreendermos melhor todas as obras aqui analisadas, todas as vidas que foram - literalmente - fotografáveis. Como sinaliza Diamela Eltit, a fotografia é um corte, uma suspensão, que obriga o olhar a se reorganizar. “A fotografia como corte reforma o olhar” (*apud* Brizuela, 2014, p. 168). Se a fotografia é uma interrupção do mundo, um tempo em suspensão, é o olhar de cada um que vai dar conta desta reinserção da fotografia no contexto.

A segunda lição é do narrador de João Almino, Cadu: “Toda fotografia é a prova de um encontro, às vezes marcado, às vezes fortuito” (2008, p. 98). Todas as histórias são construídas a partir de encontros e desencontros, marcados ou não, que forjam a nossa identidade. A memória, como explica a professora Marieta Ferreira, “é construção do passado pautada por emoções e vivências. É flexível e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente” (2000, p. 111). A memória se forma a partir da leitura do passado, da leitura dos vestígios deixados, das reminiscências e, sobretudo, quando se

estabelecem relações com o tempo presente: seria o presente expandido, segundo a definição de Bucci.

A terceira lição vem de Francesca, personagem de Meryl Streep em *As Pontes de Madison* (Estados Unidos, 1995), que dá uma definição perfeita do que é fotografia. Ela tem a vida transformada por um fotógrafo, personagem interpretado por Clint Eastwood, também diretor do filme. O fotógrafo, que tem como objetivo chegar à ponte e fotografá-la, acaba perdido no caminho e para na fazenda onde Francesca mora. A vida dessa dona de casa pacata, que vive para a família, é profundamente modificada por uma paixão que surge entre os dois durante quatro intensos dias. Francesca, com esta definição, traduz a ideia de que toda fotografia carrega um significado, um testemunho, uma simbologia. Toda imagem oferece várias possibilidades de leitura e de interpretação. Toda fotografia guarda em si uma história. Como Francesca ensina no filme: “Não são fotografias. São histórias”.